

## Tras una ontología latinoamericana desde la música andina

por Juan Cepeda H.

Universidad Santo Tomás. Bogotá

El problema del ser, comprendido desde el contexto latinoamericano, da pasos de avance, particularmente desde el *Grupo de Investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana*, grupo interinstitucional de la Universidad Santo Tomás (Bogotá, Colombia), Universidad Nacional de General Sarmiento (Buenos Aires, Argentina) y Universidad Ricardo Palma (Lima, Perú), donde se desarrolla el Proyecto de Investigación “Problemas de Ontología y Metafísica en América Latina”. Una de las propuestas tras de la comprensión universal del ser es la que quiere ofrecerse acá, naturalmente enraizada en un horizonte de comprensión que busca aportar algunos elementos propios de nuestro contexto cultural.

Además, nos preguntamos por el problema del ser, liberados de los prejuicios de ciertas escuelas filosóficas latinoamericanas que no permitían cuestionar este asunto por considerarlo ajeno a los intereses prácticos y sociales con que se gestó nuestro pensar. Tal vez por eso el reto ahora sea *cómo* preguntarnos, *desde dónde* y bajo qué horizonte, habida cuenta que el recorrido del *logos* occidental no ha podido hallar una respuesta al mentado interrogante que nos satisfaga. Mayéutica, *Disputatio*, Dialéctica, Fenomenología... no han sido suficientes. Nos preguntamos, entonces, cuál pueda ser el camino a seguir, la senda por la cual atisbemos otras respuestas al preguntar ontológico. En este sentido, escribía Vasconcelos, en 1929:

En la actualidad y dado el fracaso de la dialéctica como instrumento de síntesis; considerando también los nuevos métodos de investigación y el conjunto abrumador de descubrimientos estudiados en la ciencia y en el arte, juzgo que el problema filosófico debe abordarse en forma semejante a la del músico en la composición de una sinfonía.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> J. VASCONCELOS, *Tratado de metafísica*, México: México Joven 1929, 14. *Stromata* 66 (2010) 261-281

Un tal método así podría ser que no nos lleve a nada. Pero por qué no puede intentarse: la música como lenguaje del ser. ¿Acaso la música –y todas las artes musicales, como el canto, la danza, la coreografía, etcétera– no hablan de la forma de ser de una cultura? ¿la música no expresa con profundo sentimiento el mismo ser del ser humano? ¿la melodía no podría estar siendo la frecuencia con que habla el ser desde su sentido más propio?

Pues bien, he ahí una inquietud, un cuestionamiento de esencia filosófica. Quisiera proponerlo como un primer camino que nos adentre al sentido del ser desde nuestro contexto latinoamericano. Pero quede claro: no se trata de preguntar el sentido latinoamericano del ser, ¡absolutamente! Nuestro problema es el mismo y ya clásico problema de la filosofía universal: el ser. Y la propuesta para abordarlo, ésta sí, busca que lo hagamos desde un horizonte de comprensión autóctono y, por ello mismo, *auténtico* de nuestra cultura. La filosofía latinoamericana busca pues entrar en diálogo a la “mesa del ser” con ciertos criterios determinados. Acá solamente estamos dando un paso, y un *primer* paso, lo sabemos: aún no hemos andado el camino, apenas iniciamos nuestra senda, al amanecer. Es nuestra aurora... y, como el indio, vamos de madrugada a la puna, con la zampoña en los labios.

## 1. Acerca de la música autóctona en América Latina

### 1.1. La música aborígen

En 1960, Samuel Martí publicaba un artículo en el número 194 del *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, intitulado “Música aborígen americana” y que luego fuera reimpresso en *Textos sobre música y folklore* en 1978.<sup>2</sup> Inicia diciendo, allí, que a pesar de que nuestros aborígenes pertenecían al neolítico, sin conocimiento de la rueda, es asombroso cómo los pueblos mayoides, teotihuacanos, chibchas y chimus alcanzaron cimas increíbles en los campos del arte y del pensamiento. En Latinoamérica, a decir por los instrumentos encontrados, la música alcanzó un alto desarrollo; Martí enumera los siguientes idiófonos: tambores de parche sencillo y doble, también de troncos de madera cuidadosamente ahuecados (teponaztli y tecmapilos), silbatos, ocarinas sencillas y dobles, flautas de pan, trompetas y flautas sencillas, dobles, triples y cuádruples.

<sup>2</sup> Samuel MARTÍ, “Música aborígen americana”, en *Textos sobre música y folklore*, vol. 2, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 276-282.

