



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
LITERATURA Y CRÍTICA EN AMÉRICA LATINA

SEMIÓTICA Y CANCIÓN:  
EL CANTO ANDINO CON CAJA Y SU PROYECCIÓN MÍTICA

**TESIS**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA  
EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:  
**LIC. DIANA KARINA MURILLO MURILLO**

TUTOR:  
DR. CARLOS OLIVA MENDOZA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, marzo, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **SEMIÓTICA Y CANCIÓN:**

### **EL CANTO ANDINO CON CAJA Y SU PROYECCIÓN MÍTICA**



*A mi madre, Soledad Murillo López.*

*A Juan Manuel Hernández Millán.*

## **Agradecimientos**

A mi madre Soledad Murillo López por su apoyo incondicional y por ser ejemplo de tenacidad y rectitud.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por permitirme acceder a una formación académica sólida, de calidad y con prestigio internacional.

Al programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos por aceptar mi proyecto de investigación y otorgarme las herramientas para desarrollarlo.

A Juan Manuel Hernández Millán por ser mi norte, mi compañero leal y por confiar en mí siempre.

A mi tutor el Dr. Carlos Oliva Mendoza por su infinita generosidad y paciencia; por su ayuda desinteresada y su enorme disposición. Nada habría sido posible sin su confianza y apoyo.

A los miembros de mi sínodo: Dr. Miguel Ángel Esquivel, Dr. Sergio Ugalde, Dr. Aureliano Ortega, por su atenta lectura, sus respetuosas observaciones y valiosas críticas a este trabajo.

A la maestra Laura Catalina Peralta, por sus sabias enseñanzas, sus consejos, su disposición para encontrarnos, por su hermosa dedicación y por su infinito amor a la copla.

A las responsables de la biblioteca “Augusto Raúl Cortázar” del museo etnográfico Juan B. Ambrosetti, en Buenos Aires, Argentina, por su paciencia, su enorme disposición en la búsqueda de documentos y sus acertadas recomendaciones. Un gran ejemplo de vocación y amor por el conocimiento.

Al centro de información de música boliviana del Espacio Simón I. Patiño, en La Paz, Bolivia, por las facilidades prestadas para acceder a archivos especializados.

A mi amiga Tonina, quien fue guía y mediadora en mi trabajo de campo. Por su sencillez y carisma, por buscarme sin apenas conocerme y por desvelarme la misteriosa belleza de Amaicha del Valle y la calidez de su gente.

A la joven coplera Erika Georgina Suárez por la claridad en sus explicaciones, por concederme su tiempo y sus canciones, y por las muchas conversaciones que me hicieron conocer más a fondo el canto y las coplas.

A mis queridas amigas Isabel Sandoval Aguirre, Rosmery Antonieta Arispe Cardozo y Margarita Carreño Lora (†), por ser mis ángeles de la guarda en mi travesía andina; por sus amables enseñanzas, su contagiosa alegría, por las tardes de

conversaciones inacabables y por su invaluable amistad. Las palabras no me alcanzan para expresar mi eterna gratitud,

A Nancy Aprili por su refinada compañía, su bondad y ternura; por transmitirme el respeto y la admiración por el pasado histórico de Bolivia.

A Gabriela González García, a su esposo Hugo Eduardo Murillo Lara y a sus hijos: Lía Gabriela, Eduardo y Hugo Alberto, por su confianza y hospitalidad, por tenerme en sus oraciones y por hacerme sentir parte de su familia.

A mi amiga Martina Danuser por su dulzura y gentileza; por ser mi compañera incondicional. El mundo se hizo pequeño bajo nuestros pies.

A mi amigo Ludovic Dante por las amenas conversaciones, por su carácter ecuánime y respetuoso y por su amistad sincera.

Agradezco especialmente al profesor Luiz Tatit, por enviarme vía correo postal, material bibliográfico de su autoría fundamental para la realización de esta investigación.

A todas las personas anónimas que puso Dios en mi camino para cuidarme, orientarme y prestarme ayuda durante mi aventura en los Andes. Gracias de todo corazón.

INTRODUCCIÓN	7
<b>Hacia una poética de la copla andina del NOA</b>	<b>7</b>
CAPÍTULO I CANCIÓN Y SEMIÓTICA	15
<b>I Las canciones como espacios simbólicos</b>	<b>15</b>
II Metodología semiótica	22
CAPÍTULO 2 EL ESPACIO DE LA PRODUCCIÓN	34
<b>I Producción y semiótica</b>	<b>34</b>
II El sonido, la música y el orden de “analogía” andino	41
III La función religiosa del canto andino prehispánico y su actualización en el contexto actual	52
CAPÍTULO 3 EL OBJETO Y SU CONTEXTO	58
<b>I Sonido y sentido en la canción andina del noa</b>	<b>58</b>
II Estructura tonal: tritonía y tono andino	64
III El paisaje andino y su resonancia en los orígenes de la música	73
<b>IV Geografía sonora: las montañas y otros símbolos míticos</b>	<b>79</b>
CAPITULO 4 EL NIVEL DE LOS INTERPRETANTES	84
<b>I El contexto de la música andina y sus intérpretes</b>	<b>84</b>
II Funciones mágico-religiosas de la música	93
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	110
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>115</b>

## INTRODUCCIÓN

### HACIA UNA POÉTICA DE LA COPLA ANDINA DEL NOA

El objetivo principal de este trabajo es plantear hipótesis que puedan dar pautas para el estudio de la canción popular contemporánea. Específicamente sobre la función mítica y religiosa de las coplas de bagualas y vidalas que se cantan entre las comunidades indígenas que habitan la zona del noroeste argentino. La música y la poesía comparten su origen en el pensamiento mágico-religioso de las sociedades andinas. Ello justifica mi intento por dilucidar el papel de la dimensión estética (poesía y música) en la experiencia de lo sagrado en las sociedades andinas prehispánicas del NOA. Siguiendo la hipótesis de María Alba Bovisio, las concepciones estéticas en el mundo andino son “clave” en la configuración de lo sagrado y en su representación ritual. Su comprensión integra aspectos intelectuales, sensibles y emocionales.

La investigadora chilena Ana Pizarro señala que el “problema” que plantea la construcción de una crítica literaria latinoamericana sólida, pasa por reconocer los vacíos existentes en torno a las literaturas indígenas, atendiendo a las dificultades que plantea su estudio, conscientes de las limitaciones que nos impone la perspectiva académica occidental. Tal y como sostiene la autora: “se trata pues, de asumir la existencia y el valor de estas literaturas, así como nuestras formas de apropiación de ellas, en tanto que

investigadores de mirada occidentalizada, no europeos, pero “europoides”, como señaló con tanto acierto Alejandro Lipchitz”.<sup>1</sup>

Los estudiosos de las artes plásticas precolombinas en América Latina han enfatizado en el problema de interpretar producciones o valores estéticos no occidentales de acuerdo con estilos y corrientes del arte moderno y contemporáneo. Por ello, es importante considerar que la existencia de una dimensión identificada con la estética no implica solamente ser conscientes de que se trata de experiencias no mediatizadas por procesos cognitivos autónomos o individuales y de manifestaciones que requieren un análisis a partir de un sistema epistémico propio, sino abrir este concepto a procesos: “que conjugan intelecto y sensibilidad apelando a los lenguajes visual, sonoro, cinético, en tanto modos irreductibles mediante los cuales se explica y representa el universo”.<sup>2</sup>



Desde el punto de vista de la historia del arte y la arqueología resulta natural hablar de la existencia de un tipo de arte que puede concentrarse en lo “andino”. Los tejidos, las piezas de cerámica, obras pictográficas y las construcciones, han sido conceptualizados en este universo. Más recientemente, las manifestaciones no tangibles como la danza y la música de viento han sido revalorizados en los estudios sobre arte “popular” o “indígena”.

<sup>1</sup> Livia Reis, “Entrevista con Ana Pizarro: el intelectual y la posmodernidad”, *Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Diálogos interamericanos* 38

(2009): p. 15-17, disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5611>

<sup>2</sup> María Alba Bovisio, “La dimensión estética en la experiencia prehispánica andina de lo sagrado”, *Actas del III Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder*, GERE, Buenos Aires, agosto 2010.

En relación con un estudio semiológico sobre los tejidos andinos, Verónica Cereceda<sup>3</sup> observa que más allá de que exista o no una relación entre los bienes estéticos precolombinos y el observador contemporáneo, parece estar presente un valor agregado, “algo más” por encima de su carácter “utilitario” que los espectadores sabemos intuir en una creación artística.

Sin embargo, encontramos obstáculos si intentamos comprenderlos. Nuestro primer acercamiento a los bienes estéticos prehispánicos se da a través de los ojos de los colonizadores hispánicos. En muchos casos, éstos admiran la técnica empleada por los indígenas en la arquitectura o en la construcción de sistemas de riego; destacan la complejidad y belleza de los tejidos o describen con asombro la magnificencia de las construcciones. De igual forma, en algunas crónicas coloniales encontramos referencias a la poesía o la descripción musical de estos cantos.<sup>4</sup>

Desde tiempos precolombinos hasta la actualidad la cultura andina ha sido permeable a influencias de todo tipo. De igual forma nuestros procesos de comprensión intelectual también se transforman y eventualmente nos permiten interpretar los sentidos que los sonidos y las palabras proyectan desde nuevos puntos de vista, bajo nuevas identidades. Si empleamos teorías y métodos epistemológicos adecuados, los objetos comienzan a perder su hermetismo y a desplegar múltiples sentidos. Podemos conocer su devenir histórico; que son producto de una sociedad en específico y que corresponden a formas de ver y entender la realidad distinta desde el punto de vista occidental. Quizá

---

<sup>3</sup> Verónica Cereceda, *De los ojos hacia el alma*, La Paz, Bolivia, Plural Ediciones, 2017.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Juan Polo de Ondegardo, *Instrucción sobre las ceremonias y ritos que usan los indios conforme al tiempo de su gentilidad*,

alcancemos a dilucidar aspectos de su función ritual gracias a las crecientes investigaciones arqueológicas y antropológicas que en parte han reconstruido los valores rituales de los objetos de las sociedades andinas. Sin embargo, tal y como Verónica Cereceda lo presiente: estamos lejos de comprender el sentido íntimo de los bienes estéticos prehispánicos.

En el caso de las canciones las dificultades parecen ser mayores. A los problemas que he señalado respecto a los documentos coloniales, se suma la ausencia de registros materiales que puedan orientarnos. La música, la poesía y la canción como bienes estéticos de las sociedades andinas prehispánicas se desconocen casi por completo. En parte por ello es difícil reconstruirlos. Volviendo con Cereceda, para ella el problema parecer radicar en la dificultad de acceder a una especie de sentido esencial contenido en los “bienes estéticos” indígenas y que, en ocasiones, sólo nos es posible imaginar. La autora sugiere que podría tratarse de una emoción primera que quizá las composiciones estéticas provocaron en los creadores en un tiempo inmemorial. Pienso, además, en el caso específico de las canciones, en ciertos testimonios sobre poemas sagrados que se cantan en lugares secretos, donde un miembro de la sociedad elegido, debe componer una canción y adentrarse en la profundidad de la naturaleza para establecer contacto con la divinidad.<sup>5</sup> Esa comunicación íntima del compositor con su dios también nos presenta al menos dos sentidos “íntimos” de las canciones: como textos sagrados y como mediadoras de lo divino y lo humano.

La creencia en un misterio cósmico universal que une a todos los seres naturales y sobrenaturales con la música es muy antigua y es constante en la lógica de ordenamiento

---

<sup>5</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Editorial Kairós, Barcelona, 1999.

de muchas culturas en todo el mundo.<sup>6</sup> ¿Será que los dioses son “sensibles” a la belleza de una música o de un poema que narra historias y desventuras de hombres y animales? ¿Es acaso la poesía y la música el lenguaje indicado para dirigirse a ellos? ¿Qué relación establece la idea de la belleza con la música en el interior de un texto? ¿Para las sociedades antiguas los cantos a los dioses son sólo sagrados o también son bellos?<sup>7</sup> ¿Según el razonamiento andino es posible separar una idea de lo bello de otras ideas o valores?<sup>8</sup>

La complejidad de mi propuesta radica en el hecho de que, en el pensamiento andino, las concepciones de la belleza se apartan en parte de las ideas occidentales. En el caso de la conjunción: belleza, música y poesía las connotaciones religiosas y rituales son determinantes. Se trata de estudiar formas de la literatura y del arte con instrumentos metodológicos acordes a la cultura estudiada e intentando asumir su propio punto de vista desde la perspectiva de una semiótica cultural.

María Alba Bovisio encuentra que la relación entre la dimensión sagrada y la experiencia estética “se funda en la dialéctica visible/invisible”. Existen numerosos ejemplos en el arte precolombino de obras que corresponden a contextos ceremoniales

---

<sup>6</sup> Cfr. Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, España, Siruela, 2010.

<sup>7</sup> A través del estudio de Verónica Cereceda reafirmo la postura semiótica de este trabajo. Es así que lo que me interesa es el papel de la categoría de belleza al interior de los discursos culturales y no en una reflexión filosófica sobre una “estética” como “ciencia o estudios de lo bello”. Se trata de la “estética” como experiencia del “sentimiento” de belleza y en referencia a las experiencias sensibles de manera amplia.

<sup>8</sup> Si intentáramos la difícil tarea de formular una idea de la belleza en el pensamiento andino de acuerdo a su conceptualización en las lenguas nativas, habría que tomar en cuenta el sustrato de lenguas preincaicas oficialmente desaparecidas o con un mínimo de hablantes registrados. En el caso de las lenguas quechua y *aymara* que son las mayormente habladas en el área andina, sería necesario rastrear qué palabras se utilizaban para designar a la belleza y cuáles han dejado de usarse. En el caso del *aymara*, Cereceda registra los términos más frecuentes que aparecen la gramática de Bertonio del siglo XVII relacionados con la estética. la autora observa que sumado a los términos positivos y polisémicos: hermosos, bien hecho, muy lindo, primoroso, en lengua *aymara* los valores asociados con lo bello dependen del contexto y la situación y, en muchos casos, éstos se encuentran asociados al algún tipo de peligro y e incluso a la muerte. Verónica Cereceda, *op. cit.*

“cuya visibilidad está restringida”, como ocurre con objetos funerarios o con objetos destinados a ser vistos sólo por la nobleza. Tal y como Bovisio apunta, esta invisibilidad alcanza un nivel más “radical”: “Se han descubierto procesos tecnológicos cuya lógica no está en una razón técnico-práctica sino simbólica, prácticas esenciales en la significación de la obra, aunque se vuelvan invisibles en la pieza terminada [...] La experiencia estética que supone la constitución de lo sacro involucra entonces saberes y percepciones que están más allá del mero efecto visual y que apelan a otros sentidos”.

En la actualidad, según Pizarro, el sistema cultural indígena ha demostrado una gran capacidad de “resistencia”: “Esto hace que lo que tradicionalmente llamamos el intelectual, mayormente ligado al sistema culto se vuelva bastante marginal y se convierta ahora sí en élite con un discurso que es cada vez más críptico”.<sup>9</sup>

La intención de este trabajo es aportar elementos teóricos para el estudio de la canción tradicional andina en particular de las coplas del noroeste argentino. Metodológicamente se desarrolla de acuerdo a tres dimensiones interrelacionadas. A saber, la producción y su contexto, la significación del “objeto” y la experiencia receptiva. En la primera parte, propongo una definición de canción que pone énfasis en su importancia en sociedades antiguas y el proceso de transformación a su función contemporánea. Posteriormente, se enuncian las preguntas que justifican la pertinencia de la teoría de los signos y la perspectiva semiótica. Finalmente, defino la postura crítica que se adopta en toda la investigación.

---

<sup>9</sup> Livia Reis , *op. Cit.*

El segundo apartado se impone la necesidad de retomar los desarrollos teóricos de Bolívar Echeverría respecto a la “identidad esencial” entre la forma mercantil de la música y la canción en el espacio del capital y de la semiótica comunicativa y el sistema de consumo. Luego, formulo la hipótesis sobre un posible origen común entre poesía y música en el espacio de las canciones. Partiendo de la metodología semiótica y tomando en cuenta lo relativo a la definición de cultura de Echeverría, expongo las cualidades sonoras de la palabra hablada conformada como pensamiento y sonido. Por último, contrasto las cualidades del poema y de la canción, apreciando sus diferencias.

Para el estudio del objeto artístico, en la tercera parte, se analizan algunos elementos míticos y religiosos en un *corpus* seleccionado de coplas, bagualas y vidalas del NOA. Mi hipótesis es que estos cantos conservan vínculos con sistemas religiosos de culturas prehispánicas incaicas y preincaicas asentadas en este territorio. Para sustentarla, rastreo la relación entre lo divino, lo religioso y el lenguaje de la poesía. En particular, algunos temas referentes a los paradigmas de sentido del conjunto belleza, mito y música de acuerdo con la cosmovisión andina.

En el apartado final dirigimos la atención hacia el “nivel estésico” o el nivel de los “interpretantes” propuesto por Jean Jacques Nattiez, es decir, el ejecutante o intérprete y el receptor o exégeta. El trabajo delinea las formas particulares que puede adquirir una composición musical y el modo en que ésta se organiza en función de los “contenidos” que genera el oyente. Por último, contrastando los valores religiosos que se le atribuían antes de ser producida comercialmente, surgen nuevas hipótesis sobre las implicaciones de la música en nosotros y su significación social.

En este trabajo se propone ensayar una especie de “poética” de la canción tradicional andina que privilegia lo que la poesía y la música sugieren en términos de sentido. Las consideraciones que señala la crítica literaria respecto a la ausencia de la dimensión historiográfica en los estudios literarios incluyen fundamentalmente a la poesía y la música indígenas de América. Situar las canciones en su contexto es acceder a la función que desempeñan en su sociedad. En el caso particular de la presente investigación la materia empleada se constituye en símbolos. Las mediadoras son las canciones. Conducen nuestros pasos hacia el sentido y nos colocan en un contexto particular, en la medida en que nos encaminan en la comprensión de la lógica de ordenamiento cósmica y vital del pensamiento andino. Con la única convicción quizá de que las canciones son puertas hacia mundos infinitos. Según lo planteado, me propongo valorar el canto con caja desde una perspectiva estética del sentido en la forma de música, poesía y belleza de acuerdo con la cosmovisión andina.



## CAPÍTULO 1 CANCIÓN Y SEMIÓTICA

### I LAS CANCIONES COMO ESPACIOS SIMBÓLICOS

El lenguaje de la música y la poesía en confluencia constituyen materia de reflexión. Por ello, el propósito del presente trabajo es aportar elementos teóricos y metodológicos para el estudio de la canción popular y de comunidades originarias latinoamericana contemporánea en el campo de la semiótica y la crítica cultural.

Dentro de la disciplina literaria, las canciones constituyen un medio esencial para sostener la memoria colectiva, la cultura y la épica de todos los pueblos. De acuerdo con la antropología, el lenguaje de las canciones es fundamental para la comprensión de la cultura y la sociedad de cualquier época. Algunos filósofos creen que son espacios simbólicos de liberación física y espiritual; “mundos efímeros pero habitables”<sup>10</sup> y, por lo tanto, repetibles. Desde la perspectiva semiológica y crítica, las canciones pueden ser dispositivos generadores de consciencia, una especie de potencialidad revolucionaria.

Los estudios semiológicos sobre canción popular parten de la consideración de la “intersección” del sonido en el habla. Rastrear las huellas en una canción es transitar un espacio donde la materia se moldea para emerger en una forma nueva que no es completamente “natural” ni “artificial” sino un espacio indefinido.<sup>11</sup>

En términos semiológicos, la comprensión entre hablantes incluye a la lengua oral en la categoría de “lengua natural”, por su función de establecer relaciones y crear interlocutores.

---

<sup>10</sup> Santiago Auserón, Entrevista por Emma Rodríguez, para [lecturassumergidas.com](http://lecturassumergidas.com), nó. 5, junio 2013. <https://lecturassumergidas.com/2013/06/12/santiago-auseron-en-la-movida-algunos-murieron-de-estrellato-en-la-barra-de-los-bares/>

<sup>11</sup> Luiz Tattit, *Semiótica da canção. Melodia y letra*, São Paulo, Escuta, 1999, p. 88.

De ahí que la lengua y los estudios lingüísticos se construyan sobre la base de dos dimensiones: la social y la “natural”. La canción popular se inscribe en la misma dinámica del modo de producción de la lengua oral. La interacción entre la materia estable lingüístico-gramatical con la inestabilidad de una “gramática” del sonido, independientemente del contenido, despliega nuestro horizonte de experiencia con la lengua provocando un efecto de “realidad enunciativa: alguien dice una cosa aquí y ahora”.<sup>12</sup> Una especie de resonancia que produce la sensación de cada obra en apariencia nueva, estaba antes en nuestra memoria: “si no como mensaje final al menos como manera de decir”. La presencia de este efecto que encontramos “en toda y en cualquier canción popular” proporciona al lenguaje de las canciones un alto nivel de aproximación a las formas “naturales” de la lengua. Para Tatit, esta “credibilidad” implicada en las practicas del canto y de la música se debe a la “aprehensión del modo de producción del lenguaje oral en su interior”<sup>13</sup>.

¿Los sonidos significan? ¿Existen “valores de uso” en una canción o en una música que permitan develar su forma natural?<sup>14</sup> ¿Cómo influyen las músicas en cada sociedad particular? ¿Cómo se transforman los valores míticos-religiosos de una música “primitiva” que sobreviven en la sociedad moderna y en la dinámica de la economía capitalista?

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>14</sup> Karl Marx señala que la riqueza en las sociedades capitalistas radica en sus mercancías, las cuales se definen como objetos “útiles” con dos propiedades: como valor de uso y como valor de cambio. Según Marx, las mercancías son objetos capaces de satisfacer cualquier tipo de necesidades humanas: “La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso”. En palabras de Bolívar Echeverría, se trata de un comportamiento “de trabajo y disfrute” que el sujeto humano mantiene con la naturaleza, dentro del proceso de reproducción social capitalista: “Estructurador de esa vida civilizada en el plano básico de la economía [...] constituido como una realidad contradictoria: por un lado, como un proceso de producción y consumo de «valores de uso» y por otro, como un proceso de «valorización mercantil» de los mismos.” Karl Marx, *El Capital: crítica de la economía política*, Tomo I, volumen 3, Siglo XXI Editores, 2009; Echeverría Bolívar, “El «valor de uso»: ontología y semiótica”, en: *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI Editores, 2010, p. 153-197.

Hablar de código, lenguaje y comunicación sin duda plantea abordar el estudio de la canción popular desde el punto de vista del signo y de los estudios semiológicos. El signo se define por su función social y cualquier elemento de la realidad puede funcionar como signo. Tanto la semiología de Saussure y la semiótica de Peirce, se definen como “ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social”.<sup>15</sup> Según Saussure, la disciplina semiológica nos enseña cómo operan los signos y las “leyes” que los rigen. La lingüística es sólo una parte de ella y las leyes de la semiología como “ciencia general” son aplicables tanto para la lingüística como para cualquier otro campo definido del “conjunto de los hechos humanos”.<sup>16</sup>

El signo convoca significado, significante y efecto. ¿Cuál es el punto de partida de análisis respecto al efecto? Charles Morris avanza en la noción de símbolo puesto que nos habla de una “consideración mediada”. Si “algo” (un objeto, un texto, una imagen...) se entiende como “signo”, es debido a que “alguien” lo “toma en consideración” como tal, le adjudica un significado externo, sobre el objeto mismo o bien, sobre las características de éste en ausencia

---

<sup>15</sup> La semiótica y la semiología comparten el concepto de signo como base de su doctrina. La semiótica en su origen europeo es fundada por Ferdinand de Saussure. El lingüista suizo la definió como la “ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social” y la llamó *semiología*. Contemporáneamente, en Estados Unidos en la obra del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce aparece el concepto de semiótica en el mismo sentido. Charles Peirce, *La ciencia de la semiótica*, traducción de B. Bugni, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974; Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1961.

<sup>16</sup> Saussure, *Ibid.*, “Capítulo I: Naturaleza del signo lingüístico”, p. 141-148. Cabe acotar que el destacado pensador marxista Valentin Volóshinov avanza radicalmente en las ideas sobre la naturaleza del lenguaje. En un texto muy controversial en su época, el autor ruso afirma que la “conciencia sólo adquiere forma” en los signos creados por un “grupo organizado durante el proceso de su interrelación social”. Se trata de una concepción “de la vida social contemporánea en la que los individuos socialmente relacionados participan activamente en lugar de representar las leyes y los códigos de un sistema lingüístico inaccesible”, p. 50. La relación entre el significado y el significante, por tanto, no es arbitraria ni permanente como sostenía la escuela estructuralista, sino “convencional” y continua. La existencia de los signos o la confluencia entre un elemento formal y su significado depende de una experiencia activa y cambiante. El lenguaje es la “articulación de esa experiencia”, Valentin Volóshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, prólogo y traducción de Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Ediciones Godot, col. Exhumaciones, 2009.

del objeto. El sujeto intérprete intuye, asimila y comparte las múltiples interpretaciones que el “vehículo sígnico”<sup>17</sup> contiene y que al mismo tiempo se manifiesta mediante más intérpretes. Fungen como mediadores entre sus intérpretes y el inmenso abanico de posibilidades interpretativas que el signo despliega. La cuestión crucial es acceder a esa interpretación en una situación o contexto determinado.

Las observaciones de Morris nos aproximan a la noción de símbolo, puesto que su mecanismo es sustituir un objeto, ser al menos su sombra o su reflejo, una imagen o una evocación. El símbolo, de manera distinta al mero signo, incluye en su proceso comprensivo al mismo tiempo consciente e inconsciente.<sup>18</sup> Existe por la relación que establece con su intérprete. ¿Quiénes participan de la función semiótica? Un estudio semiológico de cualquier índole es necesariamente un estudio *relacional*.<sup>19</sup>

La metodología semiótica es útil para demostrar que “bajo los procesos culturales hay unos sistemas” y a partir de ella podemos organizar los fenómenos observados sobre “la base de una dialéctica sistema vs proceso, paralela a la que se establece entre código vs mensaje”.<sup>20</sup> El aspecto integrador de los estudios semiológicos que destaca Saussure constituye un punto de partida importante en un estudio comparativo entre música y literatura, dado que ambos sistemas son parte fundamental de los procesos históricos y culturales humanos. Todo hecho cultural, todo acto de comportamiento social implica un acto comunicativo, velado o explícito.

---

<sup>17</sup> Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, “Capítulo 2: Semiosis y semiótica”, España, Ediciones Paidós, 1985, p. 27-41.

<sup>18</sup> Blanca Solares y María de Carmen Valverde (editoras), *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p.10.

<sup>19</sup> Cfr. Umberto Eco, *Signo*, trad., Francisco Serra Cantarell, España, 1988.

<sup>20</sup> Juan Miguel González Martínez, “Fundamentos de la semiótica de la música”, en *De Re Poética*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, p. 390.

Según González Martínez, hay dos criterios que permiten hablar de comunicación en el caso de la música. En primer lugar, el mensaje musical supone una elección de entre múltiples posibilidades para realizar una “función comunicativa” de la cual se desprende un sentido. El autor destaca que podemos ser o no conscientes del proceso “de la elección de una opción determinada, que se concreta en una configuración estructural precisa y se ofrece de esta manera a nuestra interpretación”.<sup>21</sup>

La emisión musical, por otro lado, presenta una intencionalidad comunicativa. Implica un deseo de ser escuchado, de establecer contacto con otros, de proyectar ideas e imágenes con sonidos, expresar determinados estados de ánimo, pronunciarse en favor o en contra de un acontecimiento, provocar reacciones, apoyos, protestas. La configuración de la música es esencialmente dialógica porque el “texto musical”<sup>22</sup> considera a un intérprete virtual y potencial:<sup>23</sup> “Si alguien no entiende el contenido artístico de una obra musical el único problema es que carece del código necesario.”<sup>24</sup>

De acuerdo con Jenaro Talens, el objeto del texto artístico es la “construcción compleja de un sentido”<sup>25</sup>. Los símbolos y la dinámica de las relaciones que genera son elementos de sentido que constituyen una “unidad fundamental” producida a nivel semántico y le concede una

---

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> De acuerdo con González Martínez en la definición de “texto” el remitente y el destinatario son “elementos paratextuales”, en el sentido de considerar el texto no como un producto estético terminado ni como una estructura cerrada o como un conjunto de signos que hay que descifrar sino como una “práctica constante”, en permanente tránsito “como un volumen de huellas en trance de desplazamiento”.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 395. El texto se constituye sobre una estructura sígnica. En tal sentido, podemos hablar de texto en relación con una novela, una danza, una canción, una pintura, una música: “Vemos que este planteamiento supone una ampliación del ámbito de aplicación de un término proveniente del campo científico de la lingüística que va a resultar básico para la comprensión hermenéutica de la cultura”

<sup>24</sup> Patxi Larragañaga, “Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea”, *Musiker*, 18, 2011, 47-81.

<sup>25</sup> Jenaro Talens, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 30.

coherencia “esencial” al texto o discurso. Los recursos formales más allá de que transmitan información o no, “aportan un contenido semántico”<sup>26</sup>.

El “carácter sémico” de los objetos culturales les confiere la facultad de ser interpretados no como “un contenido psíquico” producto de un acto individual sino “simultáneamente [como] signo, estructura y valor y que puede ser interpretado por los receptores”<sup>27</sup>. La consideración del producto cultural o de la “obra de arte” como mera construcción formal o técnica o como reflejo de las disposiciones psíquicas de un autor y no su carácter compartido y colectivo es despojar al arte de su función social y política.

En resumen y de acuerdo con las fuentes consultadas, la semiótica es el estudio de los signos y su desenvolvimiento de acuerdo a tres niveles que lo constituyen como totalidad inacabada: significado, significante y efecto. Siguiendo con la consideración de Luiz Tattit de las “cualidades “sociales” y “naturales” de las canciones, inscritas en la categoría de “lengua oral”, una de sus ramas, la semiótica musical, pese a la cualidad abstracta del fenómeno que estudia, constituye una base sólida para orientar un estudio semiótico de la canción popular.

Todo fenómeno cultural es en esencia lenguaje: encierra un contenido, una intención, un sentido completo desde su concepción y en el espacio de la distribución y de su consumo; instaura un tipo de comunicación y de intercambio en el ámbito de lo social y de lo político. Hablar de lenguaje implica considerar un sistema abstracto en el que intervienen emisor y receptor para hacer posible la comunicación y a través del cual se transmiten “valores de

---

<sup>26</sup> González Martínez, p. 391.

<sup>27</sup> María del Carmen B. Naves, “Teatro y semiología”, *Revista Arbor*, núm., 77, marzo-abril 2004, p. 497-508.

sentido”<sup>28</sup> ¿A través de qué procesos de significación se generan dichos valores? ¿Cuál es el significado de los “objetos” culturales? Nos enfrentamos sin duda a un problema de sentido.

---

<sup>28</sup> *Ídem.*

## II METODOLOGÍA SEMIÓTICA

El semiólogo francés Jean Jacques Nattiez establece las relaciones entre “substancia musical” y las cosas o personas hacia donde dicha substancia se *reenvía*, entendiendo de manera general que un símbolo no es sino una “cosa” que se dirige a otra. Lo interesante de la propuesta conceptual de Nattiez, es que el “reenviar” es una acción repetida o continua o como un movimiento en espiral.

De modo que el enfoque semiótico de la canción, que aquí se presenta, sería un estudio sobre las relaciones que se generan entre un “texto” musical y la cultura, religión, ideología, las relaciones sociales, el sistema económico y de pensamiento donde se desenvuelven y el modo en que operan estas relaciones en un contexto específico. En suma, se trata de analizar los elementos en concomitancia a los que los sistemas simbólicos se *reenvían*.

Nattiez propone tres principios de interpretación<sup>29</sup> para abordar el estudio de la música desde la perspectiva semiótica. El primero es el nivel del análisis de los procesos de creación de la obra que el semiólogo francés relaciona con las intenciones del compositor, sus ideas o intereses; el segundo nivel vinculado a la percepción de los oyentes y el nivel neutro o inmanente. La dinámica de los niveles sería la siguiente: la actividad creadora se “cristaliza” en un objeto concreto, es decir, el nivel neutro o inmanente, que puede ser la partitura, la grabación audio o video y lo pone a disposición del receptor o *interpretante*, o sea, el tercer nivel.

---

<sup>29</sup> Interpretación como una acción o “realización”.

Carmen Leñero traslada el estudio de la música de Nattiez al ámbito de las canciones. La compositora mexicana propone abordar los estudios sobre música y literatura tres aspectos fundamentales que, a su vez, corresponden a tres momentos distintos de cualquier obra de arte. A saber, el estudio de la composición de la obra, de los aspectos relacionados con el proceso creativo y formativo del autor y su contexto, sus concepciones de la vida y del arte; la estructura o gramática, de la obra de arte, es decir, de las características específicas del objeto, su funcionamiento, su organización, su modo de construcción, sus elementos estilísticos o sus características rítmicas, en suma, los aspectos formales de la obra de arte; y el espacio de distribución y recepción del objeto artístico con sus componentes, su desarrollo en un contexto social determinado y sus relaciones con el receptor.<sup>30</sup>

Expuse los puntos de partida para estudiar la relación a nivel semiológico entre la música y poesía como dos lenguajes que habitualmente se entrelazan tanto en la práctica como en la teoría. En gran medida, mi intención es descubrir los puntos de contacto entre una semiología del lenguaje musical y una estética del discurso poético, tal y como propone Leñero. Estoy convencida de que, desde una perspectiva teórica y crítica adecuada, el lenguaje musical puede aportar categorías de análisis y herramientas para el estudio de la literatura; y a la inversa, que una teoría estética de la literatura nos encamine hacia propuestas cognoscitivas de la experiencia musical. No es posible equiparar el estudio de la poesía y la música, pero quizá podamos idear estrategias de comprensión comunes en ambos discursos.

---

<sup>30</sup> Carmen Leñero, *El caracol sonoro: reflexiones semiológicas sobre el lenguaje de la música en relación con la poesía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.

Cualquier estudio semiológico se centra en tres momentos fundamentales de cualquier obra de arte: su producción o el tiempo histórico particular en que se desarrolla una obra, sus características formales y el espacio de su distribución y consumo. Adoptar una perspectiva semiótica exige establecer los vínculos entre las informaciones procedentes de la propia música y los aspectos del discurso de la poesía, sus relaciones de orden histórico, social y cultural y el modo en que confluyen en el espacio específico de las canciones. La metodología semiótica conduce a plantear hipótesis sobre la dinámica de las relaciones que su dinámica genera. Se trata, en suma, de establecer lazos entre la estructura formal de las canciones, el contenido de su discurso, sus estrategias compositivas y las reacciones perceptivas que producen en quien escucha.

Considerando lo anterior, a continuación, apuntaré algunas precisiones respecto al modo crítico de abordar el tercer nivel de análisis relacionado con la experiencia receptiva, además de exponer algunos argumentos que justifican la postura que se adopta en este trabajo.

En el mundo capitalista la canción popular circula como moneda de cambio. El código comercial ha subsumido los valores de uso de la poesía y la música y ha generado toda una industria: “Dondequiera que la música está presente, también está ahí el dinero”<sup>31</sup>. En la actualidad el centro de esta industria no es la producción material sino el “intercambio de signos”. Las listas de éxitos, los medios de comunicación masiva, los festivales, las nuevas tecnologías *youtube* o el *streaming*, la moda, los discos grabados y todos los elementos que conforman las redes del aparato industrial de la música en el capitalismo evidencian la “profunda colonización institucional y cultural” en la que nos desenvolvemos.

---

<sup>31</sup> Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 2017, p. 11.

Para Jacques Attali la canción es “profética” porque anuncia el futuro de las sociedades. También porque concentra las esperanzas de los hombres capaces de imaginar nuevas formas de organización sociales y personales. No obstante, en la sociedad moderna dirigida por la industria cultural, el espíritu y el intelecto son alienados por la vaciedad y la repetición infinita “la música disfrute inmaterial convertida en mercancía, viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero”<sup>32</sup>.

La canción comercial, fundada en la repetición y en el plagio, anuncia igualmente una sociedad de la producción en serie, donde tras la ilusión de la diferencia se ocultan objetos idénticos. La música, inserta en la dinámica del mercado capitalista y la globalización económica: “ha participado en el crecimiento y la creación del capital y del espectáculo; fetichizada como mercancía, la música se ha convertido en ejemplo de la evolución de toda nuestra sociedad”.<sup>33</sup> Si la canción moderna contemporánea se rige bajo la misma lógica que el sistema que la domina, muchas veces enmascarada hábilmente mediante discursos de “izquierda” o justificados con argumentos de raza, género o condición social ¿cómo entonces podemos hablar de conocimiento cuando el objeto se encuentra subsumido por una lógica mercantil que aniquila por completo los valores de uso del canto y la música?

Mediante las redes que genera la industria musical es posible establecer las relaciones de poder que intervienen y su configuración desarrollada en función de un sistema mercantil

---

<sup>32</sup> Jacques Attali, p. 12.

<sup>33</sup> Jacques Attali, p. 13. Véase como referencia para este tema y lo relativo a las infracciones a los derechos de autor el *Informe sobre el consumo de música 2018*. Para conocer las estadísticas de las preferencias musicales del público masivo: *Escuchando música 2019. Una mirada a la forma en que se disfruta la música grabada alrededor del mundo*, disponible en la página de internet de la Federación Nacional de la Industria Fonográfica (IFPI), <https://www.ifpilatina.org/>. Para las noticias más actualizadas sobre la industria musical se sugiere visitar la página: [industriamusical.es](http://industriamusical.es), en especial: Julia Hernández Rusa, “Los artistas independientes representan el 30.3% de los ingresos por música grabada en 2017”, 23 de abril de 2018.

capitalista. En este sentido, la hipótesis se presenta al postular la música y la canción comercial como parte de una red que actúa como “dispositivo” o mecanismo de control y dominación ideológica. No hay música inocente. Por ello, el discurso de la canción que transmiten los medios de comunicación masivos, la televisión, la radio y el internet, lo mismo que los dispositivos de Foucault o la positividad de Hegel<sup>34</sup>, provocan una determinada conducta y un razonamiento siempre a favor de la industria que lo domina.

Ahora bien, puesto que he dicho que la música y la canción actual son parte de una “industria”, quiero detenerme en este punto y valorar algunas definiciones en relación con el arte y el aparato ideológico que utiliza para autodefinirse.

La crítica de arte contemporánea suele hacer énfasis en la vacuidad del “arte moderno”, en su ortodoxia, en el sinsentido que proyectan y en su falta de originalidad. En efecto, la crítica tuvo razón en señalar que el arte actual se aliena a las ideologías hegemónicas, se ha vuelto anodino e inocuo.<sup>35</sup> Pero, ¿por qué el arte del siglo XX elige lo repulsivo y lo trivial?

También nos dice la crítica que los temas y motivos del arte se encuentran “agotados” y que vivimos una época de “culminación”, la cual se arraiga en las desdibujadas bases esenciales del arte modernista llevadas al límite. Desde el punto de vista de Stephen Hicks la

---

<sup>34</sup> Esta red “heterogénea” incluye los aspectos no visibles de las relaciones sociales: “lo que no se ve, pero está presente”, lo oculto, lo simbólico, lo abstracto, “lo que es discursivo y no discursivo”. El dispositivo, según Foucault, es un “conjunto” de elementos de diversa índole, los cuales tienen en común ser parte de una “red” cuya función es “responder” o asimilarse a una situación determinada de transformación social, económica o política. Dicha función para el dispositivo es “estratégica dominante” puesto que se halla inscrita en “un juego de poder”. Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona, Anagrama, 2015.

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, Avelina Lesper, *El fraude del arte contemporáneo*, España, Editorial Malpensante, 2018; Antonio García Villarán, *El arte de no tener talento. Revolución hamparte*, España, Ediciones Martínez Roca, 2019.

“ruptura” se generó con el arte de antes del siglo XIX, mediante la oposición a la búsqueda de la “belleza” y el afán de “originalidad” que perseguían los románticos y corrientes anteriores. También contra la exaltación del artista que lo eleva a la divinidad, porque como los dioses, el artista es capaz de crear “representaciones originales con significado humano y atractivo universal”<sup>36</sup> y plasmarlas en objetos que a la vez enaltecen los sentidos y las pasiones de quienes los experimentan.

Pero para Hicks, el “quiebre” definitivo con la tradición” se manifiesta a fines del siglo XIX con los movimientos de vanguardia, los cuales afirmaban la abolición de los fundamentos del arte y el desmantelamiento de su sistema compositivo. Entre las causas que motivaron dicha ruptura se destacan:

El creciente naturalismo del siglo XIX condujo a aquellos que se habían quitado de encima su patrimonio religioso a sentirse desesperadamente solos y sin guía en un enorme y vacío universo. El auge de las doctrinas filosóficas del escepticismo y del irracionalismo llevó a muchos a desconfiar de sus facultades cognitivas de la percepción y de la razón. El desarrollo de las teorías científicas de la evolución y de la entropía trajo con él historias pesimistas sobre la naturaleza humana y el destino del mundo. La propagación del liberalismo y los mercados libres hicieron que sus oponentes políticos de izquierda (muchos de los cuales eran miembros de la vanguardia artística) “vieran” los acontecimientos políticos como una serie de profundas decepciones. Las revoluciones tecnológicas estimuladas por la combinación de la ciencia y el capitalismo llevaron a muchos a proyectar un futuro en el que la humanidad sería deshumanizada o destruida por las mismas máquinas que se suponía mejorarían su destino.<sup>37</sup>

De acuerdo con el autor, para principios del siglo XX la “inquietud” que invadía a los intelectuales se convirtió en “una verdadera angustia”. La reacción fue explorar en las obras

---

<sup>36</sup> Stephen Hicks, *Explicando el posmodernismo: la crisis del socialismo*, Madrid, Unión Editorial, p. 214.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 215.

“las implicaciones de un mundo en el que la razón, la dignidad, el optimismo y la belleza parecían haber desaparecido”.<sup>38</sup> Precisamente el anhelo de alcanzar la belleza que durante siglos había preocupado a artistas y filósofos, fue sustituido por la búsqueda de la “verdad del arte”. Porque para los pensadores modernos, si la realidad demostraba que el mundo no era bello, dicha búsqueda resultaba falaz y estéril. Con ello, se pretende legitimar la demanda de “reconocimiento”<sup>39</sup> de que el “mundo no es bello”, sino fracturado, inteligible, inhumano, cruel y vacío.<sup>40</sup>

Otra importante vertiente de los postulados modernos analizada por Hicks, es el “reduccionismo”. Esta corriente de pensamiento cronológicamente relacionada al posmodernismo, llevaba hasta sus límites los planteamientos modernos anteriores: si aceptamos que el arte no puede mostrarnos la verdad de la realidad objetiva, en consecuencia, nuestra atención se centraría en su singularidad y su contenido en lo que la frase “el arte por el arte” puede definir. Pero si observamos lo que hace “único” al arte, veremos entonces que cada expresión posee cualidades propias y su lenguaje particular. Por lo tanto, y siguiendo con el desarrollo teórico de Hicks, “en lugar de contar historias, el movimiento reduccionista en la pintura afirma que para encontrar la verdad los pintores deben, deliberadamente, eliminar todo lo que pueda ser eliminado [...] y ver lo que sobrevive.

---

<sup>38</sup> *Ídem.*

<sup>39</sup> *Ídem.*

<sup>40</sup> Es importante señalar que sólo estoy acotando las influencias más inmediatas del posmodernismo. Debemos tener en cuenta que los procesos culturales son continuos. Es por ello que mi intención es delimitar un período de pensamiento cuyos postulados más determinantes: “la exaltación del yo”, “el héroe solitario que lucha contra el sistema”, “la fe en un mundo mejor”, “el amor y la muerte”, son tópicos y valores característicos del Romanticismo, todos ellos presentes en los productos de la cultura de masas. Véase: *El Romanticismo. La creación de la libertad*, España, TVE, 2014, disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=xtQP9RZRyeA>

Entonces conoceremos lo esencial de aquélla”. Una de las razones para que el arte comience a buscar su significado en la “ausencia”.<sup>41</sup>

No obstante, a partir de la década de 1960 el arte se enfrenta a un “callejón sin salida”. La continuidad que mencioné anteriormente se da con el advenimiento del posmodernismo que, retoma las ideas modernistas, pero introduce ciertas variaciones que son relevantes para la comprensión de todo un proceso de desarrollo que antecede a las ideas artísticas actuales, las cuales se nutren de corrientes filosóficas que han influido a más de una generación:

Como ya lo había hecho a fines del siglo XIX, el mundo del arte extendió la mano y dibujó sobre el contexto intelectual y cultural más amplio de las décadas de 1960 y 1970. Absorbió la tendencia del universo absurdo del existencialismo, el fracaso del reduccionismo y el colapso del socialismo de la nueva izquierda. Se conectó a los pesos pesados como Thomas Kuhn, Michel Foucault y Jacques Derrida, y se inspiró en sus temas abstractos del antirrealismo, de la deconstrucción y de su postura de confrontación mayor con la cultura occidental.<sup>42</sup>

El contenido reivindicado por el modernismo, inspira nuevas concesiones en el posmodernismo. Las estrategias de eliminación de los reduccionistas fueron llevadas hasta el extremo. Si la realidad se ampara en la conciencia, precisamos “eliminar” todo el contenido que de ella se nos ha presentado. Estas afirmaciones conducen a creer que la realidad no es más que un “estado psicológico y extraño” y a suprimir “la relación cognitiva del arte con la realidad”.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Recordemos los experimentos con el silencio de John Cage. Véase extracto de la entrevista realizada a John Cage para el documental "Écoute" (Escucha), en New York, 1991, subtítulo por "Isvekia", disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo>.

<sup>42</sup> Hicks p. 222.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 217.

El arte posmoderno desdeña la habilidad y la disciplina en los creadores. En su lugar, se promueve la composición “aleatoria” y espontánea. Contrario al objeto único y original, se elimina “el estatus especial del objeto artístico, haciendo obras de arte que son reproducciones de objetos extremadamente comunes”<sup>44</sup>. O como reverso de esta proposición: “podemos demostrar que lo que el arte y el capitalismo hacen es tomar objetos que, en realidad, son únicos y especiales, como Marilyn Monroe, y reducirlos a mercancías producidas en serie”.<sup>45</sup> El posmodernismo admite los contenidos sociales, pero únicamente aquella que reivindicuen a las “minorías” raciales, étnicas o de género.<sup>46</sup>

La subversión del principio básico del arte, la “deconstrucción” de sus categorías tradicionales, la mezcla de estilos, la oposición al capitalismo... son sólo algunos de los elementos característicos de la producción artística posmoderna, y las tendencias contemporáneas que dirigen el destino del arte, incluidas por supuesto, la música y la literatura.