Al igual que la música de otros continentes, surge de la masa del pueblo y refleja sus creencias, costumbres y medio ambiente y forma parte de su patrimonio inalienable. La música percusiva del norte y la alegre y sentimental del centro puede parecer diferente de la música solemne y señorial del sur o la nostálgica y sombría de los andinos y araucanos, pero básicamente todas siguen los lineamientos de la gran tradición precolombina que las anima.<sup>3</sup>

La música autóctona de América Latina, como todo el arte, difiere de los conceptos europeos. Martí nos dice que el indígena no canta o danza para exhibir su destreza o sus emociones, ni para entretener o adular; su fin es honrar y propiciar las deidades ancestrales. Su sentido es espiritual e inclusive de fanatismo religioso, a tal punto de llegar al martirio y al sacrificio. Los ritmos de esta música son dinámicos y obsesionantes, según se puede evidenciar tanto en los escritos de los cronistas Motolinía, Sahagún, Juárez y Huamán Poma, como en los cantos y danzas indígenas actuales. Según Samuel Martí, inclusive los aborígenes conocieron, además de la escala pentafónica, otras de desarrollo más complejo, ya que se han encontrado flautas arcaicas de seis sonidos, flautas que producen la escala diatónica europea y la flauta triple de tres taponos que produce 17 sonidos y acordes de tres; el raspador gigantesco de Oaxaca da cuenta de un sistema incipiente de armonía “probablemente parecido al organum y discanto europeos del siglo X y la polifonía libre tradicional de los conjuntos asiáticos”.<sup>4</sup>

La clasificación de la música aborígen en América Latina que propone Martí es la siguiente:

1. Música mágica. Empleada en ritos, curaciones, adivinaciones y maleficios. Instrumentos: arco, botuto y raspadores de huesos humanos.
2. Música de cacería. Empleadas en ritos imitativos: Danza del venado, Danza del oso, Danza del pelícano...
3. Música ritual. Para ritos especiales: fálicos, de pubertad, de fertilidad, de lluvia...
4. Música guerrera. Con trompetas, tambores y efectos rítmicos.
5. Música para festivales religiosos durante el año. Casi totalmente perdida.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 276s.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 279.

6. Música profana. Para celebrar victorias, matrimonios y ceremonias especiales.
7. Música cortesana. Bastante similar a la cortesana europea.
8. Música humorística. Para amenizar fiestas y representaciones teatrales, como da cuenta de ello Huamán Poma y el padre Acosta.
9. Música popular. Cantos de trabajo, de juego, de amor y de cuna.
10. Cantares religiosos. Bastante elaborada, como consta en Saha-gún y Garibay.
11. Música erótica.
12. Música íntima.

Finaliza su texto Martí instando a que apreciemos justamente la música aborígen y que desarrollemos un estudio serio sobre bases históricas, científicas y musicales. "La música fue y sigue siendo una fuerza vital en la vida de los pueblos americanos. La música forma parte integral de su manera de ser y no puede seguirse ignorando".<sup>5</sup> Y porque forma parte integral de su ser, seguramente quepa una ontología desde la música, al fin y al cabo la forma de comprensión aborígen conlleva siempre una mirada integradora de todo lo que es: "la música es inseparable de las fiestas religiosas y funerarias [...], la danza y la mímica juegan un papel anexo al arte musical primitivo, y forman la parte de un todo inseparable en sus componentes".<sup>6</sup> La danza y el canto, como la forma de ser del ser humano, hablan un solo lenguaje y no pueden expresar cosas dispares, junto a la vida espiritual, a la recreación, a la salud, etcétera: "el arte musical estaba en el estado de magia, arte mágico, para curar las enfermedades y aplacar los dolores; el hechicero y el músico eran una misma persona y su origen se perdía entre lo humano y lo divino";<sup>7</sup> la naturaleza, Pachamama, los seres humanos y las divinidades se presentan en unidad ecológica y ontológica, todo se encuentra en unidad, "no se puede desatender la influencia de la geografía y el paisaje";<sup>8</sup> todo está lógicamente interrelacionado, conectado, en equilibrada dependencia lo uno de lo otro. No es fácil para el pensamiento aborígen sectorizar los saberes ni, aun tampoco, separar los saberes humanos

<sup>5</sup> *Ibid.*, 282.

<sup>6</sup> José PERDOMO, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá: Imprenta Nacional 1945, 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 229.

de la Naturaleza sabia, Pachamama, madre: todo es, en unidad ver-dadeante que siempre se expresa desde su ser más propio y auténtico. El verdor natural también se expresa en el canto apalabrado por el ser humano, la salud se equilibra y se restablece por el poder armonioso del canto y la danza, los instrumentos musicales transforman en melodía los sentires de tristeza o alegría, tranquilidad o euforia, del pueblo que celebra, se queja, o padece algún oprobio.

### 1.2. Las multiformas de la música latinoamericana

De todas formas, no hay duda alguna que la música en América Latina no se reduce a la aborígen. Hoy, por lo menos, encontramos tres importantes substratos que configuran la imagen de lo que podría llamarse música latinoamericana: el ya mentado indígena, el traído por las negritudes africanas, más el elemento hispano-europeo... María Teresa Linares pone en términos de materiales (materia prima) los siguientes:

los que quedaban de las viejas culturas autóctonas, no totalmente exhaustas; los particulares de procedencia ibérica, a medio desarraigarse de sus agarres peninsulares originarios; los no menos particulares que traían los africanos, totalmente desarraigados de sus ambientes prístinos y resembrados dentro de nuevas formas de vida; y los que se traían desde Europa, e imponían a partir de la cultura de dominación, sacados a duras penas de las esferas de la música profesional occidental.<sup>9</sup>

Además, con esta *materia prima* musical los pueblos, dependiendo de su contexto y su ambiente, iban generando una diversidad de productos culturales que no daban cuenta solamente de una mezcla simplona de aires rítmicos sino que, en el mejor de los casos, seguramente, daban cuenta también de su forma de ser, de pensar, de sentir. En la pobre pesquisa que he realizado hasta ahora no me he encontrado con estudio alguno que haya indagado por la comprensión ontológica que la música en Latinoamérica pueda develar, pero estoy convencido de la necesidad de un estudio de esa talla. Se prevé que, en este sentido, la diversidad de músicas latinoamericanas no posibilite una comprensión de ser bajo un único horizonte o dentro de una misma concepción, pero ¿por qué tendría que ser así? ¿o de qué manera esas diferencias no podrían estar hablando de identidad?...

<sup>9</sup> Teresa LINARES, "La materia prima de la creación musical", en *América Latina en su música*, México: Siglo XXI 1980, 77.

porque la identidad, finalmente, se da en razón no de la diferencia sino de las diferencias, como efectivamente sucede en las músicas latinoamericanas.

En el gato argentino existen los mismos elementos hispánicos que en la cueca chilena o en el son cubano —la copla, la cuerda pulsada y otros—; sin embargo, los caracteres combinacionales, y la sincretización con otros materiales aportan perfiles nacionales tan evidentes que difícilmente se pudiera confundir uno de estos géneros con los otros, y al escucharlos siempre se reconocería su nacionalidad por encima de los elementos mismos que los integran.<sup>10</sup>

En definitiva, de una buena vez se puede afirmar que no hay una forma única de “música latinoamericana”, de donde se encuentren autores que lleguen a afirmar taxativamente la ausencia de un lenguaje común musical latinoamericano.<sup>11</sup> Pero que no haya un solo lenguaje, una sola forma de expresión, no quiere decir que, por ello, tampoco se encuentre un horizonte de comprensión y expresión desde el cual se da cuenta de los sentires y sentimientos de estos pueblos que habiendo desarrollado sus autóctonas formas de ser musical se vieron de pronto condicionados a la recepción de otros aires que culturalmente han terminado siendo enriquecedores.

Hacen falta estudios de investigación que evidencien, entonces, hasta qué punto las músicas latinoamericanas son expresión a su vez de una diversidad de sentires y de sentimientos de los diferentes pueblos y naciones propios de nuestra geografía; y, en particular, cómo esos sentires y sentimientos, y esa multiforme musical en América Latina podrían estar expresando, de fondo, riqueza inusitada de sentido y sentidos de ser que la Filosofía tradicional y académica no se ha permitido mirar, o mejor aún: no se ha permitido escuchar.

El pueblo habla en su folclor y en él puede encontrarse la raíz de sus sentimientos y forma de ser, de *estar siendo*, y seguramente aquel silencio ensangrentado con el que los conquistadores obligaron a nuestros indígenas aún tenga posibilidad de lenguaje en los cantos de nuestros campesinos; en este sentido dice Eloy González, citado por Perdomo:

La procedencia psíquica de los elementos constitutivos del alma del pueblo sin duda duermen muchas en el fondo de la subcons-

<sup>10</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>11</sup> Cf. José NEVES, “Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana”, en *América Latina en su música*, 218.

ciencia tal vez como un legado ancestral; otras son actos de la conciencia, sensaciones presentes: en el momento de la emoción actual, las autosugestiones, las reminiscencias, las analogías, las comparaciones, todas las heterosugestiones, suscitan, remueven y empujan ese abultado y confuso caudal de la cenestesia, ese asalto simultáneo de las irradiaciones internas, de los reflejos tumultuarios, que mueven los labios para el canto, fijan la mirada en las visiones y agitan las manos para blandir las maracas y puntear el arpa.<sup>12</sup>