En tanto a la técnica del sonido, las crecientes investigaciones sobre acústica musical y el avance de la tecnología, inducen a los representantes de las vanguardias a “deconstruir” las formas tradicionales de la música. Las nuevas obras se caracterizan por añadir elementos del entorno, como los ruidos de las ciudades, largos intervalos de silencios, la musicalidad de la naturaleza, y cuyos conceptos se basan en métodos y leyes de la arquitectura y las

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>45</sup> *Ídem.*

<sup>46</sup> Un ejemplo claro es “la crisis de la música serial” (1955-1970), criticada por Iannis Xenakis y su célebre propuesta “estocástica” en la que utiliza la teoría cinética de los gases de Boltzmann y Maxwell aplicada a técnicas sonoras. Considerado uno de los pilares fundamentales para el posterior desarrollo de la música electrónica y de toda la música popular reciente, encuentra su propio punto crítico a partir de la década de los 90. Para una introducción a este tema: Iván Naranjo, “Xenaquis y la música electrónica”, México, *Letras Libres*, 13 de noviembre de 2009, disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/xenakis-y-la-musica-electronica>; Hugo García Michel, “Iannis Xenaquis: el azar y la música”, *Revista Nexos*, 18 de marzo de 2011, disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=4501>

matemáticas aplicados a la música. El resultado es el hundimiento de los parámetros musicales tradicionales, en especial de la armonía y el timbre. En su lugar, comienza el desarrollo de “síntesis auditivas” en la composición asistida por computadora y dependiente de la informática: “El principio de la síntesis auditiva reposa sobre los descubrimientos de la física acústica que conciernen a las características microscópicas del sonido (el timbre) y sus representaciones ópticas (los espectrogramas)”.<sup>47</sup> En otras palabras, la aparición de la imagen como representación gráfica del sonido es un momento decisivo para la fundación de un nuevo lenguaje musical.

Los vertiginosos avances de la ciencia y la tecnología continúan modificando todas las artes de manera significativa. Sin embargo, influyen de manera radical en la composición musical y de forma compleja e intrincada en su distribución y circulación. En la actualidad, resulta accesible a muchas personas la posibilidad de grabar en pequeños estudios o incluso en computadoras portátiles. Los artistas son cada vez más independientes de los antiguos sellos discográficos y gracias a las redes sociales pueden difundir su trabajo a gran escala, con costos mínimos.<sup>48</sup> Pero la producción masiva ha conducido a la estandarización creativa y a la saturación del público:

Las canciones siguen siendo objetos de consumo y los nuevos escuchas se están acostumbrando a la brevedad y al rápido desecho de lo que oyen. Con la difusión por medio de plataformas digitales, son pocos los que aprecian un disco completo y menos aun los que lo adquieren para tenerlo de manera material o virtual. Además, el poder de los medios de

---

<sup>47</sup> Antonio Lai, “La imagen del sonido y la escritura espectral”, París, Universidad de París VIII, *Escritura e Imagen*, vol., 4 (2008), 125-146. Incluso hoy en día la música electrónica se crea mediante dos procesos: música concreta (sampling) y música puramente electrónica (síntesis). Ver: *Music Radar Clan*, “Pilares de la música electrónica: la música concreta”, 26 de abril de 2020, disponible en *youtube*.

<sup>48</sup> Se sugiere consultar David Byrne, “Negocios y Finanzas” en: *¿Cómo funciona la música?*, traducción de Marc Viaplana, China, Sextopiso, 2015.

comunicación persiste y sigue determinando en buena (o en mala) medida los gustos de la gente.<sup>49</sup>

Resta agregar que este trabajo coincide con la observación de Santiago Auserón: “El terreno de la canción ha sido devastado, es tierra baldía”.<sup>50</sup> El filósofo español aduce que los lazos fundamentales que antiguamente unían a la materia que modela al canto y a la música se han separado definitivamente. La canción contemporánea parece no conservar nada de su unidad originaria.

No obstante, la esperanza se enciende con la certeza de que dentro de la sociedad de masas que todo lo convierte en mercancía, donde la canción estéril es difundida por los medios de comunicación y sostenida por la moda, la imitación y el plagio que constituye toda una industria, existen espacios disponibles, porque ningún sistema es capaz de abarcarlo todo. Se trata de “agujeros en la red”<sup>51</sup> por donde es posible acceder a esa particular forma de libertad que ofrece el arte, y que constituye una vía para el desencadenamiento físico, intelectual y espiritual de individuos capaces de oponerse en la teoría y en la práctica al discurso de los medios de comunicación y de la industria del arte y el entretenimiento. Los cuales actúan como “dispositivos” alienantes, que obstruyen la libertad de escuchar, censuran las mentes críticas y, por lo tanto, auténticamente revolucionarias; emancipadas del control ideológico del discurso apologético de cualquier sistema económico dominante. El espíritu al que esta especie de canciones se dirigen, es al

---

<sup>49</sup> Hugo García Michel, “¿Cómo se difunde la música? I”, México, *Milenio*, 14 de agosto de 2018.

<sup>50</sup> Santiago Auserón, “El reto poético de la canción”, España, *El País*, 17 agosto de 2012.

<sup>51</sup> Juan Perro, “Agujero en la red”, *Cantares de Vela*, España, Gasa/La Huella Sonora, 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=2OJDI628Nfg>

que remueve las conciencias, en lo político, en lo social, y en el pensamiento que “se transmite de generación en generación por medio de los sonidos”<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

## CAPÍTULO 2 EL ESPACIO DE LA PRODUCCIÓN

### I PRODUCCIÓN Y SEMIÓTICA

A continuación, se aportan elementos para sustentar la hipótesis que afirma que la forma mercantil de la música y de la canción en el espacio del capital, constituye un punto de intersección entre la semiótica comunicativa y el sistema de consumo. Para el desarrollo de este tema, tomo como base los importantes aportes a la teoría semiótica del filósofo Bolívar Echeverría.

De acuerdo con Echeverría, la dinámica del proceso de reproducción humana, se adhiere a un “compromiso inestable” entre el “sistema de capacidades de trabajo” y el “sistema de necesidades de disfrute”, el cual establece las “posibilidades” de interacción o transformación de la naturaleza. Pero es la “elección de forma” concreta de una de estas posibilidades, “confluyendo en el diseño de una misma constelación”<sup>53</sup> la que le confiere un sentido a la dinámica del sistema en su totalidad.

Dentro de lo que el autor denomina “red de convivencia”, el proceso de reproducción humano se constituye como “un proceso de realización de proyectos” que según Echeverría se desarrolla en dos fases. Dentro de la “fase productiva” observamos que los objetos no son producto de una simple operación mecánica. Más aun, derivan de la concreción de una “idea” preconcebida. En la “fase consuntiva” o de consumo, se reafirma el “proyecto” de “autorrealización del sujeto” en tanto se “impone” la necesidad

---

<sup>53</sup> Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, Editorial Ítaca, 2010, p. 62.

de concretarse continuamente en “una figura diferente” mediante el consumo de productos.<sup>54</sup>

De manera análoga al proceso comunicativo, el productor o emisor de un objeto o mensaje, plantea un proyecto de transformación del sujeto consumidor. Es decir, se presenta la posibilidad de moldear al sujeto, en la medida en que transformar la naturaleza en un bien de consumo es “un dejarse” moldear por ella. El consumo de esa “forma” ratifica la realización de ese proyecto. Al apropiarse de la naturaleza, el sujeto experimenta en sí mismo una transformación:

La apropiación de la naturaleza por el sujeto social es simultáneamente una autotransformación del sujeto. Producir y consumir objetos es producir y consumir significaciones. Producir es comunicar (*Miteilen*), proponer a otro un valor de uso de la naturaleza; consumir es interpretar (*auslegen*), validar ese valor de uso encontrado por otro. Apropiarse de la naturaleza es convertirla en significativa.<sup>55</sup>

Para Bolívar Echeverría hay una identidad “esencial” entre la producción/consumo de objetos prácticos y la producción/consumo de significaciones. En otras palabras, el autor afirma que el lenguaje humano y la producción consumo de objetos prácticos atraviesan el mismo proceso reproductivo.<sup>56</sup> No hay que olvidar que la palabra es un “objeto práctico”

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.48-57. Recordemos de manera general que Echeverría describe el proceso de reproducción social y material como la “unidad” de dos fases integradas. La primera fase “productiva o de trabajo” corresponde a un “factor subjetivo” que es el sujeto social en tanto que productor y consumidor, el cual realiza una acción, mediada por los medios de producción, sobre “factor objetivo”. De esa “acción”, del factor subjetivo sobre el factor objetivo resulta un “objeto práctico” que en este caso es el “mensaje”.

<sup>55</sup> Bolívar Echeverría, *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI Editores, 1998, p. 182.

<sup>56</sup> De hecho, la compatibilidad entre las ideas de Marx y el lenguaje como práctica “constitutiva” se expresa en la obra *La ideología alemana* escrita junto con Friedrich Engels. De acuerdo con Williams, en este texto los autores apuntan hacia la “simultaneidad” y la “totalidad” del lenguaje. En tanto que “las relaciones históricas fundamentales” son consideradas “momentos” o “aspectos”, el ser humano posee “consciencia”. Mientras, el lenguaje se materializa en el aire emitido por un cuerpo físico. No existe pues una prioridad de la “vida material” respecto al lenguaje. Si el modo materialista distintivamente humano se caracteriza bajo tres aspectos simultáneos en el sentido de que han existido en los “albores” y se presentan en la actualidad: “las necesidades, las nuevas necesidades y la reproducción humana”, la distinción específicamente humana se manifiesta en un cuarto aspecto: concebido “también desde el principio como una relación social. Por lo tanto,

cuya “materialidad sonora” utiliza como materia prima el “estado acústico” de la atmósfera modificándolo.

Al pronunciar una palabra realizamos un “trabajo” que requiere el empleo de unas ciertas “herramientas” que se hallan en el propio cuerpo. En cuanto es percibida auditivamente, la palabra es “consumida” por el receptor. La naturaleza transformada posibilita la reproducción física del sujeto individual y colectivo, pero en lo que tiene de reproducción política o intersubjetiva. Desde la perspectiva del emisor, separar y seleccionar la información del mundo exterior ya es una forma de “apropiación de la naturaleza”. Para el consumidor expresarse es “proyectar” sus ideas, apelando a la potencial transformación del escucha. En la medida en que la existencia del sujeto sólo es posible en su desdoblamiento como “semiosis lingüística” y “semiosis práctica”, tal y como afirma Echeverría, “el carácter semiótico del ser humano hace de él, de un modo igualmente directo, un ser del lenguaje, del *lógos*”.<sup>57</sup>

Dentro del proceso comunicativo identificamos un emisor y un receptor. Cada uno en situaciones particulares, en el primer caso abierta al referente, en el segundo cerrada. Entre ellos hay un “contacto físico”. Es en la “forma del objeto” donde el productor “cifra”

---

“involucra” necesariamente “la conciencia práctica que es el lenguaje”, Valentin Volóshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, prólogo y traducción de Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Ediciones Godot, col. Exhumaciones, 2009, p. 42.

<sup>57</sup> Echeverría refiere que la infinita variedad de objetos prácticos tiende a clasificarse según la “agilidad” comunicativa y su “precisión” de sentido. Hay objetos que podríamos considerar que no poseen estas cualidades o se registran en un nivel “bajo”. El autor señala que estos objetos presentan una “materialidad” más diáfana, resisten la adopción de formas definitivas y su uso es prolongado. Existen otro tipo de objetos, por el contrario, cuya materialidad es más sutil, más apto para asumir formas y cuyo tiempo de producción/consumo es más corto”. De entre estos últimos el autor destaca cierto tipo de objetos que interesan a esta investigación: “Las transformaciones en el estado acústico de la atmósfera resultan ser, con mucho, los objetos más precisos y expeditos en la transmisión de información; son los que llegan a ostentar el máximo de forma en un mínimo de material...los más aptos para mediar entre la intención del productor y la transformación de consumidor”. *Definición de cultura ...*, p. 86.

una “intención transformativa” que el sujeto consumidor recibe y es capaz de descifrar “adecuadamente”. La emisión de un mensaje conlleva una “intención” de modificar el estado en que se encuentra el contacto para atraerlo a su significación, es decir, como “portador de alguna posibilidad de apropiación del referente relevante para el cumplimiento de su intención”.<sup>58</sup>

La forma del objeto es un “lugar de doble perspectiva”. La producción del objeto abre la posibilidad de concretar su “intención” de transformar al consumidor. Del mismo modo, se muestra ante el consumidor como potencial satisfactor de una necesidad. En la forma del objeto se concentra la “intención” y “la expectativa”, a través de ella se reafirma el “compromiso” permanente entre el sistema de necesidades de disfrute y el sistema de necesidades de trabajo del “sujeto global”.<sup>59</sup>

Volviendo a la descripción del proceso comunicativo, según Echeverría, en éste se presentan “dos momentos” que intentan prevalecer uno sobre el otro. El cruce de estos dos ejes en tensión constituye el proceso de “semiosis comunicativa”. En el primero, la función referencial o de apropiación cognitiva es dominada por lo expresivo/apelativo. Echeverría apunta que lo “determinante” en el proceso comunicativo es la intervención de “lo político” o las relaciones “intersubjetivas”<sup>60</sup> que movilizan la dinámica de “autorrealización del sujeto

---

<sup>58</sup> Desde la perspectiva del signo, aunque la práctica referencial parece dominar el proceso semiótico, ésta centralidad puede romperse o ser interferida por las demás funciones. Bolívar nos habla de una “totalidad” conformada en torno al cruce de dos ejes en “tensión” generada por el intento permanente de dominar sobre el otro. El primero va de la función expresiva a la función apelativa y el otro se extiende de la función referencial o “sémica” a la metalingüística o “metasémica”. *Definición de cultura...*, p. 88.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p.88.

humano". La intención transformativa se despliega en un plano recíproco: es una apelación al otro para que acceda a modificarse.

El otro momento se presenta en cuanto lo "determinante"<sup>61</sup> del proceso producción/consumo reside en la "tensión" que se genera entre la lengua y el habla, entre el sistema y su uso. Un plano donde lo que está en juego es la realización del "proyecto" que la totalidad del sistema debe "posibilitar". En este caso, el eje conformado por la función expresivo/apelativa es dominado por otro que va de la función cognitiva a la metalingüística. El intento de predominar de uno sobre el otro, le confiere un carácter "inestable" que convierte a este proceso en una "realidad plural y proteica".<sup>62</sup>

El proceso de la vida social y productiva visto a contraluz del proceso comunicativo se nos presenta como un proceso de producción/consumo de significaciones. Ambos se desarrollan fundamentalmente como un cifrado/descifrado de "intenciones transformativas". Los dos "componen y descomponen" "libremente" los "objetos" o "mensajes" para absorber su contenido o interiorizar su sustancia. Pese a que actúan en función de un "código inherente a la estructura tecnológica del campo instrumental", el proceso de producción/consumo como proceso de comunicación no se trata sólo de significar sino de "metasignificar".<sup>63</sup> De ahí que el autor afirme que el lenguaje es el medio por excelencia para la "autorrealización" individual y colectiva.

La definición de cultura que Bolívar Echeverría desarrolla, apunta hacia una teoría "materialista" de la comunicación. Su propósito es desvelar, dentro del proceso de

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p.89.

<sup>62</sup> *Definición de cultura*, p. 90.

<sup>63</sup> *Valor de uso...* p. 185.

reproducción social, un nivel de existencia que el filósofo de la modernidad denomina semiótico o “espiritual”.

Hasta ahora he desarrollado en parte ciertos postulados teóricos que es importante tener en cuenta para el desarrollo coherente de esta investigación. Ante todo, me interesa destacar algunos puntos importantes en torno a la definición de cultura que el autor propone. En primer lugar, que la dimensión conceptualizada por Bolívar Echeverría como política, semiótica o metafísica, esconde en su núcleo comportamientos que no son impuestos ni adquiridos, sino parte de la naturaleza humana. Política en tanto que antepone la reproducción de la socialidad a la reproducción física; semiótica en la medida en que el intercambio de objetos prácticos reparte significaciones, y meta-física porque trasciende el ámbito de la reproducción natural. Este fenómeno que Echeverría denomina *transnaturalización* es lo que distingue el proceso humano de los demás procesos naturales.

Segundo, el proceso de reproducción humano persigue la manera de transformar la socialidad (o su forma concreta la identidad) mediante la reproducción permanente de las condiciones del sistema de capacidades/necesidades. En este proceso inconsistente, la identidad del sujeto siempre alterándose, “intentando ser otra”; cuestionándose a sí misma, se moldea de acuerdo a una dinámica de composición y recomposición que coloca la “forma” por encima de las “substancias” de las cosas. Con la presencia latente de un proyecto de *distribución*, el “compromiso” se cierra a partir del proceso de *circulación* de los objetos para ser consumidos.<sup>64</sup> No obstante estas condiciones, existe un margen de

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 173.

libertad para el sujeto que incide al elegir una de las posibilidades de “forma” concreta de los objetos prácticos o incluso, en determinadas situaciones, inventar formas nuevas. Y tercero, una idea crucial para esta investigación: hay una “identidad esencial” entre la producción/consumo de objetos prácticos y la producción/consumo de significados.

## II EL SONIDO, LA MÚSICA Y EL ORDEN DE “ANALOGÍA” ANDINO

En el apartado siguiente formulo la hipótesis de la unión originaria entre poesía, danza y música en el ámbito ritual y mitológico en el mundo andino. Comienzo por plantear una definición de sonido la cual nos introduce a las concepciones de “analogía” entre algunos pueblos no occidentales afines al pensamiento andino, así como la idea de polos complementarios. En el terreno de la música, esta concepción de desliza hacia un sonido “cósmico” de creación y de renovación del pasado en el presente, la cual fue estudiada entre pueblos no occidentales por Marius Schneider. Finalmente se presenta la importancia de la música, la danza y el canto para la recreación ritual y el mantenimiento del orden universal de acuerdo con el pensamiento andino.

Partiendo de la definición de sonido del compositor José Miguel Wisnik, imaginemos el sonido como un “onda” dibujada por cuerpos que vibran. Nuestro oído es capaz de captarla y nuestro cerebro se encarga de darle sentido. El sonido podría ser una sucesión de impulsos y “reposos”, como el ascenso de la onda y de “caídas cíclicas” seguidas de reiteración. Esta “onda sonora”, puede ser vista como dos caras de un mismo movimiento: “ya que el ataque y el reflujo sucesivo de la onda son la *densificación* de cierto patrón de movimiento que pasa a través de la materia que se da a oír a través de las capas de aire”.

Por tanto, no es “la materia del aire” sino una “señal de movimiento que pasa a través de la materia, y modifica e inscribe en ella, de forma fugaz, su dibujo”.<sup>65</sup>

De acuerdo con lo anterior, representada en el tiempo, esta onda acontece como regularidad. El sonido sería un movimiento ondulatorio repetido bajo una cierta frecuencia inscrita en la complementariedad. Esta forma oscilatoria permite que muchas culturas de todo el mundo lo piensen como “modelo de una esencia universal regida por el movimiento permanente”.<sup>66</sup>

De acuerdo con José Miguel Wisnik es posible plantear una “antropología del ruido” en términos de su significación cultural. Un “ruido sonoro”, entendido como interferencia en la comunicación, interrumpe o bloquea la emisión del mensaje o altera el código. La definición del ruido como “desordenación interferente” se torna mucho más compleja llevada al terreno del arte y la canción popular contemporánea, puesto que éste es intrínsecamente creativo y “desorganizador de mensajes/códigos” establecidos y potenciador de nuevos lenguajes con sus códigos propios.

Pensar esta definición es importante por la naturaleza de los cantos de muchos pueblos originarios y su dificultad de ser interpretados por oídos habituados a los patrones de la música “occidental”. De ahí que la importancia de pensar, en principio, un sonido como la oposición al ruido, dado que “grado” de significación se modifica según el contexto. Un grito puede ser una melodía, un intervalo puede variar su disonancia de una época a otra, resultar vulgar o exótico. Un conjunto de sonidos puede transformarse en una música

---

<sup>65</sup> José Miguel Wisnik, *Sonido y sentido. Otra historia de la música*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015, p. 15.

<sup>66</sup> *Ídem*.

moderna; resistir al paso del tiempo o volverse arcaico. Puede ser tan natural como un silbido o un compás con las palmas de las manos; tedioso como un recital o estridente como un concierto de rock.

El mundo se despliega a través de ruidos inconexos que la música extrae para volverlos inteligibles, constituyéndolos en órdenes y patrones. La atracción entre sonido y ruido conduce a la música. La regularidad de un sonido percutido abre la perspectiva de una conexión trascendental que, de acuerdo con el pensamiento andino y para muchas otras culturas no occidentales, reproduce en el mundo terreno un ritmo universal.

Un sonido repetido al unísono durante el canto de coplas en el NOA, tiene el poder de evocación o de confirmación del acuerdo social. Interioriza las violencias que puedan amenazar la vida o infringir el orden. Esconde un mensaje secreto para lo “no iniciados”. La música se ofrece como “modelo utópico” de la sociedad en armonía y sin conflictos. En relación con los registros de Schneider, para el hombre de las culturas pretotémicas la creación aparece como un *misterio* fundado en un “ritmo cósmico” que genera un orden manifiesto sólo simbólicamente. La persistencia de este “ritmo cósmico de la creación” parece ser el núcleo del pensamiento y del relato simbólico de las sociedades andinas y de las sociedades arcaicas de Schneider.

En los orígenes intelectuales del ser humano, Marius Schneider acusa la existencia de una “filosofía de la naturaleza” que rige el pensamiento de las más antiguas culturas humanas:

Estas ideas se fundan en la “combinación” de “representaciones sensoriales o imágenes que se desprenden de la observación diaria del dualismo de la vida”, manifiesto en la existencia de los dos sexos, el cielo y la tierra o en el “cambio perpetuo de la luz y la

obscuridad". Dado este dualismo permanente de la Naturaleza, ningún fenómeno determinado puede constituir una "realidad entera", sino tan solo la mitad de una totalidad.<sup>67</sup>

La analogía es la base del pensamiento andino y de muchas culturas "pretotémicas". Según esta concepción a cada fenómeno le corresponde otro análogo, necesario para confirmar su totalidad. El orden cósmico en su conjunto es posible por la unión de "tesis" y "antítesis". El "conjunto general" de la configuración del macrocosmos se replica en el microcosmos: "Cada tesis se perfila y se deslinda e incluso se crea por su antítesis, porque cada parte de la totalidad es el complemento o reflejo de la parte vecina". El mundo se encuentra ordenado conforme a esta dualidad permanente.<sup>68</sup>

Este dualismo integral en el pensamiento andino comprende además aspectos emocionales y sensitivos muy importantes. Si un pueblo considera que un animal es capaz de realizar hazañas memorables en el pasado mítico, además de las capacidades físicas como la fuerza o la altura, se debe a que en la realidad le atribuye virtudes específicas como la astucia, la inteligencia o la sabiduría. Lo interesante para el estudio de la música es que Marius Schneider observa en su estudio que la oposición tesis y antítesis en el pensamiento arcaico cobra sentido sólo si atendemos a los sonidos que emiten los animales y a la música de la naturaleza. Los animales con características físicas similares o de la misma familia, una abeja y un grillo, por ejemplo, la relación de analogía se establece de acuerdo a la tesitura de su "voz". Se trata de una diferencia sonora que determina "la relación específica

---

<sup>67</sup> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas...* Madrid, Siruela, 2010, p. 18.