La música y el canto de nuestros campesinos no está muy alejado del canto y de la danza indígena: aquél habrá sabido recoger las tradiciones de éste, más toda la riqueza cultural que, por su cuenta, ha ido integrando a sus saberes. El campesino vive, igualmente, unido a la naturaleza; el labrador de la tierra y su tierra no son “cosas” aparte: el campo y quien lo cultiva hacen un solo ámbito ecológico, incluida allí la tormenta, el alimento y el canto del atardecer. Todo es armonía. El canto o la copla expresan su problemática social o su estado del alma, expresan el paisaje natural o el decurso de la vida, incluida la muerte...<sup>13</sup> De todas maneras, en la música popular “advertimos diversidad de aportes étnicos que influyen de manera más o menos notoria en unión con el medio físico para definir su carácter y modalidades”.<sup>14</sup>

Los *indígenas* aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos; los *esclavos de África*, sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas; el *español*, en cuya sangre bullía la mezcla de tres levaduras, la *ibérica*, la *árabe* y la *judía*, trajo consigo la chispeante alegría de la música hispana, la refinada molicie de los hijos del desierto y por fin la musicalidad del pueblo de Israel.<sup>15</sup>

Sin olvidar, claro está, que el paisaje hace parte también del elemento musical por el que se expresa no sencillamente el ser humano sino, además, el ser en cuanto tal. José Ignacio Perdomo Escobar al estudiar la guabina colombiana devela cómo en este canto doliente, muy propio de Boyacá y de Santander del Sur, se interpreta “la monotonía y la sobriedad del paisaje boyacense, en el cual a lo lejos tan sólo se destacan las tunas que rompen de trecho en trecho

<sup>12</sup> José PERDOMO, op. cit., 228s.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, 228.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 234.

<sup>15</sup> *Ibid.*

las ondulaciones de las colinas".<sup>16</sup> Queda, pues, en evidencia, la necesidad de estudios sobre filosofía de la música que nos indiquen la comprensión ontológica que en ella se devela y que, a su vez, nos posibilite una comprensión de ser enriquecida con otros ámbitos más allá de los meramente racionales y logocéntricos, según hasta ahora ha tratado de estudiarse en la cultura occidental.

## 2. ¿Filosofía de la música?

A la búsqueda de una respuesta a este interrogante nos encontramos con la obra de Juan David García Bacca: *Filosofía de la música*.<sup>17</sup> De ella haré referencia, en particular, a su capítulo VI: "Onto-logía y onto-logía de la música".

García Bacca trae a colación la sentencia de Demócrito: "No es más real el ser que el no ser", a partir de la cual argumenta cómo, en música, "no son más reales las notas o sonos que las pausas y silencios",<sup>18</sup> porque desde la concepción de Parménides la música se constituiría solamente de sonos o sonidos perfectamente continuos el uno del otro. ¿Qué pensaría ahora al observar una de nuestras partituras?

Así que una partitura es la refutación de la ontología parmenídea. Oír pausas, notar silencios –graduados, largos o cortos– es equivalente a pensar sin pensar en ente, en algo (οὐ, εἷς). Pensar sin pensar en *nada*: ni en una sola cosa (μηδέν).<sup>19</sup>

Protágoras también sentenció: "El hombre es la medida de todas las cosas: de las que son, deja medido lo que tienen de ser; de las que no son, deja medido lo que tienen de no ser" y por ello, explica García Bacca, ambos, ser y no ser, admiten su medida; en música, tanto a lo sonoro como a lo ínsono el ser humano le impone su medida. Ser y no-ser musicales son perfectamente audibles, el ser como son (sonido) y el no ser como pausa. La nada musical no se comprende. Por esto, la primera lección que da la música, según García Bacca, es: Tan real es ser como no ser; en una realidad, en un ente, son a la una *su* ser y *su* no ser; en una realidad son a la una en un (su) ser y en un (su) no ser *sus* seres y *sus* no seres.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> *Ibid.*, 255.

<sup>17</sup> Juan David GARCÍA BACCA, *Filosofía de la música*, Barcelona: Anthropos 1990.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 268.

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

<sup>20</sup> *Ibid.*, 276.

### 2.1. Identidad, mismidad y variación

La identidad admite dos potenciaciones, según García Bacca: la de mismo y la de mismísimo. ¿Una variación qué tiene que decir ante la identidad? Que las variaciones refuerzan la identidad, y que la identidad no potenciada o impotenciada degenera en *monotonía*. La obra musical siempre es una función de cuatro variables: número de frecuencias, número de duraciones, número de intensidades, número de timbres. La identidad es monótona, no así la mismidad, y nada de ella queda en la variación. Pero nos aclara y declara el autor que variación y variedad pertenecen al concepto empalabrado superior de variante.