<sup>68</sup> *Ídem.*

de tesis y antítesis entre los mismos, porque sus voces parecen estar invertidas una con respecto a otra”. Entre los animales terrestres –añade Schneider-, los de mayor altura se caracterizan por una “voz profunda y los pequeños por una voz aguda. Por el contrario, los animales que simbolizan el cielo tienen una voz aguda, si son grandes, y una voz grave, si su estatura es pequeña.”<sup>69</sup>

En suma, según el pensamiento arcaico estudiado por Schneider, los fenómenos más simples y “evidentes” se explican siguiendo una lógica “causal”, mientras que los fenómenos no susceptibles a la observación directa o que no se pueden comprender de manera elemental, se explican mediante la analogía. Esta teoría de la *relación general de analogía* de las sociedades pretotémicas puede efectuarse de dos formas: implicando a “dos fuerzas” en “oposición” o como una actividad de “compensación” que intentan mantener un equilibrio cósmico y terrestre. Este tipo de razonamiento que aun hoy persiste entre las “altas culturas” de todo el mundo constituye la “base” del pensamiento místico de culturas muy antiguas.<sup>70</sup>

La idea de dualismo también es muy profunda en el pensamiento andino. En el mundo andino, el canto, la música y la danza son elementos complementarios que conforman una unidad inherente al sonido, el movimiento y el sentido. Esta unidad

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>70</sup> Una antropología del ruido nos remite al nacimiento del hombre. Del mismo modo que el pez percibe las ondas sonoras a través de las vibraciones que recorren su piel, el feto, en el vientre materno, percibe los sonidos a través de las resonancias de la respiración, el corazón y la voz de la madre. Esta especie de “cápsula de vibraciones”, se anticipa a cualquier percepción visual. El líquido amniótico es el medio de transmisión del sonido y de la escucha. Es esa materia sonora primigenia el fundamento de la música y la responsable de estimular el oído durante la gestación. A través del líquido se propaga el sonido: “el líquido salado que parece proceder de un recodo marino más que lacustre es el medio en el cual tiene lugar la transmisión y la propagación de la *foné*, el sonido primordial de la *khora*, en el seno matricial del ser”. Blanca Solares, *Imaginario musicales. Mito y música/I*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 29-31.

manifiesta en el contexto ritual y religioso correspondiente con el ciclo anual. La música y el canto son determinados por los ciclos agrarios de siembra y cosecha dos veces al año. En esta fecha tan importante para ellos se cantan asimismo *tonadas* especiales. Este periodo determina en general los instrumentos musicales, las melodías y los cantos que deberán ser tocados durante las celebraciones.

En este contexto, en todo el territorio andino se veneran a algunas de las deidades más destacadas de la cosmología prehispánica, entre ellas la *Pachamama* o Madre Tierra. Cabe destacar que la cosmología andina se ha sincretizado en parte con la fe y las creencias del cristianismo. Tal como ocurre con La Virgen María asociada al concepto de Pachamama como deidad principal, manifestándose asimismo en las vírgenes locales (*mamitas*). Al concepto femenino de la Madre Tierra presente a lo largo de los siglos, se adhieren figuras religiosas nuevas. Los viejos dioses retornan mediante este principio fundamental de vida y abundancia.

La *Pachamama* simboliza la concepción de pares como principio fundador de todos los fenómenos de la naturaleza. La Tierra, los seres que la habitan y los frutos que se extraen de ella, subrayan el principio de complementariedad masculino y femenino. Todo lo que existe en el mundo y cada pensamiento individual se rigen por este principio. Incluso el dios principal de la mitología andina Wiracocha se desdobra en dos personalidades femenina y masculina. Una característica –de acuerdo con Max Baumann-, “andrógina” a partir de la cual existe, El mundo de arriba, el de la tierra y el del inframundo:

*Everything that exists in the heavens, on the earth, and everything that is created is bound together with everything else and is composed in microcosmos as in macrocosmos—on all levels of reality—of their male and female characteristics, which complement each other*<sup>71</sup>

En la cosmovisión andina la realidad se concibe mediante la experiencia en forma narrativa. Es decir, no con base en acciones sino a partir de la experiencia subjetiva que se vive y se manifiesta en el día a día. Esta experiencia contiene sueños, emociones y necesidades humanas. Los elementos que construyen la experiencia personal constituyen los elementos fundamentales de la percepción andina prehispánica y aún en sus descendientes. Éstos difícilmente pueden reducirse algo imparcial y objetivo. La experiencia subjetiva es tan real que nadie puede cuestionarla, porque todo alrededor se afirma para que aquello sea real.

En consonancia con diversas manifestaciones de la música en el territorio andino, las coplas del NOA retornan con frecuencia al principio de los polos opuestos. De acuerdo con su cosmología el mundo de Arriba es masculino, el de Abajo femenino. Complementarios son a su vez el Padre Sol y la Madre Luna, las estrellas y las constelaciones diferenciadas también por sexo: la estrella de la mañana es masculina y la estrella de la tarde es femenina. En orden horizontal la tierra se divide entre las cadenas montañosas masculinas y las pampas femeninas.

Sin embargo, ¿cómo creamos sonidos significativos? Las teorías de románticos e ilustrados durante el siglo XVIII y hasta principios del XIX respecto al origen de la música apoyaban la idea de que el habla humana es un discurso menos “diferenciado” en consonantes y más abundante en inflexiones vocálicas. De ahí que los niños cuando

---

<sup>71</sup> Max Peter Baumann (Ed.), *Andean music, symbolic dualism and cosmology*, en: *Cosmología y música en los Andes*, Berlín, Bibliotheca Ibero-americana/Vervuert, 1996.

empiezan a aprender a hablar, van reproduciendo los sonidos que escuchan con sus pausas. Mediante la escucha de ciertas especies animales, surge la hipótesis de que tal como ocurre con el ser humano, manifiestan habilidades musicales propias. Algunas aves cantoras (paseriformes), por ejemplo, son capaces de reproducir con su canto escalas tonales, o las conocidas aves parlantes que imitan las voces humanas. Si los animales son capaces de reproducir sonidos es porque oyen el mundo igual que nosotros. Se trata de una escucha que emparenta al hombre, a la naturaleza, y a los instrumentos musicales. Esta idea es frecuente en el pensamiento andino y se trasluce en muchas de las coplas del NOA en relación con la “caja”. Un ejemplo de esta relación:

La cajita que yo toco  
Siente como mi persona  
Unas veces canta y ríe  
Y otras veces gime y llora<sup>72</sup>

Como vemos, el sonido y el lenguaje comparten un “medio sonoro” propicio no sólo para la variación de formas y entonaciones. Es probable que el “canto” o lenguaje musicalizado por variaciones vocálicas haya influido en la manera de configurar el lenguaje. Por ello podemos suponer que el sonido actúa como principio productor y organizador de sentido puesto que la voz “experimenta la música que resuena en su entorno y elabora esa experiencia cuando emplea otras voces y otros instrumentos”.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Archivo de coplas del NOA, recopilación y selección personal. Interpretado por Erika Sánchez, cantora de Amaicha del Valle, Tucumán, Argentina, 2018.

<sup>73</sup> Santiago Auserón, entrevista para [lecturassumergidas.com](http://lecturassumergidas.com), por Emma Rodríguez, n.º. 5, junio 2013, <https://lecturassumergidas.com/2013/06/12/santiago-auseron-en-la-movida-algunos-murieron-de-estrellato-en-la-barra-de-los-bares/>

La palabra es sonido. El acto de hablar la mantiene en la realidad. “El hecho fónico” es la materia del lenguaje, pero en el modo de producción de la lengua lo que interviene es la “oposición significante entre los signos”, de modo que un solo fonema con distinta entonación puede cambiar el sentido de una expresión. Pero además de esta operación lógica, la realización del lenguaje integra “la materialidad de los significantes”, es decir, los fenómenos sonoros y musicales, dentro del proceso significativo.<sup>74</sup>

Además de una energía reiterada que provoca que los cuerpos vibren, aquello que se considera ruido o música depende siempre de su contexto. Su definición, escucha e interpretación obedece a un tipo de sociedad a la cual se dirige. La música varía de una época a otra y el sonido de otras regiones puede resultar exótico. Pero todo está hecho de ruidos y sonidos. El mundo se construye con vibraciones. Esta idea es constante en el pensamiento de muchas sociedades arcaicas de todo el mundo y en las culturas prehispánicas de nuestro continente. La idea de analogía cósmica presente en el pensamiento andino, es fundamental para la comprensión de una estructura más amplia de pensamiento en las culturas estudiadas por Schneider. El dualismo integral que comprende aspectos de la creación universal y de las cualidades humanas, en el mundo andino se refuerza mediante la conciencia de los opuestos complementarios.

Por otra parte, no toda construcción métrica implica a la poesía. Una forma literaria, un soneto, una copla o una décima, no son un poema si no contienen poesía. A la poesía podemos encontrarla en cualquier parte: un paisaje, una canción, una persona, un hecho pueden ser o tornarse poéticos. En cuanto la presencia de lo poético se materializa en un

---

<sup>74</sup>*Ídem.*

producto humano, estamos en presencia de un objeto artístico. Un poema, una canción, una música, son objetos donde se concentra lo poético: son el punto de encuentro entre el hombre y la poesía.

Observar a detalle los conceptos que utilizamos cotidianamente, es útil al propósito de este apartado de retornar a los orígenes de la comunicación sonora mediante el pensamiento andino. Originariamente la creación poética parece ser un intento de acceder a la naturaleza primigenia del canto y la música. La danza, la música y la poesía compenetrados no implica una “victoria” de uno sobre el otro, sino la liberación de sus potencialidades creativas.

En el mundo andino, los sonidos y los objetos se transforman en cuanto penetran en el universo de la poesía y la música. De manera análoga, algunos poetas occidentales han imaginado este otro universo en forma de espiral o como un caracol donde “resuena la música del mundo” y donde metros y rimas se prolongan en correspondencias infinitas de “la armonía universal”<sup>75</sup>. La materia utilizada para la creación poética muda sin abandonar su naturaleza. Más aún, las palabras regresan a ella como una forma de autorreconocimiento para transformarse en su raíz y empezar a ser “otra cosa”, lo cual no es más que volver a ser: interiorizar “aquello que real y primitivamente son” y emerger de nuevo como vehículos contenedores de “algo” que los trasciende y los traspasa. Se convierten, de cierto modo, en puentes que descubren el camino hacia otra orilla, distinta pero conocida; o como puertas de acceso a otros mundos; o quizá también como espejos

---

<sup>75</sup> Octavio Paz, p. 32.

que reflejan visiones inmemoriales, imágenes que son en realidad reminiscencias. Ciertamente es el poema un espejo del mundo, pero “un espejo mágico porque lo cambia”.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 38.

### III LA FUNCIÓN RELIGIOSA DEL CANTO ANDINO PREHISPÁNICO Y SU ACTUALIZACIÓN EN EL CONTEXTO ACTUAL

La canción provoca sensaciones, incita al baile, a la caricia, al abrazo. Su continuidad parece “fluir” y trascender el espacio y el tiempo real para su renovación. El material utilizado se nutre en la cotidianidad, la geografía, el trabajo, pero sobre todo de mitos y antepasados heroicos. La canción parece ser un hecho inherente al ser humano andino. Una canción tiene el poder de generar un ambiente propicio para “acompañar” cualquier otra actividad. O quizá es la propia canción la fuerza que impulsa y potencializa los frutos de cualquier actividad humana.

Según plantea el filósofo Santiago Auserón, la letra de una canción participa en el “juego matemático” de las notas musicales puesto que se adapta naturalmente a su vaivén. En tal sentido, la búsqueda del poeta es más artificial que la del compositor de canciones puesto que se trata de una “sonoridad construida” en la medida en que aquél utiliza las palabras y los sonidos para edificar la unidad inalterable que es el poema.

He dicho anteriormente que uno de los acontecimientos más caros a la canción es su “distanciamiento” de la poesía. Si provienen de la misma raíz, ¿cómo explicarnos este hecho? He relatado al principio de esta tesis que desarrollo del arte moderno y posmoderno, sus convenciones ideológicas y su influencia en general han sido decisivos en la creación musical y en la evolución de la canción. Consideremos que esto ha socavado la presencia de la poesía en la canción popular actual y en las nuevas generaciones de compositores tradicionales. No obstante, me interesa observar las canciones “antiguas”, en

las cuales es posible descubrir ciertas afinidades con la poesía no sólo en aspectos formales, sino aun en los contenidos líricos.

Recordemos que todo el arte antiguo y primitivo fue concebido para ser efectivo en el ritual mágico y posteriormente en el culto religioso. Los valores “único” e “insustituible” que se ponderan en la obra de arte “auténtica” estarían fundamentados en su valor de uso mágico y ritual. En la actualidad, algunos de estos valores perviven como sedimento, incluso en sus formas más “profanas.”<sup>77</sup>

Antiguamente, el poder de la obra de arte se hacía efectivo en el ámbito ritual. El arte al “servicio” de la magia conlleva una cualidad práctica (la ofrenda ritual, la ceremonia festiva, el canto sacro). En el apartado anterior mencioné, que las canciones del NOA se encuentran estrechamente vinculadas a la naturaleza y a los ciclos productivos. Esta característica proviene desde tiempos prehispánicos. Los cantos y el uso de ciertos instrumentos marcan las celebraciones a las buenas cosechas y la fertilidad marcado por los ciclos anuales de siembra y cosecha desde tiempos inmemoriales y hasta ahora. En este contexto, la música adquiere un sentido propiciatorio y de reciprocidad. El primero de agosto, el segundo período del ciclo, se inauguran las celebraciones de la cosecha, “dándole de comer” a la Pachamama. Se hace un hueco en ella. Luego, se entierra una olla de barro con hojas de coca, alcohol, comida, chicha y cigarros. La *Pachamama* representa el conjunto de la naturaleza física y la armonía del mundo. Es visible en manantiales, ríos, vertientes o apachetas. Es una deidad noble y cercana, se le habla directamente y se dialoga con ella. En época de siembra se le agradece. Es una diosa que provee y protege a todas sus criaturas.

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 53.

A cambio de sus dones, se ofrenda parte de lo que se recibe, durante la época ritual, pero también durante los acontecimientos relevantes para la comunidad. De este modo, se prolonga la reciprocidad que es la base del pensamiento andino.

Probablemente debido a su carácter lírico, las coplas del NOA, no se bailan, sólo se cantan. Los cantos colectivos se interpretan por turnos formando un círculo o en comparsa. El ritual a la *Pachamama* se emplea como un tributo, se realiza durante todo el mes de agosto y constituye uno de los más importantes en toda la zona.

Estos cantos también son ejecutados de manera individual y, durante ocasiones que, si bien no se dedican a la divinidad, se incita su presencia o se procura su participación en hechos de relevancia social como nacimientos, matrimonios, funerales, las coplas ocupan un sitio destacado entre las dádivas. En este tipo de contextos “profanos” subyace, no obstante, todo el sistema de pensamiento analógico y de reciprocidad que rige la vida de los seres humanos que habitan el territorio andino

Como vemos, la “técnica” de estas sociedades no occidentales y su existencia toda, es guiada por su simulacro en el ritual, concebido como mantenimiento del orden. En la actualidad, y en contraste a la canción andina, la canción y las expresiones que conocemos como “arte”, se han revestido de funciones nuevas, impensables para los tiempos primitivos de la magia y el ritual. De ellas, la más destacada es la función artística. Aquí su efectividad reside en su “valor de exhibición”. Su “técnica” tiene que ver con el “experimento” y la repetición. Dado que la reproducción técnica ha incrementado su capacidad a escala planetaria, los significativos alcances históricos y sociales que ha demostrado tener, abren importantes pautas de comparación con la función sagrada originaria del arte. Porque la

separación de los destinos de la poesía, del verso y la canción tradicional también son un indicio de su alejamiento de las creencias religiosas. Sin embargo, diversas investigaciones y testimonios muestran indicios de la fina, casi imperceptible a veces, relación de “vecindad” como testimonio último de su “antigua fraternidad sagrada”.<sup>78</sup> En el caso de la canción andina sus valores sagrados y las practicas rituales que la revitalizan son ineludibles y claramente evidentes durante ceremonias y festividades. Por ello, su carácter es ritual y no narrativo. Lo cual atañe no sólo a los recursos de la palabra, sino al ritmo musical y a los aspectos de la sonoridad en relación con los diferentes recursos del lenguaje.<sup>79</sup>

Lo “importante para una consideración dialéctica”<sup>80</sup> entre ambos usos de la canción (“sagrado” y “profano”) es la realización del canto en el ámbito humano. Si el momento álgido del ritual religioso de antaño constituye el sacrificio humano, en la actualidad moderna del arte la máxima plenitud se alcanza con el perfeccionamiento de la tecnología y en la inteligencia artificial. En este sentido, mientras la intención de la técnica arcaica es “el dominio sobre la naturaleza”, en la actualidad se trata de la “interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad”.<sup>81</sup>

Una canción cambia según el lugar y el momento en que se la escucha. Nunca es la misma. Puede modificar nuestros hábitos de percepción, según un determinado estado de ánimo, si el tiempo es soleado o lluvioso, o si la escuchamos en compañía o a solas. También influye el lugar donde escuchamos, y casi no es inusual que una emoción nos impulse a

---

<sup>78</sup> Auserón, *ibíd.*

<sup>79</sup> *Ídem.*

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p.45.

<sup>81</sup> Según el autor la función del arte actual es “ejercitar” al ser humano en aquellas “percepciones y reacciones que están condicionadas por un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día”, p.56.

escuchar una canción, como si ésta nos llamara en secreto o como si hubiese sido escrita especialmente para nosotros. La capacidad de renovación de las canciones es asombrosa. Muchas de ellas han sobrevivido en el tiempo sólo con ligeras variantes. Pero esta capacidad difiere de una canción a otra. Es posible establecer jerarquías entre canciones que poseen atributos simbólicos y significativos que ofrecen experiencias interpretativas más fructíferas que otras.

La actualidad moderna y capitalista coloca a la canción en una disyuntiva. Necesita reunir los elementos que la configuran luego de un largo proceso de separación. ¿Cómo conciliar este acercamiento? Lo mismo que el poeta, la búsqueda sonora del músico debe ser igual a su voluntad de ejercer la libertad poética, para el escritor de canciones es viable retomar las formas que otrora le permitieran estrecharse con ritmos y sonidos ya desaparecidos y descorrer el velo de sus cualidades religiosas que se piensan como ataduras.

Es posible que el destino de todas las artes (música, poesía, danza) sea estar comprometidas. El canto, la música y la poesía han estado presentes en los rituales mágicos y sagrados de todas las sociedades desde hace milenios. En su vida, he dicho que las cualidades sonoras del hombre son innatas. Por ello, la vía señalada por nuevas generaciones de compositores e investigadores es la recuperación “consciente” de las tradiciones de la música, la poesía y la danza, se dirige no sólo hacia sus formas tradicionales, sino que hace especial énfasis en no desdeñar sus funciones antiguas, que aún persisten. Lo específico en la canción es empezar por resolver la tensión creciente entre lo que puede ser dicho en verso y las formas instrumentales que se prestan para

acompañarlo<sup>82</sup>. No propongo volver a formas anacrónicas de los versos clásicos de la poesía hispánica o de experimentar con formas de la canción de tribus cuya lógica no comprendemos, sino de cuestionar cuál es la naturaleza de la potencia sonora que “revigoriza el mercado de la canción en la era electrónica”. La tradición para nosotros, se encuentra en nuestro propio continente. Las canciones del NOA, constituyen una vía sólida para acceder a sonoridades inauditas e imágenes lúcidas. Su fundamento en el pensamiento andino es profundo y enriquecedor. Estas coplas y los golpes de caja pueden ser, en principio, terreno fértil para las nuevas generaciones de canciones.

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*

## CAPÍTULO 3 EL OBJETO Y SU CONTEXTO

### I SONIDO Y SENTIDO EN LA CANCIÓN ANDINA DEL NOA

El estudio de los aspectos míticos y religiosos en un *corpus*<sup>83</sup> seleccionado de coplas, bagualas y vidalas del NOA es el objetivo principal del presente apartado. Mi hipótesis es que estos cantos están vinculados a sistemas religiosos correspondientes a culturas prehispánicas incaicas y preincaicas que se asentaron en este territorio. Los grupos étnicos provenientes del sur desarrollaron la vida social y productiva en consonancia con un sistema mayor de pensamiento denominado “cosmovisión andina”.<sup>84</sup> Así pues, la región cuyos límites tracé anteriormente, forma parte de una categoría más amplia conocida como *cultura andina*.<sup>85</sup>

Por encima de las diferencias étnicas o regionales en esta área se percibe una coherencia en el modo de comprender la realidad manifiesta en la materialización de

---

<sup>83</sup> El *corpus* se compone de las recopilaciones realizadas por Leda Valladares *Grito en el cielo I y II* (1989-1990); *Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000; José Izquierdo Vázquez, *Coplas del mollar del Tucumán*, Buenos Aires, Deauno, 2016, y mi propio material recopilado en las provincias argentinas de Tucumán, Salta y Jujuy en agosto de 2018.

<sup>84</sup> La palabra *Andes* proviene de la raíz quechua *Anti* que los incas utilizaron para referirse a los pobladores de la parte oriental del imperio, dividido entre cuatro reinos o *suyus* llamado *Tawantinsuyu*, cuyo centro era la ciudad del Cusco. La región denominada *Antisuyu* ocupaba una franja oriental andina desde Quito hasta las Charcas en Bolivia, incluyendo parte de la amazonia tropical y la “ceja montañosa” o *yunkas*. En la actualidad los Andes se extienden por la cordillera que recorre Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y el norte de Argentina y Chile. Véase: Josef Estermann, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Ecuador, Ediciones Abya Yala, 1998.

<sup>85</sup> En la región andina han florecido desde épocas antiguas una gran cantidad de culturas, muchas de ellas mantienen formas de organización social, idiomas y expresiones artísticas propias. No es la intención de este trabajo considerar esta zona como un conglomerado indiferenciado, sino señalar que, a lo largo de este amplio y complejo territorio se presentan elementos culturales afines que podemos incluir dentro de la categoría “andino”. Véase: Carlos Huamán López, *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y Cultura popular andina en el wayno*, Lima, Centro de Estudios sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Nacional de San Marcos/Altazor, 2015, y la obra citada de Josef Estermann.

diversos “patrones” de complementariedad política, social y económica y productiva. En la región del NOA dichos patrones son utilizados tanto en el establecimiento de las relaciones sociales como en la construcción de sistemas productivos basados en el intercambio de bienes. Los habitantes de esta región suramericana han desarrollado prácticas y conocimientos de integración con su hábitat, en su producción material y en sus relaciones sociales, cuya estructura es sostenida por un sistema simbólico complejo y funcional asociado con la cultura y la cosmovisión andina.

La cosmovisión andina es resultado de los conocimientos y las experiencias sensitivas e intelectuales que han desarrollado los habitantes de este territorio. En ella se expresan valores religiosos de acuerdo “la naturaleza fundamental de la realidad”, cuyo núcleo se construye mediante dos elementos correlativos: “el ser efectivo” de los “ritmos productivos” y la “percepción subjetiva” de que estos ritmos obedecen a un “poder vital intrínseco”<sup>86</sup> concentrado en los elementos del entorno.

Ahora bien, en la base del modo andino de concebir el mundo, el conocimiento “científico” y la religiosidad son inseparables. Todos los acontecimientos relevantes de la vida y los fenómenos naturales cobran sentido por sus vínculos con la divinidad. El sistema religioso andino se fundamenta en las correspondencias entre el universo y Dios. Se trata de una lógica “relacional” que concibe el universo como un conjunto de relaciones de complementariedad: “La relacionalidad es, en el fondo, ‘religiosidad’ (‘conexión’). Para el

---

<sup>86</sup> Daniela Di Salvia, *op. cit.*, p. 202.

*runa* andino, lo divino no es algo totalmente distinto del mundo de la experiencia vivencial (“profano”), sino su dimensión sagrada y sacramental.”<sup>87</sup>

Las redes cósmicas universales son aspectos trascendentales de lo divino, por tanto, incompatibles con la idea judeocristiana de un Dios absoluto. Se trata de un orden de correspondencia y complementariedad que refleja “lo sagrado” o, en otras palabras, concibe la religiosidad como fondo de la “relacionalidad”. El pensamiento andino plantea que Dios no es “substancia” sino una “relación” necesaria en la dinámica de correspondencias universales.

La perspectiva antropológica del “animismo”, según la cual todos los seres del universo poseen alma y son movidos por una fuerza vital, resulta insuficiente para interpretar las prácticas y creencias de pueblos originarios de América y sus estructuras simbólicas. Considerar que todos los seres y elementos de la naturaleza tienen vida y espíritu es al mismo tiempo integrarlos esencialmente en la dinámica de correspondencia. Pese a esta “sacralidad universal” que rige el sistema cósmico andino, existen “entidades sagradas” que involucran lugares naturales o artificiales, momentos, ocasiones, seres míticos, animales, objetos, donde el valor simbólico se acentúa, e implican no solo la manifestación de lo sagrado (hierofanías y teofanías)<sup>88</sup>, sino la propia “encarnación” de la divinidad. De ahí el carácter sagrado y la función sacramental de seres-objetos específicos.

La comprensión de la constitución de las relaciones individuales y colectivas en el mundo andino trasciende el ámbito humano. Dada la necesidad de adaptarse al medio

---

<sup>87</sup> Josef Estermann, *op. cit.*, p. 262.

<sup>88</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, traducción Luis Gil, España, Ediciones Guadarrama/Punto Omega, 1981.

natural y encontrar un equilibrio simbiótico, el hombre establece un intercambio constante y visible con la realidad física de organismos vivientes y no vivientes, en una relación dialéctica. Desde sus propios códigos de interpretación, la naturaleza forma parte integrante de la cultura y la sociedad andinas, donde lo simbólico funge como mediador en la significación de los aspectos concretos que influyen en la vida humana y que determinan su interacción con ella.

Veremos que el sistema de pensamiento andino es un complejo entramado cuya base es la complementariedad y la reciprocidad. Baste por ahora tener en cuenta que “Dios” como presencia simbólica, como principio y suma de todas las relaciones que posibilitan la vida, no está “des-relacionado” sino que integra y conserva el orden cósmico de correspondencia simbólica y semántica y la “red”<sup>89</sup> de relaciones que constituyen el principio fundamental del universo.

La separación entre “sagrado” y “profano” es incomprensible desde la perspectiva andina. Todos las criaturas y seres naturales tienen un lugar en el orden cósmico y cumplen una determinada función. Podría afirmarse que, en el mundo andino, por tanto, “todo” se considera “sagrado”. El contacto con la divinidad se establece mediante oraciones, ofrendas y rogativas. Las actividades económicas cotidianas laborales y rituales como fiestas o ceremonias son formas de relacionarse con el fundamento divino de la vida.

Philippe Descola afirma que “al dotar la naturaleza de propiedades sociales, los hombres hacen más que conferirle atributos antropomórficos, ellos socializan en lo

---

<sup>89</sup> Josef Estermann, *op. cit.*, p. 263.

imaginario la relación ideal que establecen con ella”<sup>90</sup>. La reciprocidad del universo andino plantea, en todo caso, un equilibrio o una conciliación. Motivados además por razones estratégicas y productivas que regulan el uso de los recursos productivos tanto familiares como colectivos. En este proceso, construido mediante formas de percepción interiorizadas y vivenciales y cuya génesis se encuentra en el “imaginario”, pero que se concreta en la práctica, la comunicación se establece con el entorno como recurso para socializar con los seres y objetos vivientes que lo habitan. Esto asegura el equilibrio vital: la reciprocidad que en principio es metafórica, pero que es vivenciada metonímicamente, se establece mediante dos dimensiones correlativas: el canto y el ritual.<sup>91</sup>

En el presente capítulo se abordará el sentido religioso de algunas coplas del NOA. Tratando, en tanto que las herramientas metodológicas utilizadas lo permitan, “de asumir el punto de vista de las culturas que las produjeron”. Es decir, abordando el estudio de la música y la canción del NOA de acuerdo con el sistema de pensamiento andino, en tanto sus propias concepciones míticas del ordenamiento del mundo y el papel que la música y el canto desempeñan dentro de este orden, desde el punto de vista simbólico que he descrito en los capítulos anteriores. Ahora bien, ¿cómo se articula el cosmos andino convertido en música? ¿Cómo se vinculan la música y las ideas religiosas? Cada pueblo o comunidad tiene su particular visión del mundo con base en su interpretación de los fenómenos de la

---

<sup>90</sup> Philippe Descola, *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*, Instituto Francés de Estudios Andinos/Editorial Abya Yala, Lima, Perú, 1996, p. 436.

<sup>91</sup> En la cosmovisión andina la música y la poesía se revelan fundamentales porque forman parte incluso de los relatos míticos originarios. En el libro sagrado de los Andes, *El manuscrito de Huarochorí* aparecen el canto y la caja como parte del conflicto en los relatos míticos de la creación del universo, vinculado con la hipótesis de los orígenes divinos de la música.

realidad. Como veremos, en el caso andino, se trata de seres humanos que buscan y redescubren los lazos energéticos que los unen a todas las formas de vida: “a través de su singular existencia generacional histórica.”<sup>92</sup>



---

<sup>92</sup> Daniela Di Salvia, *op.cit.*, p. 84.

## II ESTRUCTURA TONAL: TRIFONÍA Y TONO ANDINO

El ambiente que nos circunda nos invade de sonidos. Hay ruido, silencio, música. Los objetos producen sonoridades, texturas. El propio cuerpo es un objeto sonoro. También nuestro interior resuena: la sangre en nuestras venas, el ritmo de nuestro latido, el pulso que nos une a todos nos convoca a escuchar los ruidos del mundo pues sólo a través de ellos accedemos a la comprensión de las relaciones de los seres humanos con su música, con sus sistemas de producción y consigo mismos.

En términos de teoría musicológica las escalas y los arpeggios son la base de cualquier estructura musical. Las escalas se dividen en tres grupos básicos: las escalas mayores y las menores que son el fundamento de la música occidental, y un tercer grupo que consta de las escalas cuyos sonidos evocan culturas “primitivas” de Asia, de Oriente y de América del sur.

En este tercer grupo se incluye el Modo tritónico, que además de ser la base de la estructura tonal-armónica de la música occidental asociada a los principios de consonancia y vinculado al extenso período de la música tonal europea, está presente en la música de culturas no occidentales de América del sur como los atacameños en Chile, en ciertas zonas de la Amazonia, el área diaguita-Calchaquí de Argentina y en la sierra peruana de Huancavélica.<sup>93</sup>

Esta organización tonal se forma con el material sonoro constituido por las combinaciones de las notas de una tríada (Fundamental, Tercera Mayor y su Quinta Justa).

---

<sup>93</sup> Aretz, I., & Ramón y Rivera, L. “Áreas musicales de tradición oral en América Latina” *Revista Musical Chilena*, 30(134), p.9-55, 1976.

Una estructura que permite repetir los grados de la octava, reproduciendo los tres grados del arpegio de un Acorde Mayor. “La tríada arpegiada” es la “organización tonal característica” del canto con caja recibiendo comúnmente la “denominación técnica de trifonía”.<sup>94</sup> Esta estructura, caracterizada por su “sencillez, coherencia e unidad estilística”<sup>95</sup>, se asocia tanto a los ritos indígenas como al carnaval poscolonial.

En el canto con caja la interpretación vocal se despliega de tres modos: el canto coral o colectivo, propio del contexto ceremonial, de ámbitos festivos y también como ejercicio lúdico útil para afianzar las relaciones interindividuales; el canto *solista* empleado en el ámbito de la intimidad y las tareas cotidianas y el contrapunto que es una especial forma de establecer comunicación entre parejas mediante la copla.

Las composiciones que estudiamos reciben el nombre de bagualas, vidalas o sencillamente coplas. Existen otras variantes como las arribeñas, la *chaya* y el *joi joi*. Esta especie de cantos se ejecutan cantando una serie de coplas encadenadas, en pareja, en “rueda” o en solitario. El instrumento que se utiliza es denominado caja o tambor. Además del NOA, su presencia de este tipo de cantos se extiende entre los atacameños en Chile, en la región chaqueña del sur de Bolivia, al norte de Potosí y en algunas zonas del centro de Perú con el nombre quechua de *tinya*. Varía asimismo en formas y tamaños. El pulso lento y el ritmo básico de negra y dos corcheas caracterizan estos



---

<sup>94</sup> Álvarez, C., & Grebe, M. “La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales”, *Revista Musical Chilena*, 28(126-1), p. 21 – 46, 1974.

<sup>95</sup> *Ibíd.*

cantos. Generalmente se cantan sin acompañamiento armónico, aunque si es común la presencia del instrumento de viento denominado *erke*.

En este tipo de cantos se concede una enorme importancia a la interpretación vocal de la copla alternando los registros “de pecho” y “de cabeza”. Los cantores tienen la capacidad de emitir una amplia gama de sonidos agudos o guturales y potentes falsetes en un canto de “estilo silábico y poco ornamentado”.<sup>96</sup> Álvarez y Grebe explican de la siguiente forma las modulaciones de la voz: “generalmente la voz misma está en registro sobreagudo y con caracteres especiales de timbre, debido a una emisión abierta y excesivamente intensa”.<sup>97</sup> Además, es interesante citar las palabras de la cantora Erika Georgina Suárez para tener más claridad acerca del mecanismo y la estructura de la melodía en la interpretación vocal en estos cantos:

La copla es la misma. Lo que cambia es la tonada, la forma de canto. A eso me refiero cuando digo “tonadas”. Las formas del canto de los distintos lugares. Por ejemplo, en Salta se canta la misma copla, pero con diferente tonada, con diferente ritmo. En Amaicha, por ejemplo, se canta el *joi joi* que es un canto gutural [...] La copla se la canta acompañada por la tonada. No deja de ser la misma copla, pero con diferente forma de cantar.<sup>98</sup>

La búsqueda de elementos comunes entre la música andina “de antes y de hoy” ha conducido a la etnomusicóloga polaca Anna Gruszczynska-Ziokowska a los registros de los “tonos” o “tonadas” andinas en fuentes escritas del período colonial.<sup>99</sup> Estas fuentes se

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 9. Un informante de Isabel Aretz: “antes todos cantaban en un solo tono” lo cual nos da a entender que la costumbre de cantar a dos voces en terceras es nueva. Isabel Aretz, *op. cit.*

<sup>97</sup> *Ídem.*

<sup>98</sup> Conversación personal, 8 de septiembre de 2019.

<sup>99</sup> Anna Gruszczynska-Ziokowska, *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*, Quito, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1995.

revelan valiosas en la medida en que nos permiten vislumbrar los significados simbólicos de la música, así como situarnos en la perspectiva de una época donde las tradiciones precoloniales se vivían y se pensaban de manera más nítida que en períodos actuales. Los hallazgos permitirían justificar una cierta “continuidad” de la tradición en el territorio de los Andes.

Según Gruszczynska-Ziokowska los cronistas españoles denominan “tono” o “tonada” al fenómeno musical andino ligado al “contexto de situación”. Esto tiene que ver con el hecho de que en los ritos ceremoniales andinos se cantasen ciertas canciones en específico y no otras. Garcilaso de la Vega formula la primera definición de “tono andino”: “Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y no podía dezir dos canciones diferentes por una tonada”. Siguiendo a la autora, la palabra “tono” significa “tonada” “modo”; la “tonada” por su parte, es “una composición para ser cantada, música para ella, canción”, el término también equivale a “melodía”.<sup>100</sup> De manera análoga en un idioma nativo de los Andes, la palabra quechua “taki” se utiliza para designar “un baile, una presentación musical y un canto” en el ámbito ceremonial y religioso. En la actualidad, el término “tono” y “tonada” usado por los indígenas conlleva el mismo sentido que el de los cronistas.

En suma, el tono puede ser definido como “un modelo melódico-rítmico” que “desempeña la función de símbolo en la transmisión social de la información”. Esta definición incluye dos aspectos coadyuvantes: el aspecto musical (el modelo melódico-rítmico) y el metamusical (significativo).

---

<sup>100</sup> La autora sugiere que quizá los colonizadores españoles hayan introducido esta palabra para intentar definir un fenómeno equiparable al sistema medieval de “toni”, “modi” eclesiásticos.

En cuanto al aspecto musical, Gruszczynska señala que durante el uso ceremonial de la música, el canto y el baile los cronistas registran el momento y el tono específico en que se cantaba.<sup>101</sup> La investigadora polaca enfatiza en el hecho de que a través de los documentos coloniales podemos acceder a la concepción andina de estas tres actividades como unidad: inseparables una de la otra, tanto en el ámbito ritual y de la ofrenda ceremonial como en el pensamiento que lo rige. La música, el canto y el baile tienen la misma importancia puesto que cumplen una función unitaria en el ordenamiento de la vida y del cosmos.

Según los hallazgos de la etnomusicóloga polaca Gruszczynska-Ziokowska, la base de los tonos andinos son esquemas cortos melódicos-rítmicos que a la vez son útiles para identificar sus géneros. Respecto al aspecto metamusical el tono se inserta en un complejo sistema de situación y de contexto. Las “referencias simbólicas” condicionan no sólo el modelo musical ejecutado, sino también al intérprete, al uso de instrumentos musicales específicos, las letras de las canciones e incluso la iconografía.<sup>102</sup> De acuerdo con la autora, los cronistas diferencian entre “tonos ceremoniales” y “tonos comunes”. No obstante, se declara la presencia de tonos comunes en eventos ceremoniales, sumando elementos lúdicos y festivos a las celebraciones religiosas y cuya función es concluir el rito. Además, los tonos ceremoniales también se ajustan a diferentes contextos de situación. En definitiva, el tono andino cumple distintas funciones significativas que expresan “determinados

---

<sup>101</sup> Es importante señalar que los lingüistas han coincidido al señalar que en la mayoría de las lenguas originarias de América no existe un vocablo equivalente para el término música. En el caso de los quechua hablantes llaman *taki* al acto de cantar y *tusuy* a bailar. En la práctica el canto, la música y la danza son inseparables “del rito y los mitos se transmiten cantando” Isabel Aretz, *América Latina en su música*, México, Siglo XXI Editores, 1985, p. 240.

<sup>102</sup> Gruszczynska-Ziokowska, *op. cit.*, p. 25.

valores metamusicales” según la ocasión en que se cante. A saber, los cantos de guerra, los cantos míticos o durante las ceremonias fúnebres de personas destacadas:

La música y la situación –el tono y el contexto de su realización- forman un sistema de condicionamientos mutuos. Por una parte, la elección de un tono adecuado está determinado por el contexto, por otra, el tono determina el modo de presentar la música, lo cual (en el caso de la música ritual) influye sobre la manera de realizar la ceremonia. El tono, el signo musical, condiciona también el uso del instrumento musical, del significado simbólico propio.<sup>103</sup>

Un análisis semiológico muestra la multiplicidad de las relaciones posibles entre las estructuras. El aspecto metamusical del tono andino corresponde al contexto específico en el que se ejecuta la música y se entonan los cantos. Gruszczynska nos habla de cómo los indígenas en los Andes centrales seleccionaban los cantos de acuerdo al contexto, y de que existían cantos exclusivos de orden sacramental.

La lógica de complementariedad en el pensamiento andino se extiende también a la música y el canto. El canto con caja integra el espacio ritual y festivo de la cultura andina del NOA. Es responsable de la instauración de un tiempo mítico donde la existencia individual y comunitaria dependen de su desarrollo en el mismo espacio temporal.

La misma idea de situación que plantea Gruszczynska se mantiene en el territorio del NOA. En el espacio y en el tiempo cada canción es única. Según se cante para Carnaval o en los rituales a la Pachamama y del lugar de origen del cantor, la “tonada” es distinta. En el ámbito religioso los cantos, las tonadas y las coplas se manifiestan como “componentes

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, 137.



Para Carlos Vega es poco probable un posible origen europeo puesto que la trifonía parece remontarse a épocas precolombinas. Por otra parte, debido al enorme florecimiento e influencia del modelo pentatónico en la zona, para el etnomusicólogo argentino es difícil admitir la tesis de un posible origen andino.

Álvarez y Grebe ofrecen la explicación planteada por Helmholtz quien afirma que la base de la armonía y, por lo tanto, de la tríada, se encuentra tanto en la “resonancia natural” de los cuerpos sonoros “como en principios estéticos derivados de la tonalidad, puesto que ésta última es una ideofactura musical, un producto cultural del hombre”. Según las autoras, la etnomusicología contemporánea coincide en desestimar el modelo tritónico como elemento común, y, en cambio, le asigna “un valor más universal al principio de tonalidad como gravitación a un centro tonal definido”.<sup>105</sup>

Las autoras sostienen la correspondencia entre la estructura tonal trifónica de la música atacameña respecto a modelos análogos de otras zonas del área andina. El modelo estudiado es asociado a rituales originarios ofrecidos a los cuerpos de agua (ríos, manantiales, cascadas) y la fertilidad de la tierra. El “complejo cultural” constituye todo un sistema de pensamiento que da sentido y continuidad a la existencia de los hombres y mujeres de esta parte chilena de la zona andina, lo cual explicaría la supervivencia de sistemas tonales arcaicos pese a la desaparición de las lenguas nativas. Lo cierto es que esta forma de organización tonal ha incorporado en su realización distintas lenguas originarias de América, también las coplas de origen hispánico. El modelo trifónico demuestra la

---

<sup>105</sup> Álvarez y Grebe... op.cit., p. 23. Las autoras realizan registros en las siguientes zonas, la mayoría del área andina: 1) grupos serranos y montañeses argentinos de las provincias de Jujuy y Salta y otras zonas precordilleranas; 2) culturas quechua y aguaruna del Perú; cultura *jívara* de la montaña selvática del Ecuador; 4) culturas *mataco* y *toba* del Chaco argentino-boliviano; y 5) culturas mapuche de Chile y *ona* de Argentina.

pervivencia de una estructura sólida que resiste al paso del tiempo y la perdurabilidad de sus rasgos pese al influjo incontenible de la globalización.

En el área cultural delimitada por Álvarez y Grebe la presencia de la trifonía coincide con la representación de rituales asociados al carnaval y a ceremonias de fertilidad – siembra, cosecha y *señalada* del ganado- de acuerdo con el calendario agrícola anual. Aun entre grupos indígenas marginados o “aislados” la trifonía se desarrolla junto a ritos chamánicos y de fertilidad. Respecto al contexto de las bagualas, las autoras observan que esta especie de canción, interpretada durante el carnaval, muestra ciertas afinidades con las de la cultura atacameña, “asociadas a la fertilidad y al agua, a la cosecha y a la abundancia”.<sup>106</sup> Durante el tiempo mítico del carnaval la baguala cobra un sentido especial.

Tanto en la región atacameña como en el territorio *calchaquí*, las autoras destacan la vecindad simbólica constituida en un complejo sistema que vertebra las relaciones sociales de los pobladores de un extenso territorio del continente americano que es la región andina. En todo el territorio andino la simbología telúrica se manifiesta mediante ofrendas

y rogativas durante la fiesta y el ritual y

con un enorme derroche de energía y de

recursos: “Por sus características de

contexto cultural y estilo musical, la

Ejemplo 1  
BAGUALA DE TUCUMÁN

La co - pa - de mi som - bre - ro  
En la - ñal - da - des - quel ce - rro  
Pa' que se sien - te mi sue - gra

traí - gos la Vir - gen Ma - ri - a.  
tas - gos - no ni - llo flo - ri - do  
con mi ne - gri - to que - ri - do.

Fuente: Álvarez y Grebe, Trifonía y tono andino

baguala se vincula estrechamente con la trifonía atacameña y peruana, lo cual no es de extrañar dada la vecindad geográfica de sus manifestaciones musicales”.<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Álvarez y Grebe, p. 33.

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 34.

### III EL PAISAJE ANDINO Y SU RESONANCIA EN LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA

“La caja es como el mundo,  
y el mundo gira si la caja suena”  
*Doña Rosita*

El sonido modela el mundo recreando la armonía de la naturaleza que es la base del canto y de la danza andina. Moviliza las palabras para emerger en forma de poesía y de música. Quien escucha participa activamente en esta dinámica de correspondencias: “La música, como expresión comunicativa de la naturaleza con los hombres y otros seres-objeto del cosmos quechua-andino, es la ligazón mágica del mundo con otros elementos”.<sup>108</sup>

A continuación muestro que los textos de las coplas<sup>109</sup> de bagualas y las vidalas andinas, son territorio fértil de investigación para desarrollar la hipótesis en torno a la relación entre lo divino y lo religioso y el lenguaje de la poesía (y la música). Particularmente respecto a los paradigmas de sentido del conjunto belleza, mito y música, en sintonía con la metodología empleada por Verónica Cereceda y la lógica del pensamiento andino que he expuesto. Partiendo de las ideas del músico boliviano Alberto Villalpando,<sup>110</sup> propongo una teoría de la dimensión estética de la canción andina apelando a las realidades que se

---

<sup>108</sup> Huamán Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 147.

<sup>109</sup> Las coplas corresponden a formas literarias de origen hispánico (predominantemente la cuarteta octosilábica con rima asonante en los versos pares). A menudo son interpretadas en español o en quechua. Algunos textos son conocidos en todo el territorio, otros son exclusivos de ciertas localidades. La memoria y la “pertinencia” al cantar una copla adecuada a las circunstancias son muy valoradas. Las lenguas habladas en la región anteriores a la expansión incaica se encuentran oficialmente extintas por tanto es difícil reconstruir formas poéticas de la tradición oral preincaicas.

<sup>110</sup> Alberto Villalpando, “Consideraciones sobre el carácter de la música en Bolivia”, *Contrapunto. Revista de musicología*, Cochabamba, Bolivia, núm., 1, junio de 2008; Luis Moya Salguero, *Inventiones sobre la sonoridad andina. Estudio patrimonial sobre el pensamiento estético musical de Alberto Villalpando*, Cochabamba, Bolivia, Agalma Ediciones, 2009.

desdoblan a través de ella en términos de sonoridad y de poesía. Esto es, de acuerdo a un denso discurso cosmológico con sus leyes, causas y principios, ordenado cognoscitiva y religiosamente en torno al conjunto de mecanismos naturales cósmicos, investidos de significaciones religiosas “almacenadas” en símbolos.

Las disquisiciones de Villalpando son importantes aportaciones a los estudios semiológicos de las coplas del NOA y de la canción andina en general, porque pone en cuestión el papel de la música en la creación del mundo y su lugar en la lógica cosmológica andina. La siguiente copla del NOA me parece que cristaliza la asociación que persigo entre mito (religión), belleza y música (arte):

Aquí está este changuito,  
de los cerros, de las alturas,  
de las quebradas.