Varietades y variaciones de un *tema* tienen como vínculo de él el que sean imágenes, imitaciones de él, semejanzas o similares de él, recordatorios de él, huellas, vestigios de él, siluetas o sombras de él, alusiones o elusiones de él –del mismo tema, idénticamente tal.

Todas estas formas lo son de vinculación o relación de un tema –idénticamente tal– y, por ello, tienen que ser negadas, soltarse (solutum) de (ab) ellas [...].<sup>21</sup>

Podría pensarse que el tema es, pues, el idéntico; y él puede enriquecerse con variedades y variaciones; pero si aceptáramos este horizonte de comprensión no sería al modo de ser platónico, *eidético*. Las variedades y variaciones se ofrecen con *su* novedad, con *su* originalidad, con *su* espontaneidad: tienen *creatividad*, se han libertado del idéntico. Su identidad se puede conceptualizar como *chispazo musical*, ocurrencia (*Einfall*, a decir de Adorno).

La variedad mantiene el tema, con identidad pero sin mismidad. La variación (por ejemplo la *artística*) no mantiene el número, ni la intensidad, ni el timbre del tema:

Reconocer que, no obstante, sea variación del mismo tema, resulta sorpresa, admiración, novedad musical, sonora. A posteriori de tales sentimentalidades se descubre, se oye, que se trata *del* mismo tema, después de haberse tratado *con* él, *con* tal número de procedimientos que son ocasión y peligro de que el tema pierda su identidad potenciada musical, sonoramente. La mismidad aparece, se la oye, en variaciones, no en variedades.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, 292.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 296.

He aquí la síntesis sobre identidad y mismidad musical que propone García Bacca: Todo tema musical es simplemente idéntico si no ha sido aún sometido a variedades y variaciones o es invariablemente idéntico si las variedades y variaciones no lo han afectado en las dimensiones musicales. Es doblemente idéntico si, sometido a variedades de orden musical, conserva su unidad en las dimensiones musicales; y es triplemente idéntico si mantiene su unidad a pesar de haber sido sometido a variaciones.<sup>23</sup>

## 2.2. De la potencia y el acto musicales

A propósito de una cita de la *Metafísica* en la que Aristóteles sentencia que “es imposible que *lo mismo* convenga y no convenga a la vez al *mismo* y *de la misma manera*”, tomada de 1005b, García Bacca resalta el triple *mismo*: “el mismo”, “lo mismo”, “de la misma manera”; mismo que dice: a la vez y a la una.

De manera similar, para referirse a la potencia, el filósofo griego usa también tres términos que resalta García Bacca: “posible”, “potencia”, “impotencia [imposibilidad]”. Y así como el acto de estar movido no produce en el que se está moviendo impotencia alguna y por eso se dice que tal acto le es posible, de la misma manera: el acto de estar detenido no produce en lo detenido impotencia alguna pues tal acto le es posible; el acto de ser (de existir) no produce en el existente impotencia alguna pues tal acto le es posible; y el acto de no ser no produce en el no existente impotencia alguna pues tal acto le es posible. En el mundo aristotélico ser era *serse*, mover era *moverse*, hacer era *hacerse*, y reposar era *reposarse* como en tantos otros actos.

A una nota, son, tema, frase, minifrase, interjección sonora, ruido blanco o coloreado... le *es posible* cambiar de altura (frecuencia), duración, intensidad o timbre, cambiar de forma musical –secuencia, serie, sonata, sinfonía... –porque el acto de estar sonando una nota o son –a *do, re... si...*– y el acto de estar sonando un tema, una melodía, una frase... no aporta impotencia alguna de cambiar de son y/o de forma musical.<sup>24</sup>

Para García Bacca la *elasticidad musical* rebasa toda esa pasmosidad en que permanecen las otras artes y aún la misma existencia de los seres vivos: ni un ser humano ni la Venus de Milo, pueden cambiar sus cuerpos (ya están siendo ahí), pero esto sí le es posible a la música:

<sup>23</sup> Cf. *ibid.*, 297-299.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 301s.

Empero el arte musical posee ya procedimientos para cambiar de cuerpo a sus obras. Y de cuerpo distante más que genéricamente de cuerpo natural. Disco, cinta electromagnética... son cuerpo genéricamente distinto del natural, pues se constituye inmediata e intrínsecamente por los elementos básicos del universo: campos electromagnéticos, vibraciones atómicas, corrientes de electrones... En ellos la vida no podría vivirse. Vive de células, de RNA, DNA... de órganos anatómica y fisiológicamente pasmados en su especie.<sup>25</sup>

donde deduce García Bacca que la música actualmente (la posterior al invento del fonógrafo) no está pasmada y no queda condicionada por la relación potencia-acto en sentido aristotélico. Así, todo ente no puede componerse de potencia y acto, según la clásica proposición lógico-metafísica de la historia de la filosofía.