Lo acompaña su cajita,  
la cual siempre quita sus penas,  
cantando sus coplas al viento  
a su dios el Coquena

Purmamarca linda,  
donde suena mi corazón  
Donde la copla y el viento  
son una sola canción<sup>111</sup>

A modo de presentación, el texto comienza con una descripción del espacio que rodea al intérprete: los “cerros”, “las quebradas”, “las alturas” característicos del paisaje altiplánico. He señalado que la música es una forma de comunicación “mágica” entre la naturaleza, los hombres y demás seres y objetos que configuran el universo mítico andino. ¿Cómo se articula esta comunicación? ¿En qué consiste esa “magia”? Avanzaré en mis

---

<sup>111</sup> “Jujuy Purmamarca Elías”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7tMyUlisztK>

pesquisas siguiendo las sugerentes hipótesis de Alberto Villalpando sobre los orígenes de la música andina y la sonoridad de su geografía.<sup>112</sup> Según el músico boliviano, el origen de la música andina es el silencio. Para manifestarse en su entorno el hombre andino deja escuchar su propio “ruido” oponiéndose al silencio<sup>113</sup> de las alturas, mimetizándose con el paisaje sonoro.

En este escenario, el viento se exhibe en la geografía andina como una banda de “ruido blanco” propagándose hacia el infinito. El viento es quien limita o modela este ruido, lo “colorea” de manera similar al mecanismo de un generador de ruido blanco:

Un generador de ruido blanco, es un aparato que “comporta” todas las ondas sonoras de la gama audible. Si de esta extensa gama elegimos una parte, entonces tenemos un “ruido coloreado”. Ésta solo es una de las varias formas de colorear un ruido. Del mismo modo actúa el viento en las montañas y en el altiplano andino. La banda de viento aparece en esta geografía en forma de ruido blanco se colorea silbando en la inmensidad o manifestándose furiosamente, como un torrente que desborda su ímpetu en este accidentado paisaje.<sup>114</sup>

Según Villalpando, los “ruidos” que envuelven el ambiente sonoro altiplánico, son “pequeños símbolos” o impresiones fugaces, que desde su percepción expresan una

---

<sup>112</sup> Villalpando *op. cit.*

<sup>113</sup> El silencio es en realidad una “entidad abstracta”. No existe. No hay forma de encontrarlo en la realidad. El silencio es un rumor continuo, presente de forma natural y permanente y sobre el cual se manifiesta la música. Ese “rumor” constituye el “paisaje sonoro” de nuestra existencia. De manera esquemática, el silencio puede presentarse de tres maneras interrelacionadas: como unidad constituyente de la cadena musical que enmarca y determina las unidades constitutivas de los sonidos que la acompañan; el silencio como interrupción o culminación del vaivén musical pero que también forma parte de la obra; y finalmente, “el silencio considerado con valor a pleno título en la música moderna”. Se trata del silencio como recurso expresivo en la música moderna, descubierto por Debussy en el siglo XX. Jorge Martínez Ulloa, “Entrevista a Jean Jacques Nattiez”, Santiago, Chile, *Revista Musical Chilena*, v. 50 n°. 186, jul. 1996. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118450/Entrevista-a-jean-jacques-nattiez.pdf?sequence=1>; González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho Díaz (coordinadores). Reflexiones sobre semiología musical, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2011.

<sup>114</sup> Villalpando, *op. cit.*

“identidad sonora de la geografía andina”. Es por ello que los elementos del paisaje se manifiestan como “símbolos” que traslucen “los estados interiores que la geografía propone” y que es posible reproducir en otros ámbitos creativos.<sup>115</sup> Pese a que los planteamientos de Villalpando pueden nutrir sostenidamente en muchos aspectos los estudios semiológicos de la canción andina, en este caso los empleo como método de estudio de los recursos simbólicos que encuentro en los textos de este tipo de canción. Asociados a la cosmología andina y que mantienen una cierta relación con la música y el canto. En el ejemplo que utilizo, la canción y el origen mítico de la música que nace en el silencio “ominoso” modelado por el viento, se sintetiza en los últimos versos: “Donde la copla y el viento / son una sola canción”

El hombre atrapa la música de la naturaleza e intenta replicarla en los objetos sonoros y en la voz: “Lo acompaña su cajita/cantando sus coplas al viento”. En el ejemplo, la sonoridad de la geografía se instala también en el espacio subjetivo: “donde suena mi corazón”. Las emociones se incrustan en el paisaje articulando una concepción de la estética vinculada a la belleza y a la felicidad: “Purmamarca linda”, “que siempre quita mis penas”. La “geografía suena” y las voces, los colores, las imágenes, los seres y sus pensamientos resuenan en ella. La dimensión estética de la copla andina puede traducirse como una sonoridad que comienza siendo imitativa y como una realidad subjetiva adherida al pensamiento mágico-religioso y a la música.

---

<sup>115</sup> Luis Moya, *op. cit.*, p.134.

La resonancia de la música en el paisaje “Donde suena mi corazón/donde la copla y el viento/son una sola canción” conduce a la integración entre música y Naturaleza. La conjunción del espacio, el tiempo, la historia, pero también del cosmos puesto que se replica en todos los niveles de existencia del mundo.<sup>116</sup>



El ser dirige su canto “a su dios el Coquena”. El canto se manifiesta como la “ligazón mágica” que une al cielo y a la tierra en su dimensión cosmológica, tal y como lo afirma Carlos Huamán en el texto citado anteriormente. La unión entre las *Pachas*: *Hanan pacha*, *Uku Pacha* y *Kay Pacha*<sup>117</sup>. *Kay pacha* es el mundo terrenal de los humanos y de los organismos vivos; *Hanan Pacha* corresponde al mundo de los dioses y de los astros; *Uku Pacha* es el inframundo donde habitan los muertos y las criaturas bajo la superficie. La unión entre estos mundos se define como “El todo existente en el universo, la ‘realidad’”. En lengua quechua no existe ningún vocablo para designar a la Naturaleza sino mediante la perífrasis “tukuy hinantin pacha” que quiere decir “todo como Pacha”.

En las canciones se concentra todo un universo de pensamiento muy complejo, estrechamente relacionado con los dioses y la religiosidad. El mensaje divino se transmite mediante la música, la voz, en forma de canciones convertidas en vehículos de

<sup>116</sup> En términos lingüísticos esta integración se expresa como *Pacha* que simbólicamente indica el espacio (Arriba, Aquí, Abajo), así como tiempo (pasado, presente, futuro). Esta palabra cumple una función polisémica mediante la cual se expresa su concepción de espacio y tiempo: *pacha* aglutina dos estados excluyentes: lo estático (del espacio) y lo dinámico (del tiempo), que se compenetran en la cosmovisión quechua para así formar el universo ordenado en categorías espacio-temporales’. Daniela Di Salvia *La religión de la tierra en los Andes Centrales: Imágenes simbólicas y trasfondos ecológicos*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

<sup>117</sup> “*Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology*”, Max Peter Baumann (editor), *Cosmología y música en los Andes*, Alemania, International Institute for traditional music/ Vervuert/ Iberoamericana, 1996.

comunicación divina. Presenciamos, no obstante, que se circunscribe un fundamento esencial: todo en ella quiere referirse a la Naturaleza, incluidos sus ritmos vitales. Metafóricamente hablando pienso que las coplas andinas del NOA son parecidas a las celosías. Desde cierto ángulo, lo oculto se manifiesta y consigue, finalmente, la plenitud de los elementos:

Las coplas que yo les canto,  
Son escritas por el tiempo  
Me las enseñó la vida,  
Las iba cantando el viento.



Juan Polo de Ondegardo escribía en su tiempo que era “comvn es casi a todos los Indios adorar Guacas, Ídolos, Quebradas, Peñas, o Piedras grandes, Cerros, Cumbres de montes, Manantiales, Fuentes, y finalmente qualquier cosa de naturaleza que parezca notable y diferenciada de las demás”.<sup>118</sup> En la cosmovisión andina algunos elementos “notables” de la naturaleza se experimentan como seres vivientes con el poder de modificar un fenómeno o intervenir en la vida de los hombres. Estos elementos son significativos en la medida en que, para el hombre andino, su presencia es real e imperecedera.

El vínculo entre el hombre y estos elementos es “consustancial” a su propia existencia como fuente indispensable para la vida. Además, existe la plena convicción de que, revestidos de poder, poseen espíritu y vitalidad y así se experimenta en el espacio ritual. Esta percepción permea todos los ámbitos de la vida y constituye un entramado de creencias y prácticas rituales compartidas, que más que conceptos se constituyen como prácticas sociales y modos de organización productiva que se transmiten de generación en generación.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Juan Polo de Ondegardo, *Instrucción sobre las ceremonias y ritos que usan los indios conforme al tiempo de su gentilidad*, (6 capítulos, 1567). *Revista Histórica*, Órgano del Instituto Histórico del Perú, dirigida por Carlos Alberto Romero, Volumen 1, Lima, 1906, páginas 207-231.

<sup>119</sup> Se trata de un sentimiento fundado en la creencia de un “poder” superior manifiesto en sus “facultades” productivas y sus poderes sobrenaturales. Lo religioso expresa un “valor relacional” que liga al hombre andino con su entorno vital, interiorizado individualmente, pero compartido colectivamente. La fundamentación del sentir religioso es la cosmovisión y el *ethos*.

En el simbolismo telúrico que atañe al caso andino, el objeto “montaña” o “cerro” se convierte en *representamen* en tanto que actúa un “sujeto concreto que representa”. Con ello, el elemento “montaña” pasa a convertirse en “signo montaña” cuyos atributos lo identifican como “símbolo montaña”, según las aportaciones semióticas peirceanas.

En relación a su función simbólica las montañas son figuras centrales en la construcción del sistema de pensamiento andino.<sup>120</sup> Los nombres y las ofrendas de estos seres-objeto míticos varían de acuerdo a los límites geográficos de su poder y alcance de su “visión”. En el espacio andino los picos más altos no sólo vivifican el paisaje, sino que concentran el principio de energía vital.<sup>121</sup> De ahí que su presencia como divinidad tutelar, se concibe en virtud de sus cualidades icónicas, su carácter numinoso y sus funciones ecológicas. Las montañas son “padres” o creadores; figuras masculinas complementarias con respecto a la *Pachamama*, erigidos como encarnación de lo sagrado o *wakas* que, desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad, son veneradas con ofrendas de música y danza y se las “alimenta”.<sup>122</sup> En el espacio ritual del NOA, se “soplan” hojas de coca al pie de los altos nevados, se cantan coplas para invocar su espíritu y solicitar buenas cosechas.

El papel comunicativo que la música y la poesía comportan es fundamental en la construcción y mediación interpretativa de los símbolos andinos. Si bien el lenguaje de las

---

<sup>120</sup> En su trasfondo cosmológico, existe una diferenciación terminológica que distingue *apu* como sacralidad y el objeto “orqo” “cerro o montaña”. En las comunidades quechua hablantes son veneradas con el nombre sagrado de *Apu* que significa: “s. Mit. Espíritu tutelar de un pueblo que habita en las cimas de los cerros, en los nevados, en la pendería o en una waka importante [...] Jefe, mandatario, superior”. *Diccionario quechua-español*, Academia Mayor de la Lengua Quechua, Cusco, Perú, Gobierno Regional de Cusco, 2005.

<sup>121</sup> Max Peter Baumann, “*Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology*”, *Cosmología y música en los andes*, Alemania, International Institute for traditional music/ Vervuert/ Iberoamericana, 1996.

<sup>122</sup> “La *waka* no es una forma unívoca, sino que tiene diversas expresiones que transitan la naturaleza vegetal, mineral, animal y humana, María Alba Bovisio, *La religiosidad andina a través de las fuentes de extirpación de idolatría*, Actas de 1ª Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y Religiosidad y 3ª Jornadas de Historia de la Iglesia en el NOA, San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2010.

canciones refleja un mundo y una sociedad particulares, lo crucial es atender cómo participan la poesía y la música activamente en la construcción interpretativa de ese mundo. En el ámbito ritual las canciones se emplean para venerar a los *apus* como fundamento y esencia de toda existencia. En consonancia con la lógica andina, en las coplas del NOA el hombre y a la mujer andinos son representados como seres divinos por ser, precisamente, obra de la divinidad y parte de la dinámica de correspondencias que he expuesto. De ahí que todas las criaturas estén protegidas por “un aura divina”: “La propia vida del cosmos es una prueba de su santidad, ya que ha sido creada por los dioses y los dioses se muestran a los hombres a través de la vida cósmica”.<sup>123</sup> Lo anterior se ejemplifica en la siguiente copla:

Está cayendo la lluvia  
Sobre su pueblo  
Está llorando mi amada  
Tras la montaña

En esta copla el elemento lluvia se une al sentimiento de la “amada” en relación simbiótica. Cabe mencionar que el elemento agua es de gran importancia y entre la comunidad andina se manifiesta por ella una “profunda veneración”. El agua de las vertientes que se origina en las montañas nevadas de la cordillera andina, y de los sistemas de riego basados en canales determinan la productividad de la tierra. De ahí que se le asignen connotaciones mágicas y sobrenaturales: “el agua es recibida gracias a la efectividad del acto ritual”.<sup>124</sup>

En términos de simbolismo religioso, en el ejemplo que utilizo, la montaña es identificada como recinto sagrado del dios Qoquena. La divinidad protege a la amada a la

---

<sup>123</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, traducción Luis Gil, España, Ediciones Guadarrama/Punto Omega, 1981, p. 100.

<sup>124</sup> Cfr. Álvarez y Grebe, p. 26.

vez que la eleva al ámbito de lo divino puesto que su llanto convoca a la lluvia. En estas circunstancias, el ser individual es desplazado por el sentimiento colectivo que da sentido a la existencia andina y que hace posible la reciprocidad y el compromiso con la comunidad y con la vida: “La lluvia, calificada como un principio masculino por pertenecer al *hanan pacha* (mundo de arriba), es quien fertiliza a la *Pachamama*, la madre tierra, para que dote de vida a todos los seres que habitan en ella.”<sup>125</sup>

En nuestro ejemplo, los elementos del entorno nos introducen al contexto sonoro. Las montañas resuenan, vibran por dentro, silban en las alturas. El espíritu transfigurado integra su desolación con la Naturaleza, se conecta con ella, por ello todo el ambiente se impregna de melancolía. El llanto de la amada se transfigura y cae “sobre su pueblo” en forma de lluvia: “El origen del agua o *yaku*, se da en el interior de las montañas o *apus*, simbolizando sangre, fuente de vida que recorren las venas de los cerros y que terminan manifestándose en forma de cascadas, lagos, ríos o mar.”<sup>126</sup> La lluvia y los cuerpos de agua como ríos y manantiales son considerados espacios sagrados de fertilidad. Finalmente, las montañas son encargadas de proteger a las personas y de convocar a la lluvia que nutrirá a la Madre Tierra”.<sup>127</sup> Las marcas espaciales explícitas refuerzan el entorno seguro de la amada y que, según el razonamiento andino, son sinónimos de identidad y reconocimiento: el pueblo, la casa, la familia, el ayllu. La belleza se revela a través las emociones que se profieren: el llanto de la amada y el amor de quien entona la copla.

---

<sup>125</sup> Mayte Guadalupe Martínez Jacinto, “La cueva y otros símbolos míticos en *Candela quema luceros*”, en Carlos Huamán López y Begoña Pulido (coordinadores), *Mito, Utopía y memoria en las literaturas bolivianas*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, p. 5.

<sup>126</sup> *Ibíd.*

<sup>127</sup> *Ibíd.*

Las ofrendas dirigidas a los cerros, su importancia y la del elemento agua y en sus distintas derivaciones, los instrumentos musicales empleados, el desarrollo de la celebración y el uso característico de la tritonía, evidencian los estrechos vínculos de las bagualas argentinas con las coplas entonadas en el norte de Chile y el sur de Bolivia. El estudio exhaustivo de las diferencias y los matices que singularizan a esta especie de cantos en cada localidad, es una tarea pendiente. Sin duda queda un largo camino por recorrer no sólo en el estudio de la canción andina contemporánea, sino en los estudios semiológicos de formas poéticas y musicales de las sociedades indígenas americanas.

No cabe duda de que las canciones modelan a las personas y no al revés. Existen con independencia de sus creadores y de quienes participan en su trasmisión. Se han esparcido por el universo desde hace milenios y han evolucionado. Algunas han sobrevivido, muchas se han perdido en el tiempo. El análisis que he presentado tiene como propósito presentar una pequeña muestra Solo has analizado cuatro ejemplos, ¿eso es todo? de la riqueza aun inexplorada contenida en las coplas de bagualas y vidalas, en sus aportaciones definitivas para la comprensión de todo un sistema de pensamiento que pervive en un importante territorio de nuestro continente que es la cosmovisión andina. Se trata, en suma, de la propuesta de una poética que busca la escucha: la trama, el vínculo, la relación, el discurso, la política, el poema y la historia. La poética andina, es, además, un ritmo, una práctica vital.

## CAPITULO 4 EL NIVEL DE LOS INTERPRETANTES

### I EL CONTEXTO DE LA MÚSICA ANDINA Y SUS INTÉRPRETES

Siguiendo con la propuesta teórica de Jean Jacques Nattiez, es mi intención abordar a continuación el tercer nivel de análisis sugerido por el semiólogo francés. Se trata del “nivel estésico” o el nivel de los “interpretantes”, es decir el ejecutante o intérprete y el receptor o exégeta.<sup>128</sup> Se intenta una aproximación, que no pretende ser exhaustiva, al papel del intérprete desde la perspectiva semiológica. La reflexión en torno a la “experiencia musical”, en el oyente, nos conduce a un cuestionamiento fundamental: ¿cómo escuchamos y luego interpretamos una música? Teóricos y compositores coinciden en que el significado de la música se encuentra en su materialidad intrínseca. Aparentemente sólo es posible expresar su “contenido” apartándose de ella y de sus propios términos. El compositor Jorge Ritter opina que la música: “Tiene una cualidad abstracta en cuanto al sentido. Y en virtud de esa cualidad abstracta «no dice nada» exterior a la historia misma que está desplegando. De modo que, en vez de representarlos «sobrevuela» los significados”.<sup>129</sup>

Esta perspectiva es importante dado que el intérprete genera los significados en una música. El canto andino del NOA que hemos estudiado puede ser útil como ejemplo en este

---

<sup>128</sup> A Nattiez le parece “un abuso del lenguaje” hablar de *estructura* en una obra de arte. Esto es, “una serie de símbolos relacionados en un sistema”. Más adecuado resulta *configurar*, en el sentido de dar forma a la obra de arte. Véase: Juan Francisco Sans, “Música y discurso: hacia una semiología de la música”, *Cátedra de Análisis Musical*, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, s.f.; Jorge Martínez Ulloa, “Entrevista a Jean Jacques Nattiez”, Santiago, *Revista Musical Chilena*, v. 50 n°. 186, jul. 1996.

<sup>129</sup> Carmen Leñero, “Lo oculto y lo manifiesto. Entrevista al compositor Jorge Ritter”, México, *Acta Poética*, Vol. 24, n°. 1, 2003, p. 143-161.

tercer aspecto. He señalado que estos cantos son concebidos en relación al pensamiento mítico andino. Éste es su base y en su práctica real. Tanto en el ámbito del ritual como en la vida cotidiana, los habitantes del NOA se esfuerzan por conservar estos cantos, ampliar su público y de fomentar su práctica entre las nuevas generaciones. Sin embargo y pese a los esfuerzos de Leda Valladares por llevarlo a un público de masas, una manifestación propia de una comunidad reducida, minoritaria, que la resguarda con gran recelo y que, si bien puede ser conocida en algunas capitales importantes como Córdoba y Buenos Aires, gracias a los esfuerzos de Valladares y otros músicos y cantores de la zona, sumado a la enorme campaña turística gubernamental del noroeste en los últimos años, no es una música habitualmente escuchada ni transmitida en radio y televisión, ni se encuentra entre la música favorita del “gran público”. Se trata de una música que fuera de su contexto, requiere concentración y cierto conocimiento para que el oído “extranjero” pueda sopesar su valor y para facilitar la compenetración del oyente o interprete con la música que se le da a conocer. Esto supone una desventaja de la música tradicional y prehispánica frente a la música contemporánea de todo el mundo. Considerando, no obstante, el principio de complementariedad que concentra el pensamiento andino en estos cantos, no es de extrañar su gran flexibilidad y su capacidad de adaptarse al cambio. Sin embargo, es preferible que la música de los pueblos originarios, sea comprendida en su propio contexto y en la observación de su actualización de su propio sistema de pensamiento.

Debido a lo anterior, propongo a continuación establecer algunas pautas de estudio de una “epistemología musical”, vinculando ciertos aspectos del pensamiento andino con la teoría semiótica que se ha utilizado a lo largo del trabajo. En términos saussureanos, el

lenguaje es un sistema de signos y éste denota la relación entre significado y significante, ¿cómo encontramos esta relación en la música? Respecto al fenómeno musical es imposible acertar significados únicos y precisos. Suponiendo que existen signos musicales y aun si admitimos que sus referentes son arbitrarios, es imposible asumir la existencia de un lenguaje “universal” en la música. Creo que resulta más adecuado emplear el concepto de signo de Charles Peirce, el cual nos permite comprenderlo como un proceso de significación.<sup>130</sup> De modo que la función representativa no se establece con ningún objeto en el exterior, sino que basta con ser considerado como tal en la mente de alguien: [...] algo que es determinado en su calidad de tal por otra cosa, llamada su Objeto, de modo tal que determina un efecto sobre una *persona*, efecto que llamo su Interpretante”.<sup>131</sup> Este proceso semiótico establecido por Peirce es infinito y depende de la multiplicidad de los interpretantes. La existencia de la música como “forma simbólica”, como capacidad de representar “algo” compartido en el ámbito colectivo, genera una red compleja e infinita de interpretantes.

Ahora bien, en ocasiones el concepto de música parece ser ilegítimo. En el contexto actual, no existe una concepción única, dominante, ni en su práctica ni en su definición. Más aún, varía según la época y el contexto. A este respecto Carmen Leñero suscribe: “una amplia gama de concepciones desde la sociedad completa hasta la de un simple individuo”.

---

<sup>130</sup> El modelo semiótico de Peirce parte de una concepción tricotómica que reconoce tres universos: “el signo, su objeto y su interpretante”. Esto es: [...] un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su *Objeto*, que es capaz de determinar un Tercero, llamado su *Interpretante*, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que se encuentra él mismo respecto del mismo Objeto”. Véase: Charles Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

<sup>131</sup> Charles Sanders Peirce, *Obra Lógica Semiótica*, Edición de Armando Sercovich, traducción de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker, Taurus, Madrid, 1987, p. 70.

El sonido es “irreductible” a la música. Incluso en el silencio, ésta puede presentarse. En una “ordenación de sonidos” se agrieta la continuidad del tiempo cuando nos envuelve. La música no sólo organiza el tiempo, sino que es capaz de modelarlo. Tiene el poder de suspender el tiempo en un instante que aparenta ser eterno o acelerarlo y hacernos girar dentro de él como en un torbellino.

El lenguaje musical se refugia en la memoria individual y colectiva. En el ámbito del individuo abre la posibilidad de asociar los sonidos con otro tipo de sensaciones. La repetición puede aumentar el goce, reverberando en todo el cuerpo y en nuestros sentidos. Por ello Carmen Leñero intuye: “La música se disfruta con la memoria”. Mediante su influjo evocamos un sinfín de sensaciones.

No obstante, podemos considerar la música de una forma más o menos consensuada por su timbre, melodía, ritmo, pero su “valoración estética” y las ideas respecto a lo que es considerado como tal son concepciones culturales.<sup>132</sup> En la cultura colectiva “la música subsume la historia”; primero en la composición (dado que es proyectada hacia el futuro y luego, en el presente, de la ejecución y la recepción). Y precisamente de la memoria cultural depende la permanencia de la música, no en tanto “facultad” sino como práctica colectiva, “transpersonal, transcultural y transhistórica”.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> De acuerdo con Nattiez la “forma del objeto acústico se define respecto del silencio”. El silencio como una entidad “abstracta” que no existe en la naturaleza. El autor propone la existencia de dos tipos silencios, el silencio fuera de la música y el silencio como parte constituyente de ésta. Aquí se expone la forma en que actúa el silencio en el interior de una pieza musical, un poema y en el lenguaje hablado. La pausa, la textura y la fluidez son algunas de las caracterizaciones a estos lenguajes. Respecto a la música y en consonancia con las ideas de Bergson, el silencio en la música se plantea como “unidad constitutiva”. Nattiez, *op,cit*; Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (coordinadores). *Reflexiones sobre semiología musical*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2011.

<sup>133</sup> Carmen Leñero, *El caracol sonoro: reflexiones semiológicas sobre el lenguaje de la música en relación con la poesía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006, p. 22-29.

No hay pureza en nada. Frecuentemente, la música persigue su pasado para apropiarse de él. Cada obra pone en funcionamiento una serie de elementos, notas, tesituras, claves, ritmos que son diálogos o emulaciones de viejas tradiciones. La memoria del escucha trazará la historia de una pieza como resultado de ese diálogo. Dado que el pensamiento andino nos enseña que los opuestos son complementarios, la contraparte es imprescindible. Una cosa no puede existir sin la otra. Tal y como la música andina influye en diferentes músicas y tradiciones, del mismo modo, las coplas del NOA y muchas otras músicas del territorio andino se mezclan con otras vecinas y extranjeras. Esto responde al principio de reciprocidad.

Tal y como observa Leñero podemos plantearlo como una “intertextualidad” perenne que casi siempre pasa inadvertida. Curiosamente, Carmen Leñero plantea a una idea musical recurrente en el mundo andino que podríamos llamar “la resonancia (o analogía) infinita”. La autora nos dice que toda historia o “microhistoria” musical es “concéntrica” porque vacía su temporalidad en el presente: “donde la música se escuchará como si fuera por primera vez”.<sup>134</sup> La autora propone la metáfora de una “espiral acústica” cuya resonancia nos envuelve en un ambiente diferido, a veces inaudible. La música surge dentro y fuera de nosotros, pero se queda en el interior, inadvertida, habitándonos. Escucha al pasado en busca de originalidad y retorna para revestir al presente de sentido.

En el mundo andino sucede algo similar. La música y el ritual se actualizan en el presente, proyectando al futuro el pasado mítico. El poder de convocatoria de los golpes de caja es tal, que reúne a los hombres y a los dioses en un mismo tiempo indefinido, que es

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p.19.

el tiempo del ritual y de las vibraciones. Cada repetición del sonido es única, cada golpe de caja, cada silencio y cada voz, son parte de una misma naturaleza nueva y al mismo tiempo conocida. El tiempo antiguo y su renovación. Y que es a la vez súplica y celebración:

Y donde otro país para esta sombra  
Que los muros y la propia tierra  
Viniendo conmigo de la infancia  
En los corredores de la casa vieja  
Arrinconándose junto a mi  
Sin preguntarme nunca ¿cuánto dura este tiempo?  
De estar oyendo los relojes  
Que ensayan el rumbo de mi sombra hasta la última muerte<sup>135</sup>

Estas reflexiones respecto a los vínculos entre tiempo y música sugieren la posibilidad de actualizar la idea de la “intuición de la duración” de Henri Bergson<sup>136</sup>. Para el filósofo francés la “duración” en el arte no se relaciona precisamente con los intervalos musicales o con el tiempo en que transcurre el poema. Sino un tiempo indefinido que libera la conciencia, el espíritu y el cuerpo, y nos introduce dentro de los universos, provisorios, pero habitables que construye.<sup>137</sup> Pero no sólo eso. La serie que envuelve este concepto es “simultaneidad, reversibilidad y homogeneidad”. Esto permite considerar el tiempo como una “unidad completa”. En la homogeneidad que Bergson atribuye al tiempo, debemos pensar a la “conciencia”, sin introducir furtivamente al espacio, no como “estados” fragmentados, reconstruidos por la memoria sino como un tiempo transcurrido que conforma unidades inseparables. Así, pese a que sus elementos son irrepetibles, en la duración todo puede volver a un estado anterior. En música, ya sea en la escucha musical o

---

<sup>135</sup> “Vidala para mi sombra”, interpretada por Atahualpa Yupanqui, disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>136</sup> Véase: “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, Gemma Muñoz-Alonso, López, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 19.

en los versos cantados en voz alta, el tiempo transcurre como un todo que se vuelca sobre la conciencia.<sup>138</sup>

Sin duda, el tiempo presente es el tiempo de la música. Esto se manifiesta no sólo en su pervivencia con la interpretación y la repetición. Sino que, pese a que se trate de una melodía conocida, nuestra experiencia la percibe como la primera vez. La duración diacrónica del tiempo de Bergson, lo mismo que la analogía andina, nos dice que aquel que se halla bajo el influjo de la música, transita por los universos peculiares que construye, inmerso en un tiempo suspendido, mientras cada nota de una pieza musical o cada palabra de una canción se perciben concentradas en el presente.<sup>139</sup>

Hasta ahora he desarrollado brevemente algunos puntos que iluminan un poco los enigmas de sentido que la música andina convoca. En primer lugar, que un sonido o un contrapunto pueda ser considerado “música” lo determina su contexto cultural específico. Luego, a partir de su definición pudimos constatar que debido a la participación del oyente o *representamen* cobra sentido una pieza musical. En la medida en que la música “envuelve” al oyente y acaba inmerso en un tiempo particular, para ser colmada de múltiples significaciones que dan sentido a la existencia del sujeto y van moldeando su “experiencia musical”. Esta puede ser en parte la dinámica generadora de signos infinitos a la que alude

---

<sup>138</sup> “No podemos confundir la sucesión contada con la sucesión vivida, ya que se trata de dos cosas totalmente distintas”. Henri Bergson citado por *Ibíd*, p. 20.

<sup>139</sup> La idea de Borges de que en la poesía solo existe el instante presente también es válida para la música. En “Nuevas inquisiciones” Borges alude a la noción de *specious present* o presente engañoso que es como la psicología denomina al tiempo que se percibe como presente pero que en realidad es pasado reciente. Su existencia corresponde al momento que acaba de transcurrir y su duración puede ser entre unos minutos o una fracción minúscula de segundo. Su viveza y su fugacidad se trasponen a la realidad en que ocurren. Por ello cada instante existe de manera autónoma y no su imaginario en conjunto, tal y como acontece en la historia, en la vida y en todo el universo, como si fuesen una “colección de todos los hechos”.

Pierce. Propuse imaginarla en forma de espiral o como un “torbellino” de sentido. Creo que la aproximación a los elementos que definen a la música nos conduce por terrenos menos inseguros respecto a los efectos que produce. Sin embargo, surgen nuevas hipótesis respecto a las estrategias de sentido de la música y la configuración de la “experiencia musical”. Permanece la incógnita sobre los efectos que la música produce a nivel emocional, y los mecanismos recíprocos para asociarlos con determinadas emociones y sentimientos. Más aun, ¿por qué disfrutamos cierta música y repudiamos otra? Hablamos de cómo la música invade nuestro hábitat natural y nuestro ser más íntimo:

Los sonidos nos remiten a un tiempo ausente, virtual, espiral, circular o informe, y en todo caso, no cronológico, que sugiere un contrapunto entre el tiempo de la conciencia y el no-tiempo del inconsciente. Actuando en esas dimensiones, la música no refiere ni nombra cosas visibles como el lenguaje verbal, sino que señala con una fuerza toda suya hacia lo no verbalizable; atraviesa ciertas redes defensivas que la conciencia y el lenguaje cristalizado oponen a su acción y alcanza puntos de ligazón efectivos de lo mental y de lo corporal, de lo intelectual y de lo afectivo. Por eso mismo es capaz de provocar las más apasionadas adhesiones y los más violentos rechazos<sup>140</sup>.

Dicho lo anterior, observamos que la comprensión integral de la música andina se da dentro de su contexto. El sentido para el oyente o interprete de las coplas es mítico y, en ocasiones ritual. La “forma” va unida al “contenido”. El sentido debe remitir un contexto específico (el pensamiento andino) y a su instrumentación mítica. En la base que sostiene todo el pensamiento andino encontramos la reciprocidad que es un signo de correspondencia. La música andina, bajo este concepto no solo fomenta el intercambio mutuo y permanente,

---

<sup>140</sup> José Miguel Wisnik, *Sonido y sentido. Otra historia de la música*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015, p.26.

sino también coloca a la música en el centro de un orden cuyo base se sostiene en el hecho de que incluso los opuestos, se complementan.

## II FUNCIONES MÁGICO-RELIGIOSAS DE LA MÚSICA

Hemos visto que el lenguaje no es sólo pensamiento puesto que es resultado de la unidad de todos nuestros sentidos. En su conjunción, percibimos objetos, sonidos y movimientos. Abstrayendo de ellos cualidades comunes, que se expresan como opuestos: claridad-obscuridad, opaco-luminoso, disonante-consonante. Esta unidad es la base de nuestra percepción de la realidad y el fundamento del “isomorfismo”<sup>141</sup> con el que el pensamiento antiguo se plantea la comprensión de la existencia. Fundado en el carácter orgánico de nuestros sentidos, en la unidad de pensamiento-psique: “en el paralelismo que los diferentes sentidos guardan, al mismo tiempo que en la semejanza aproximada del recambio químico que las cosas sufren en los cambios fisiológicos centrales”.<sup>142</sup>

Todas las sociedades de cualquier época, comparten una religión y en consecuencia una estructura simbólica jerarquizada por sacerdotes, leyes y doctrinas, transmitida por generaciones mediante relatos míticos y actualizado permanentemente en la práctica ritual donde el canto, la danza y la música están presentes en el ámbito ritual y en la vida cotidiana. En el espacio ritual se convoca el “pulso” común que es posible conocer e interiorizar:

La música, en tanto orden que se construye de sonidos, en perpetua aparición y desaparición, escapa de la esfera tangible y se presta a la identificación con otro orden de lo real: eso hizo que en las más diferentes culturas se le atribuyeran las mismas propiedades que el espíritu. El sonido tiene un poder mediador, hermético: es el enlace comunicante del

---

<sup>141</sup> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y en las culturas antiguas*, Madrid, Siruela, 1998, p. 16.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 17.

mundo material con el mundo espiritual e invisible. Su valor de uso mágico reside exactamente allí: los sonidos organizados nos informan sobre la estructura oculta de la materia en lo que ésta tiene de animado.<sup>143</sup>

Existe un vínculo misterioso entre la música, el ritual y la experiencia mística.<sup>144</sup> ¿En qué consiste este misterio? La fe y las creencias religiosas vertebran todas las prácticas y actividades del hombre antiguo. La canción parece contener la palabra sagrada.

Hoy en día, es evidente que el hombre moderno no concibe la música y su significación de la misma manera que las culturas prehispánicas donde ésta dirige y ordena la ceremonia ritual como simulacro de la creación del “orden cósmico”. Un orden frágil e inestable regido por el azar, que sin embargo da sentido a la existencia. Si la significación del sonido vale por la relación que mantiene con la cultura, su sentido debe expresarse globalmente. Sus reglas, formas, fuentes y figuras lo mismo que las sociedades han cambiado.

Para comprender las implicaciones de la música en nosotros y su significación social, precisamos conocer su utilidad antes de ser producida comercialmente.<sup>145</sup> El valor de uso mágico de la música es sustituido por órdenes distintos y por nuevos mitos. El código que lo regía y el “uso” que le daba sentido han sido “destruidos”. En su lugar, el nuevo código no sólo pone a la música al servicio del poder, sino que además le confiere un uso inédito

---

<sup>143</sup> José Miguel Wisnik, *Sonido y sentido. Otra historia de la música*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015, p.26.

<sup>144</sup> La religión es esencial al nivel de la política, al rostro semiótico del sistema de reproducción social y como fruto de una ideología determinada. Es adherente a ese sistema y en gran medida, lo justifica. Las ideas religiosas actúan sobre los hombres, con un discurso persuasivo y duradero, provocando actitudes y motivaciones: “mediante la formulación de concepciones generales referidas a la existencia, a las que reviste con tal aura de factualidad que dichas actitudes y motivaciones aparecen como absolutamente realistas”. Marius Schneider, *Ibid.*

<sup>145</sup> Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI editores, 2017.

como pieza fundamental del engranaje económico. Por ello, para el filósofo francés Jacques Attali el punto de partida es el estudio del material que la música “valoriza, el ruido, y del sentido que éste tenía en los orígenes de la humanidad”<sup>146</sup>. El estudio de lo que el autor denomina “economía política de la música”,<sup>147</sup> persigue “descifrar el sentido” de ese código antiguo e ir tras la pista de un posible “valor de uso” que rememore, aunque sea débilmente, su función primigenia.

Jacques Attali postula que la música “antes del capital” desempeñó funciones específicas dentro de la organización política de sociedades regidas por un código que el autor llama “sacrificial”. Se trata de una “operatividad” de la música que “precede a su entrada en la economía comercial”.<sup>148</sup> La codificación que el autor señala, coloca a la música en el centro de la producción del poder social. Adherida a este código de poder, su “función primera” se sostiene en la realización del orden. Esta función es “ritual” en la medida en que el orden que genera es una forma “menor de sacrificio”.<sup>149</sup> La significación simbólica en este espacio ritual, asociada a la canalización de la violencia y la expansión de lo imaginario, sustituye a la violencia general, demostrando “la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales”<sup>150</sup>.

Jacques Attali establece dos condiciones para que acontezca la función ritual de la música. Primero, en la manifestación del “ruido” como “violencia”, el sonido se plantea

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>147</sup> Es una ida hacia el pasado para explicar el presente. La búsqueda del sentido de la música irá desentrañando su desarrollo hasta su función actual y la sustitución de su función ritual por el valor de cambio.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>149</sup> *Ídem.*, p. 44.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 43.

como interrupción, transmutación, desgarramiento o “simulacro de muerte”. Por otra parte, la música como “canalización del ruido” y “simulacro de sacrificio”.<sup>151</sup>

En las ideas religiosas de la mayoría de las culturas antiguas el tema del ruido está presente, su escucha y su práctica. Como simulacro de muerte parte del sonido considerado como una “sonoridad”<sup>152</sup> que distorsiona o interfiere la emisión de un mensaje en curso. Aunque el receptor pueda atribuirle otro sentido, el ruido generalmente nos despierta sensaciones inquietantes de confusión, agresividad, invasión y desorden. El ruido puede ser un arma biológica de destrucción. El cerebro, a través de ondas y vibraciones, puede percibir señales que lo manipulen o engañen a sus sentidos. Si los niveles de intensidad del ruido exceden lo soportado por el ser oído humano, puede ser causa de agotamiento, aceleración cardíaca, psicosis, alucinaciones e incluso la muerte.<sup>153</sup>

Pero también el ruido puede percibirse como forma de exaltación o de alcanzar el éxtasis. Es capaz de dar sosiego y de transformar el caos en armonía. La música como portadora del ruido es a la vez la transmisora de su mensaje y su escucha se convierte en plegaria. Su potencia se conforma por la concatenación de tres elementos: el “temor que inspira”, su capacidad de establecer el orden social y su “monopolio” de la violencia.<sup>154</sup>

Ahora bien, demostrar el lugar de la música en las “sociedades simbólicas” pasa por el análisis de su relación con las creencias míticas. No sólo como sustituto moderno de los

---

<sup>151</sup> *Ídem.*

<sup>152</sup> “Se define sonoridad como un conjunto de sonidos puros simultáneos, de frecuencias determinadas y de intensidades diferentes” *Ibíd.*, p. 44

<sup>153</sup> Véase, por ejemplo, *El odio a la música* de Pascal Quignard; “La música como tortura”, Suzanne G. Cusick, traducción: Sebastián Cruz y Rubén López Cano, *Revista transcultural de música*, 2006.

<sup>154</sup> Para Jacques Attali el mecanismo de la música es similar a la del poder: provoca la angustia para a continuación traer la calma; controla los sentidos con la expansión del ruido y hace uso exclusivo de la violencia, p. 44.

mitos tal y como pensaba Levi Strauss, sino como herencia, nutriéndose de su sustrato,<sup>155</sup> la música está presente en los mitos revelando su función primera como generadora de orden social.<sup>156</sup>

En la mitología andina en *El manuscrito de Huarochori*<sup>157</sup> aparece un caso interesante que ejemplifica estos planteamientos, sobre la influencia de la música y la participación de los instrumentos musicales en el orden cósmico. La historia comienza en un tiempo remoto donde el mundo era habitado por hombres que se “odiaban”, motivo por el cual las disputas eran muy frecuentes. En esta época apareció el dios Huatyacuri quien “disfrazado de hombre pobre”, ayudado por las confidencias de un “zorro de arriba” y un “zorro de abajo”, desposó a la hija de un poderoso señor. Como reacción a lo que la familia de la novia considera una afrenta, el cuñado de su mujer “un hombre rico de su ayllu”, desafía a Huatyacuri a una serie de pruebas de diversa índole. Una de las pruebas consistía en “mediar sus fuerzas cantando y bailando”. El héroe, siguiendo las indicaciones de su padre el dios Pariacaca, sube a un cerro convertido en guanaco y se echa en medio del camino fingiendo estar muerto. Al momento, aparecen una pareja de zorros para ofrendar al dios Pariacaca: la zorrina trae chicha y también su tinya; el zorro carga una antara. Al ver el guanaco, los zorros olvidan sus cosas y empiezan a comerlo. Con estos instrumentos Huatyacuri gana el desafío:

---

<sup>155</sup> La antropología ortodoxa se topa con sus propios límites cuando en las conductas y comportamientos sólo ve una variedad de la vida animal. Ver: Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, prólogo y notas de Héctor Arruabarrena, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

<sup>156</sup> “Los mitos plasman a través de su lenguaje simbólico los imaginarios de la humanidad, las artes representan tal vez el campo más desarrollado de su manifestación”. Blanca Solares, *Imaginarios musicales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 11.

<sup>157</sup> Véase Gerald Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, capítulo 5, edición bilingüe, Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Mayor de San Marcos, 2008, p. 32-45.

El hombre *rico* fue el primero en bailar. Unas doscientas mujeres bailaron para él. Cuando su rival acabó, el hombre pobre entró solo con su mujer. Nadie más los acompañaba. Cruzaron el umbral y bailaron acompañados por el tambor de la zorrina. Entonces, en toda la región, la tierra tembló. De esta manera, Huatyacuri salió victorioso.<sup>158</sup>

Muchas religiones de culturas arcaicas coinciden con la cultura andina en la comprensión de la creación del hombre y del universo como un “misterio”, el cual más que una expresión podríamos decir que es la intuición simbólica de un ritmo que envuelve al universo de analogía.<sup>159</sup> El despertar de lo inmemorial depende de la música. En consonancia con la mística arcaica, en el pensamiento andino los sonidos están en todo el universo: los elementos, los planetas, los animales, los hombres... “todo símbolo (toda naturaleza) es un conjunto rítmico que contiene los ritmos comunes y esenciales de una serie de fenómenos”<sup>160</sup>. En tanto este conjunto se propaga desde su centro, va disminuyendo su intensidad y su nitidez hasta que sus matices se vuelven inaudibles; en tanto rozan los límites su existencia material. De modo que su forma esencial solo es verificable en el plano acústico. “Por ser el ritmo esencial, el símbolo constituye la más alta realidad de los fenómenos [...] No constituye el objeto completo que él representa, sino que emite tan sólo el ritmo esencial de ese objeto”.<sup>161</sup>

El hombre antiguo mide su temporalidad en la regularidad y en la repetición del sonido. Durante el ritual la energía creadora de la música lo eleva a la analogía universal.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>159</sup> Josef Estermann, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Ecuador, Ediciones Abya Yala, 1998.

<sup>160</sup> Schneider, *op. cit.* p., 33.

<sup>161</sup> *Ídem.*

Hombre, música y naturaleza en resonancia infinita. La canción reparte el ritmo y recrea el mito, que es la recreación del tiempo original. El ritual, la canción, el poema y el mito son analogías de la palabra mística, del tiempo mítico, de la propagación de la magia, de la comunión religiosa.

Exacerbando la sensibilidad sonora, fundida con los sonidos de la naturaleza, la analogía expande su resonancia hasta lo más íntimo del ser humano. Es por ello que una de las principales funciones del arte para estas culturas consiste en renovar las “potencias imaginarias”<sup>162</sup>. Siguiendo a Blanca Solares, este planteamiento nos sitúa en el “umbral” de una “ontogénesis del símbolo” y de una teoría que parte de la concepción de la cultura como complejo entramado de simbolización de la cual los mitos forman parte, operando en una “dimensión connotativa”<sup>163</sup>, es decir de la información que proviene del exterior del propio signo.

A la vez, la música aparece en los mitos para ratificar el orden social y apropiarse de la mediación comunicativa con el mundo sobrenatural. Su estatuto emula el orden social e incluso las disonancias nos anuncian que, aun traspasando los márgenes, la norma continua vigente: “el código de la música simula las reglas admitidas en la sociedad”<sup>164</sup>

Los vínculos de la religión con la música se irán disolviendo paulatinamente con el advenimiento de la escucha en silencio y por su condición de valor de cambio. El desarrollo económico vinculado al avance la tecnología y a los profundos cambios sociales que trajo consigo el siglo XVIII pareció resolver el conflicto entre dos órdenes sociales, dos atributos

---

<sup>162</sup> Blanca Solares, *op. cit.*, p. 20.

<sup>163</sup> *Ídem.*

<sup>164</sup> Jacques Attali, *op. cit.*

del poder que se disputaban la primacía de uno sobre otro. Reproducida en la dinámica del capital, la música anunciará un nuevo orden político y económico: “hecho de espectáculo y exterioridad”<sup>165</sup>

Un siglo después la producción a gran escala y el intercambio mercantil movilizan el encuentro entre la música y el dinero. Sonidos de todas partes comienzan a saturar las grandes ciudades y a introducirse entre el público complaciente de las alejadas y hasta entonces silenciosas zonas rurales. Con el avance de la economía capitalista, se impone la “economía política del ruido”.

No obstante, la configuración de espacios sagrados articulados por un ritmo musical, persiste en las ideas y en la práctica musicales y religiosas de la mayoría de sociedades indígenas de América Latina. La concepción musical del universo según Schneider tiene su origen en la prehistoria y puede constituir un nuevo “horizonte para la comprensión de la cultura”. Su estudio nos permite comprender la correspondencia entre el hombre y la Naturaleza y que si ésta se disloca ninguna forma de vida es posible. La cultura y la sociedad, lo he dicho, son indisolubles. Esta idea es perfectamente compatible con la visión holística de la vida en el pensamiento andino que hemos estudiado en capítulos anteriores.