Lo potencial está tan próximo a lo actual que solamente se necesita remover un obstáculo o circunstancia externa para que la realidad pase de potencial a actual, como cuando apenas abriendo la ventana pasa el cuarto de oscuro a iluminado: “hay cambios de estado real entre un estado tan próximo al acto y el acto, que sólo necesitan la remoción de una pretendida causa que, por ello, queda de manifiesto que no era causa”<sup>26</sup> y, por consiguiente, no hubo paso de potencia a acto.

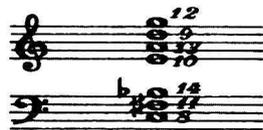
Lo musical hace acto de presencia un acto finito, y desaparece –no se pasman ni redonda en redonda, ni blanca en redonda... ni semifusa en redonda. Desfila hacia un futuro, no presente aún, y hacia un pasado no presente ya. Y tal desfile de sonos –suelos o en obra– no tiene causa presente ya y efecto presente ya; sólo está presente *un* son o sonos *en acorde* –que es *un* son complejo presente. En lo físico precede causa (presente previamente como realidad) a efecto (presente previamente como ente) y son simultáneos causa y efecto en cuanto causante la una y causado el otro. Simultáneos en un acto. Pasado él, causa revierte a estar y ser *presente* en sí y para sí, y efecto pasa a ser simplemente real.<sup>27</sup>

La causa y la potencia (en sentido clásico) no tienen cabida en el ser musical presente: su presente no queda pasmado en el presente, su presencia no se pasma, ni siquiera –dice García Bacca– por bien y biensonante que sea un acorde, como “el místico” de Skriabin, de siete sonos:

<sup>25</sup> *Ibid.*, 303.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 304.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 305.



Y así, finalmente, también se expone lo potenciable y actuable del ser musical. Cuando una realidad es lo que es y está siendo invento está, ya, de hecho, y a la vez, expuesto a ser reabsorbido o transubstanciado por otro invento y expósito a que le cambien corporalmente y que le impongan otro cuerpo. Así, la lira de Apolo devino en *Stradivarius*... pero un mejor ejemplo es la Fuga de Bach transformada en parte (miembro) de la Sonata Op. 106 y de la Novena Sinfonía de Beethoven y aún después en parte (miembro) de la Fuga Salmo 150 de Bruckner; y aún continúa expósita, potenciable y actuable.

### 2.3. Filosofía desde la música

De lo tratado hasta acá, en el capítulo seis de su *Filosofía de la música*, saca García Bacca tres lecciones musicales:

(1ª) En entes musicales, en Obras, los sonos son tan reales como las pausas. Los silencios hacen parte de la realidad musical y ésta se encuentra rodeada por aquéllos.

(2ª) En entes musicales, en Obras, la identidad es potenciable y ha sido potenciada (que resultan las *mismas* por haber resistido variedades y resultan *mismísimas* por haber resistido variaciones): su identidad se mantiene.

(3ª) En toda obra musical puede realizarse la transformación de potenciable a actuable (como cambio de cuerpo y alma), caso dado ya en obras especiales.

Y acorde con estas lecciones musicales se dan tres lecciones ontológicas para la Filosofía que me permitiré transcribir literalmente<sup>28</sup> buscando evitar alguna tergiversación:

(1ª) En toda realidad son tan reales el ser como el no ser. En toda realidad están apropiadamente interpolados sus seres como sus no seres. Y son tan *inteligibles* y *entendidos* ser y no ser, como sus seres y no seres. Toda realidad no está rodeada, como de circunstancias propias, de Ser absoluto y de Nada absoluta. Ser y Nada absolutos son un sinsentido que sus meras palabras, si se les toma la palabra, deshacen.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 317-318.

(2ª) Todo ente, en principio, *puede* potenciar su identidad. El principio de identidad formal y formularia: p & -p tiene que incluir tres clases de negaciones: (1) la formal o abstracta, indicada con "no"; (2) la potenciada, indicada con variedad; (3) la repotenciada, indicada con variaciones. Variedades y variaciones son negaciones reales de identidad simple o formal. Si un ente las supera, su identidad está potenciada. Y el principio que enuncie tales superaciones asciende a principio de identidad real. Dialéctica.

(3ª) Toda realidad, todo ente, puede cambiar de estado: pasar de potencia a acto, sin cambio de materia y forma, a pasar todo ello a potenciable-actuable, con cambio de cuerpo a soma y de forma a estructura. Por tal cambio se abre a un ente, inicialmente finito y definido, un campo de posibilidades transfinitas en originalidad y novedad. Entre ellas, pasar a ser *miembro* de un tipo superior, nuevo, original, de ente.

Estos tres casos pueden ser simultáneos pero no coetáneos:

así son *simultáneos*, en diversos lugares de la Tierra, sílice tallada y bisturí de diamante, bueyes y tractor, flecha y misil, barca de remos y trasatlántico...; son *simultáneos*, en diversos lugares, geometría de Euclides (su enseñanza y empleo), con geometría diferencial; lecciones y obras según mecánica de Newton, con obras, lecciones y empleo de mecánica relativista, general o especial; obras y lecciones de lógica aristotélica, simultáneas con obras y lecciones de *Principia mathematica* de Whitehead-Russell, etc., etc. Pero no son *coetáneas*. Sílice... barca de remos... geometría euclídea, mecánica newtoniana son *obsoletas*.<sup>29</sup>

### 3. Para una ontología desde la música andina

La etnomusicóloga argentino-venezolana Isabel Aretz, evocando una referencia de David Vela respecto de la música centroamericana, nos dice que la tradición y la historia indígenas se mantienen en su música a pesar de haber perdido su sentido ritual; sin embargo, inmediatamente, cita cómo el indígena baila o musicaliza su vida "con idénticas motivaciones que sus antepasados".<sup>30</sup> Sabemos, claro está, qué era la música para nuestros indígenas. Tal vez nadie mejor que Alejo Carpentier lo expone nítidamente:

<sup>29</sup> *Ibid.*, 318s.

<sup>30</sup> David VELA, citado por Isabel ARETZ, "La música como tradición", en *América Latina en su música*, 257.

Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux, cuando nos dice que una estatua, antes de ser *estatua* (es decir: obra de arte), fue *otra cosa*: personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser *música*. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría *artística*.<sup>31</sup>

Para los indios, aborígenes de nuestras tierras, la música naturalmente no era *arte* ni estética de esa que nuestros intelectuales argumentan tan irrefutablemente. La expresión melódica y rítmica de la danza y el canto indígenas es realización ontológica de la vida anímico-espiritual, es concreción particular en que la divinidad se entrafna en el ser mismo del ser humano y su ecosistema, es vivencia eco-humana de la Trascendencia immanente que se patentiza en la cotidianidad laboral del quehacer vital que engrandece la forma de estar-siendo el ser humano con los suyos.

La sociedad andina aborigen da prueba de ello. El equilibrio natural al igual que el equilibrio metafísico (trascendental) se da sobre una lúdica de bipolaridad cosmogónica y musical. Wálter Sánchez encuentra una dualidad fundamental en el pensamiento andino, la dualidad de género: mujer-hombre, que es asumida como *yanantin* (algo así como ayudante-ayudado en una sola categoría), simetría que se complementa en unidad para conformar un par *inseparable*, como ojos, manos, pies... y a nivel de mundo: arriba-abajo, derecha-izquierda, valle-puna...

La dualidad en los Andes tuvo un número de implicancias amplias y parece corresponder a un verdadero sistema de pensamiento bipolarizado. Tal sistema debería implicar, también, la presencia de una estética dual; mucho más en la música cuya importancia (si no también ritual) en las sociedades actuales ha sido demostrada por la etnomusicología.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Alejo CARPENTIER, "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en *América Latina en su música*, 11.

<sup>32</sup> Walter SÁNCHEZ CANEDO, "Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos", en Max Peter BAUMANN (ed.), *Cosmología y música en los Andes*, Madrid: Iberoamericana 1996, 84.

Naturaleza, vida cotidiana y música evidencian un alto nivel de armonía: el calendario andino se constituye en dos estaciones complementarias, a saber: *awti pacha*, el período seco y frío, y *jallu pacha*, el período de lluvias. Del *awti pacha* era propio el *siku* o flauta de pan y en el *jallu pacha* la flauta de pico. A Sánchez Canedo, sociólogo boliviano, le ha interesado estudiar el *siku* en su contexto natural de *awti pacha* develando, así, algunos detalles de no poca importancia: las flautas de pan, también conocidas como zampoñas, se tocaban en el período seco, ya recogidas las cosechas, tiempo de fiestas patronales, en *tropas* y acompañadas generalmente por diversos instrumentos de percusión (*wankaras*, *phutu wankaras*, bombos y cajas). Solamente a los hombres les era encomendado este ejercicio (aunque al norte de Potosí también se le permitía a niños y adolescentes).