---

<sup>165</sup> Attali, *op.cit.* p.35. Historiadores de la música y musicólogos coinciden en que la “desacralización de la música” es un fenómeno relativamente nuevo en la historia de la humanidad. Según los textos consultados, la emancipación de la música respecto del discurso religioso se inicia desde la época prerrenacentista. Durante el barroco se empiezan a distinguir las músicas discursivas y retóricas con intención de generar efectos emocionales, provocar imágenes e inducir estados de ánimo. En su proceso de separación del texto literario, la música hubo de demostrar ser capaz de provocar y sostener un sinnúmero de situaciones y de estados de la conciencia. En términos cronológicos podríamos resumir el desarrollo de la música emancipada del discurso religioso de la siguiente manera: “a finales del siglo XVIII nacieron la música incidental y la descriptiva; luego, la música programática y la poética, llegando, a mediados del siglo XIX, en la cúspide del romanticismo musical, a la creación del poema sinfónico, propuesta muy prolífica dada su gran maleabilidad y su capacidad lírica”. Blanca Solares *op.cit.*, p. 14 y 75.

Nuestra percepción auditiva tiene una gran capacidad referencial respecto “al mundo de lo concreto nos conecta con la realidad tangible e intangible”. Mediante un sonido podemos identificar el canto de un grillo, reconocer la risa de una persona o evocar un recuerdo, puesto que afecta a la conciencia, a la inteligencia y a la sensibilidad. Actúa en el inconsciente y en la memoria y expande intersticios sensoriales e intuitivos de nuestro cerebro ampliando sus redes simbólicas. Una música es capaz de reproducir y desarrollar la conciencia, nuestra imaginación y nuestro campo de acción: “a través de su poder de generación y de retracción de imágenes y vivencias de nuestras profundidades más recónditas e íntimas [...] la música puede llegar a ser una importante herramienta para lograr transformar y humanizar a los individuos”<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Blanca Solares, *Imaginarios musicales, op. cit.*, p. 69.

## CONCLUSIONES

Al principio de este trabajo, manifesté que el estudio de la semiótica y la canción popular supone grandes dificultades teóricas. La complejidad de su estudio, sumado a las numerosas omisiones conceptuales, obligan a empezar por el principio, definiendo conceptos que usamos indiscriminadamente y que damos por supuestos, pero que en realidad nos hacen tambalear en terrenos tan intrincados tales como los de la propia disciplina semiótica. Por ello, en la primera parte, fue necesario definir los conceptos utilizados, signo, cultura, sonido, con el fin de dar claridad a la exposición y situarnos en una base teórica sólida.

La semiótica establece relaciones con otras disciplinas y campos de estudio. Como herramienta teórica y metodológica es muy útil para abordar una realidad tan huidiza como la canción popular contemporánea. Permite adoptar diferentes puntos de vista el objeto de estudio. No obstante, este trabajo presenta los muchos problemas metodológicos y los callejones teóricos relativos a la semiología musical y al fenómeno de la canción popular. Enfrentamos, asimismo, la escasa producción intelectual contemporánea sobre la canción tradicional arcaica y contemporánea en nuestro continente. De la canción prehispánica, sólo se conocen algunos vestigios de instrumentos rudimentarios y reconstrucciones arqueológicas del sonido y se plantean hipótesis sobre su posible uso. De la actualidad, es loable el registro de músicas y canciones indígenas que la antropología ha llevado a cabo desde fines del siglo XIX, pero con mayor intensidad durante el siglo XX. No obstante, la mayoría de la historia de la música de América Latinoamérica y de todo el mundo se ha perdido en el tiempo.

Además, la música y el lenguaje son un acto comunicativo y un hecho cultural. Utilizados como herramienta comunicativa, conllevan a una función de “intencionalidad”, reforzando su carácter “relacional”. El “texto” musical, de acuerdo con la denominación de Jenaro Talens, es la “construcción compleja” de sentido generado a partir de procesos de significación que se pueden analizar.

En relación con lo anterior, es pertinente considerar la propuesta de Bolívar Echeverría, de buscar la “forma natural” de las cosas, en el caso particular de este trabajo, de las canciones (el “texto” de Talens). Dicha búsqueda se emprende, mediante el conocimiento de los “valores de uso” (procesos de significación) más arcaicos de éstas. Aquí se justifica la definición de canción como “espacio indefinido” porque podemos presentarla como una realidad cultural o social, pero revestida, en mayor o menor medida, de significación religiosa o incluso, para muchas sociedades arcaicas, vital para su existencia. Luiz Tattit subraya el parecido entre lengua oral y canción, poniendo de relieve su pertenencia a un mismo modo de producción y, por tanto, las afinidades en su naturaleza.

Frente a este panorama, para el desarrollo del trabajo, se adopta el modelo tripartito de Jean Jacques Nattiez el cual abarca tres niveles o “dimensiones” de estudio del fenómeno musical: la producción y su contexto, la significación del objeto y la experiencia receptiva. Consciente de las limitaciones del presente trabajo de tesis, atendiendo a la distinción de Nattiez, el segundo capítulo expone en parte, la teoría de producción y semiótica de Bolívar Echeverría que es importante tener en cuenta.

La canción como “lenguaje natural” humano, se desenvuelve dentro de aquello que definimos como *cultura*. De modo que no todo lo que englobamos en ese término son conductas heredadas o adquiridas, sino cualidades intrínsecas al ser humano. Bolívar Echeverría nos habla de una “identidad” entre el comportamiento semiótico del hombre y su reproducción material. En otras palabras, de la realización semiótica (política o filosófica) se desenvuelve pareja a su reproducción material. La “definición de cultura”, se torna más nítida cuando incluimos en ella aspectos de la naturaleza humana (que comúnmente se piensan como “adquiridos” o “impuestos”) pero que atraviesan una “ruptura” que Bolívar Echeverría denomina como *transnaturalización*. La “identidad” de la reproducción material se debe a que el sistema de capacidades/necesidades responde (armónica o exponencialmente) a las estructuras semióticas que determinada sociedad le propone. De acuerdo con Echeverría, en este proceso de reproducción humana se persigue la manera de transformar la *socialidad*, mediante la reproducción permanente de las condiciones del sistema de capacidades/necesidades.

La importancia de lo anterior, se empieza a evidenciar a partir de la segunda parte del capítulo: “El origen musical del hombre y la poesía”. En el cual se desarrolla la hipótesis sobre la constitución de la poesía, la música y el lenguaje como “origen sonoro” del hombre, partiendo de las reflexiones de Eduardo Nicol. Siguiendo esta premisa, se pone de manifiesto que los indígenas de América y muchos pueblos no occidentales de todo el mundo, utilizan a su modo las modulaciones de la voz y el material sonoro disponible en la naturaleza, sobre la base de la idea de *complementariedad*. Aquí se enuncia por primera vez la concepción de “analogía” que la mayoría de estos pueblos comparten. La regularidad

de los sonidos de la naturaleza que reproduce el “ritmo universal”, es una constante en la mayoría de los mitos cosmogónicos de Asia, América y Europa. La cosmovisión andina se suma a esta concepción, tal como se demuestra en este trabajo.

Todo el trabajo intentar ser un punto de comparación, un ir y venir hacia la música, la poesía, y la canción y viceversa, apreciando sus diferencias, pero destacando sus similitudes. De esto se desprende, hacia el final del capítulo que el momento de la forma natural de la canción alude a las cualidades rituales de las canciones, al ritmo universal concebido por muchos pueblos “primitivos” o no occidentales.

De acuerdo con lo anterior, añadimos a la definición inicial el carácter “relacional” de las canciones, que evidencia su parentesco con otros lenguajes naturales. Hasta ahora, los conceptos que introducen al tema al lector (signo, cultura, ruido), la pertenencia de la canción a la dinámica de la reproducción social, sus valores de uso sagrados y religiosos sobre la base de pensamiento de complementariedad de las sociedades arcaicas de América Latina, se ratifican en la copla andina del NOA.

La presencia del canto, la música, la poesía, y la danza en los rituales mágicos y sagrados de las tribus más primitivas confirma esta función originaria del arte. Uno de los espacios de correspondencia entre estas tribus y sociedades con la cosmovisión andina, es precisamente la identificación de las canciones con historias míticas y ceremonias sagradas. Efectivamente, en las coplas del NOA, son numerosos los aspectos míticos y religiosos vinculados a un sistema religioso mayor denominado “cosmovisión andina”.

El aspecto musical más significativo del canto con caja es la trifonía o el modo tritónico. Como modelo melódico de la copla andina, es utilizado por muchas otras culturas no occidentales de todo el mundo. Como símbolo mítico, desde la época colonial, los cronistas españoles relatan la distinción entre el uso de los “tonos” o “tonadas” y enfatizan la función unitaria del canto, la música y la danza, en las fiestas y ceremonias de los habitantes de los Andes.

Con el fin de tener en cuenta la unidad del canto y su adherencia al pensamiento relacional que estamos desarrollando, para cerrar este apartado relativo al objeto, se abordó el análisis del contenido mítico de las “letras” de las canciones. Pese a la abundancia de ejemplos en la totalidad del *corpus*, se estudiaron sólo algunas coplas donde nuevamente destaca la lógica relacional que caracteriza a las sociedades andinas de la actualidad y del pasado. Para profundizar en el conocimiento de este pensamiento, se identifican en ellas algunos de los elementos míticos que más han influido en la vida práctica y espiritual del hombre andino (las montañas, las cuevas, la lluvia, etc).

Pero el pensamiento andino se debate entre lo tradicional de sus antepasados y lo moderno de su actualidad. Los fenómenos humanos que antes se manifestaban juntos, ahora son excluyentes y sus funciones “artísticas” disfrazan sus valores religiosos. Su lento distanciamiento e incluso, su especialización académica, impide al pensamiento moderno concebirlos unitariamente, menos aún acceder al trasfondo originario como totalidad cósmica complementaria o acreditar el poder sobrenatural que antiguamente lo revestía. ¿En qué contexto se mueve la copla y cuál es la lógica que se impone por encima de su

lógica “natural”? Esta pregunta decisiva nos incita a plantear hipótesis que se deslizan al terreno receptivo o de los “interpretantes”.

La práctica del canto andino se encuentra muy extendida en la actualidad entre los indígenas del NOA. Similar a como ocurría antiguamente, es un elemento indispensable en diversas actividades de la región (sagradas y profanas). No obstante, en esta región fronteriza han permeado influencias de todas partes y las ideas modernas se van insertando en las mentalidades, sobre todo en las generaciones más jóvenes. La lengua en que se canta no es la lengua originaria,<sup>167</sup> y han surgido nuevos contenidos en las letras, porque las inquietudes y necesidades de los compositores han cambiado. Los cantores también han cruzado los límites de la provincia. Realizan conciertos en las ciudades principales (Córdoba, Tucumán) o incluso en la capital. Los más jóvenes, se presentan en conciertos y en festivales producen y distribuyen su material discográfico valiéndose de las tecnologías modernas. Muchas personalidades del arte y de las letras argentinas han destacado la importancia de conservar este canto, y, dada la estrategia mediática para atraer al turismo, se afianza cada vez más entre propios y extraños.<sup>168</sup>

Estas modificaciones son evidentes no sólo en prácticas festivas y ceremoniales que aún se efectúan en fechas señaladas, sino por el desplazamiento territorial del canto y la modificación o apropiación de valores de uso propios de la sociedad moderna. Este último nivel del proceso completa nuestro conocimiento sobre el sentido y los valores de uso de la

---

<sup>167</sup> Hay en las zonas rurales del NOA (Salta, Jujuy, La Quiaca) presencia de coplas cantadas en lengua quechua y su variante dialectal el *quichua*. No obstante, la mayoría se cantan en español y este trabajo consideró sólo éstas.

<sup>168</sup> Cfr. Patricia Torres, “Turismo étnico en el NOA: entre el diálogo del reconocimiento y la lógica del mercado”, México, *Nación multicultural*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

obra de arte en la actualidad, sopesando sus diferencias con los indígenas prehispánicos de los Andes. Pero también nos da una idea del tipo de sociedad en el que se desenvuelve actualmente este canto y la lógica que lo domina.

Ante la complejidad del análisis se justifica la pertinencia de la definición de signo de Charles Peirce, la cual accede a su comprensión no como serie de convenciones “arbitrarias” o inconexas, sino como proceso de significaciones cuyo dinamismo que da lugar a signos de todo tipo. Si tomamos en cuenta que la canción andina conserva ciertos aspectos de su religiosidad, que al mismo tiempo conviven con elementos propios de la modernidad dando lugar a funciones e interpretaciones nuevas. El papel del interprete puede dar luces sobre los valores nuevos que movilizan a la música y el público que la recibe. Pero sus efectos en nosotros y aun su propia definición depende del contexto de la música y el nuestro.

Tomando en cuenta lo anterior y de acuerdo con la teórica semiótica expuesta, se comprobó que es posible el análisis de la canción popular utilizando las herramientas que la semiología propuesta por Jean Jacques Nattiez nos brinda, atendiendo por supuesto, a las particularidades del fenómeno estudiado. No obstante, es importante destacar que el pensamiento andino que antiguamente se desarrollaba con coherencia con el modo de producción productivista, sobrevive fracturado por el pensamiento moderno y el capitalismo. Las canciones y la música que antes constituían una cosmogonía ahora son el engranaje de una industria. Sin olvidar que tanto en el caso de la copla andina con caja, como en otras manifestaciones de la canción andina (el huayno por ej.) y muchas otras formas musicales de sociedades originarias de América, se vinculan los valores de uso

mágicos y su desenvolvimiento y recreación durante el ritual, es decir a la “forma natural” de sus “bienes estéticos”, con valores de uso modernos.



Niños cantores  
Tucumán, Argentina  
Fuente: archivo personal de la autora

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. *Sobre la música*, Introducción de Gerard Vilar, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000.
- ÁLVAREZ, C., & Grebe, M. "La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales", *Revista Musical Chilena*, 28(126-1), p. 21 – 46, 1974.
- ARETZ, I., & Ramón y Rivera, L. "Áreas musicales de tradición oral en América Latina" *Revista Musical Chilena*, 30(134), p.9-55, 1976.
- \_\_\_\_\_. *América Latina en su música*, México, Siglo XXI Editores, 1985, p. 240.
- AUSERÓN, Santiago. "El reto poético de la canción", España, *El País*, 17 agosto de 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 2017.
- B. NAVES, María del Carmen. "Teatro y semiología", *Revista Arbor*, núm., 77, marzo-abril 2004, p. 497-508.
- BAUMANN, Max Peter (editor). *Cosmología y música en los Andes*, Berlín, Alemania, International Institute for traditional music/ Vervuert/ Iberoamericana, 1996.
- BYRNE, David. "Negocios y Finanzas" en: *¿Cómo funciona la música?*, traducción de Marc Viaplana, China, Sextopiso, 2015.
- BOVISIO, María Alba. "La dimensión estética en la experiencia prehispánica andina de lo sagrado", Actas del III Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder, GERE, Buenos Aires, agosto 2010.
- \_\_\_\_\_. *La religiosidad andina a través de las fuentes de extirpación de idolatría*, Actas de 1ª Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y Religiosidad y 3ª Jornadas de Historia de la Iglesia en el NOA, San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2010.
- CÁMARA de Landa, Enrique. "Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina", p. 379-418, en: Melanie Plesch (editora), *Analizar, interpretar, hacer música. De las cantigas de Santa María a la organología*, Argentina, Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- CERECEDA, Verónica. *De los ojos hacia el alma*, La Paz, Bolivia, Plural Ediciones, 2017.
- COBO y Peralta, Bartolomé. *Historia del nuevo mundo (1653)*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1890-93.

- DESCOLA, Philippe. *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*, Instituto Francés de Estudios Andinos/Editorial Abya Yala, Lima, Perú, 1996.
- DI SALVIA, Daniela. *La religión de la tierra en los Andes Centrales: Imágenes simbólicas y trasfondos ecológicos*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- Diccionario quechua-español*, Academia Mayor de la Lengua Quechua, Cusco, Perú, Gobierno Regional de Cusco, 2005.
- ECO, Umberto. *Signo*, trad., Francisco Serra Cantarell, España, 1988.
- \_\_\_\_\_. “El lector modelo”, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987
- ECHEVERRÍA Bolívar, “El «valor de uso»: ontología y semiótica”, en: *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI Editores, 2010, p. 153-197.
- \_\_\_\_\_. *Definición de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, Editorial Itaca, 2010.
- Estermann, Josef. *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Ecuador, Ediciones Abya Yala, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, traducción Luis Gil, España, Ediciones Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Editorial Kairós, Barcelona, 1999.
- GONZÁLEZ Martínez, Juan Miguel. “Fundamentos de la semiótica de la música”, en *De Re Poética*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, p. 390.
- González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho Díaz (coordinadores). *Reflexiones sobre semiología musical*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2011.
- GRUSZCZYŃSKA-Ziółkowska, Anna. *El poder del sonido : el papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*, Quito, Abya-Yala, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La importancia de la crónica de Inca Garcilaso de la Vega para las investigaciones sobre la cultura musical contemporánea*, *Círculo de Estudios Lationamericanos (CESLA)*, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia, Madrid, 1992.
- HICKS, Stephen. *Explicando el posmodernismo: la crisis del socialismo*, Madrid, Unión Editorial.
- HUAMÁN Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*
- HUAMÁN López, Carlos. *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y Cultura popular andina en el wayno*, Lima, Centro de Estudios sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Nacional de San Marcos/Altazor, 2015.
- IZQUIERDO Vázquez, José. *Coplas del mollar del Tucumán*, Buenos Aires, Deauno, 2016.
- LAI, Antonio. "La imagen del sonido y la escritura espectral", París, Universidad de París VIII, *Escritura e Imagen*, vol., 4 (2008), 125-146.
- LEÑERO, Carmen. "Lo oculto y lo manifiesto. Entrevista al compositor Jorge Ritter", México, *Acta Poética*, Vol. 24, n°. 1, 2003, p. 143-161.
- \_\_\_\_\_. *El caracol sonoro: reflexiones semiológicas sobre el lenguaje de la música en relación con la poesía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*, prólogo y notas de Héctor Arruabarrena, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- MARTÍNEZ Jacinto, Mayte Guadalupe. "La cueva y otros símbolos míticos en *Candela quemada luceros*", en Carlos Huamán López y Begoña Pulido (coordinadores), *Mito, Utopía y memoria en las literaturas bolivianas*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARX, Karl. *El Capital: crítica de la economía política*, Tomo I, volumen 3, Siglo XXI Editores, 2009.
- MORRIS, Charles *Fundamentos de la teoría de los signos*, "Capítulo 2: Semiosis y semiótica", España, Ediciones Paidós, 1985, p. 27-41.
- MOYA Salguero, Luis. *Inventiones sobre la sonoridad andina. Estudio patrimonial sobre el pensamiento estético musical de Alberto Villalpando*, Cochabamba, Bolivia, Agalma Ediciones, 2009.
- NEIVA de Matos, Claudia, Elizabeth Travassos, et al., (organizadoras). *A palavra cantada. Ensaio sobre poesia, música e voz*, Río de Janeiro, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ)/ 7 Letras, 2008.
- NICOL, Eduardo. "Musicalidad de la poesía. El origen sonoro del hombre", en: *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 38.
- PEIRCE, Charles. *La ciencia de la semiótica*, traducción de B. Bugni, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

- POLO DE Ondegardo, Juan. *Instrucción sobre las ceremonias y ritos que usan los indios conforme al tiempo de su gentilidad*, (6 capítulos, 1567). *Revista Histórica*, Órgano del Instituto Histórico del Perú, dirigida por Carlos Alberto Romero, Volumen 1, Lima, 1906.
- SANDERS Peirce, Charles. *La ciencia de la semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Obra Lógica Semiótica*, Edición de Armando Sercovich, traducción de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker, Taurus, Madrid, 1987.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1961.
- SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, España, Siruela, 2010.
- SOLARES Blanca y María de Carmen Valverde (editoras), *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- SOLARES, Blanca. *Imaginario musicales. Mito y música/I*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- TALENS, Jenaro. *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- TATTIT, Luiz. *Semiótica da canção. Melodia y letra*, São Paulo, Escuta, 1999.
- TAYLOR, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, capítulo 5, edición bilingüe, Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Mayor de San Marcos, 2008.
- VOLÓSHINOV, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, prólogo y traducción de Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Ediciones Godot, col. Exhumaciones, 2009.
- VALLADARES, Leda. *Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- VILLALPANDO, Alberto. "Consideraciones sobre el carácter de la música en Bolivia", *Contrapunto. Revista de musicología*, Cochabamba, Bolivia, núm., 1, junio de 2008.
- WISNIK, José Miguel. *Sonido y sentido. Otra historia de la música*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015.

#### DOCUMENTOS Y REVISTAS ELECTRÓNICAS

- AUSERÓN, Santiago. "Cercanía y abismo entre poesía y canción popular contemporánea", *Cuaderno de filosofía*, 2009, lahuellasonora.com
- \_\_\_\_\_. Entrevista por Emma Rodríguez, para *lecturassumergidas.com*, nó. 5, junio 2013.

<https://lecturassumergidas.com/2013/06/12/santiago-auseron-en-la-movida-algunos-murieron-de-estrellato-en-la-barra-de-los-bares/>

\_\_\_\_\_. "El telar sonoro. Panorama de la música española en el siglo XXI", *Cuaderno*, noviembre de 2018.

<https://www.lahuellasonora.com/EL-TELAR-SONORO/>

GARCÍA Michel, Hugo. "Iannis Xenakis: el azar y la música", *Revista Nexos*, 18 de marzo de 2011,

<https://cultura.nexos.com.mx/?p=4501>

LARRAGAÑAGA, Patxi. "Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea", *Musiker*, 18, 2011, 47-81.

LENORE, Víctor. "El suicidio silencioso de la crítica musical", *Vozpopuli*, noviembre de 2020.

[https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/critica-musical\\_0\\_1404461145.html](https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/critica-musical_0_1404461145.html)

MARTÍNEZ Ulloa, Jorge. "Entrevista a Jean Jacques Nattiez", Santiago, Chile, *Revista Musical Chilena*, v. 50 n°. 186, jul. 1996.

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118450/Entrevista-a-jean-jacques->

MUÑOZ Alonso López, G. (1996). "El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto". *Revista General De Información Y Documentación*, 6(1), 291.

<https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9696120291A>

NARANJO, Iván. "Xenakis y la música electrónica", México, *Letras Libres*, 13 de noviembre de 2009,

<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/xenakis-y-la-musica-electronica>

REIS, Livia. "Entrevista con Ana Pizarro: el intelectual y la posmodernidad", *Cuadernos de literatura*, vol. XVII nº33, enero-junio, 2013, p. 425-427.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5611>

#### DISCOGRAFÍA Y DOCUMENTOS SONOROS

"Jujuy Purmamarca Elías" (coplas).

<https://www.youtube.com/watch?v=7tMyUlisztk>

VALLADARES, Leda. *Grito en el cielo I y II*, Melopea 1991.

\_\_\_\_\_. *América en cueros*, Melopea, 1992

#### DOCUMENTALES

"Écoute" (Escucha), New York, 1991, subtítulo por "Isvekia",

<https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo>.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Fiesta de los coyasuyus	8
Encuentro cantoras 2018	14
Diferentes tipos de cajas	63
Erke	65
Norte argentino	70
Baguala de Tucumán	72
Los tres planos del mundo Inca	77
Hanan Pacha, Ukuy Pacha y Kay Pacha	78
Niños cantores de Tucumán	109