La flauta de pan ejemplifica musicalmente el sistema de pensamiento binario andino, como sabe explicar Wálter Sánchez Canedo: el *siku* se compone de dos instrumentos complementarios, *ira/arka*, conformando una unidad instrumental y armónica (*yanantin*) en tanto que la melodía tocada solamente es lograda con los sonidos de ambos instrumentos o mitades, en un diálogo que simboliza la comunicación social de la geografía andina.<sup>33</sup> *Ira*-masculino y *arka*-femenino hacen relación al uso femenino de instrumentos membranófonos y uso masculino de aerófonos, evidenciado también por Guamán Poma de Ayala. Aunque esta extrapolación hoy ya ha desaparecido, "tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto una melodía sólo puede ser construida en base a los sonidos alternados de *ira* y *arka*, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual".<sup>34</sup>

A nivel social, puede considerarse asimismo la oposición de género entre la música como función masculina y el tejido como actividad netamente femenina [...] articulados ambos como «emblemáticos» para la identidad étnica y en donde música y tejido forman un cuerpo único. ¿No tendrá esta misma connotación, el hecho de que un *siku* sea también un tramado que es «tejido» en la horquilla horizontal («chumpi *siku*») que sostiene los tubos?<sup>35</sup>

*Ira-arka*, flautas de pan - flautas de pico, música-tejido, hombre-mujer, *awti pacha* - *jallu pacha*, la diversidad-unidad, o en térmi-

<sup>33</sup> Cf. *ibid.*, 85.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, 95.

nos de la filosofía occidental: identidad-diferencia (*Identität-Differenz*), la alteridad en la unidad o la unidad de la alteridad. Naturalmente se necesita pensar más allá de las categorías absolutas del logocentrismo occidental para comprender estas "categorías" andinas, aunque fuera solamente para pensar que están *hablando* de lo mismo pero en forma diferente. "La música no es una especialidad aparte del conjunto de otros hechos culturales, sino que es integral",<sup>36</sup> y con más veras la música andina. Ella no se concibe como una mera forma más o menos individualizada de manifestación artística; todo lo contrario: música, agricultura, vida sexual y social, tiempo geológico, todo, hace unidad integral y ecológica en la concepción aborígen. Inclusive cada tonada conllevaba su propia esencia, el sonido melódico hacía patente el ser de un sentimiento, de un sentir, de una experiencia afectiva, emotiva, social, agrícola, religiosa, existencial. Anna Gruzczynska-Ziolkowska cita aquel texto del Inca Garcilaso de la Vega que evidencia con bastante claridad lo que estamos diciendo:

El galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme al favor o desfavor que se le hacía. Y si se dixeran dos cantares diferentes por una tonada, no se supiera cuál dellos era el que quería decir el galán. De manera que se puede decir que hablava por la flauta. Un español topó una noche a deshora en el Cozco una india que él conocía, y queriendo bolverla a su posada, le dixo la india: Señor, dexame ir donde voy; sábete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerça a ir allá. Dexame, por tu vida, que no puedo dexar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido.<sup>37</sup>

La melodía de la flauta habla del *estar* enamorado, para el caso; conlleva una actitud vital que no se reduce a lo estético y que implica una acción existencial, una opción de vida, a pesar de los riesgos que haya que correr.

El señor español, del que nos habla el Inca Garcilaso, debió haber quedado perplejo, confundido, con esa *lógica* músico-vivencial de la indígena; seguramente, como quedan confundidos y perplejos

<sup>36</sup> Félix LAYME PAIRUMANI, "La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara", en M. P. BAUMANN, op. cit., 107.

<sup>37</sup> INCA GARCILASO DE LA VEGA, citado por Anna GRUZYNSKA-ZIOLKOWSKA, *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*, Cayambe: Abya-Yala 1995, 19s.

esos mismos indígenas o los campesinos cuando escuchan sus cantares ahora producidos artísticamente desde la lectura de una partitura:

Los «cantos de ordeño», clamados por una voz masculina en la vastedad del llano venezolano, por ejemplo, tienen una dimensión, una fuerza, una resonancia, que se pierden totalmente en una sala de conciertos donde, por añadidura, se les calza con un acompañamiento orquestal donde unos instrumentos desconocidos por el pueblo resultan casi cómicamente ajenos a lo acompañado...<sup>38</sup>

Nos topamos, así, ante dos lógicas musicales diferentes, pero seguramente complementarias. En principio, tal vez pareciera que no hay punto de encuentro: por un lado estarían los instrumentos elaborados técnicamente capaces de leer el lenguaje de las partituras, y por otro lado estarían los instrumentos casi naturales capaces de leer la unidad ecoambiental (naturaleza - ser humano - divinidad); por un lado estarían las melodías armónicas que expresan refinados sentimientos elaborados artísticamente para oídos de alto nivel cultural, y por otro lado estarían las melodías vivenciales que expresan sentires existenciales propuestos comunitariamente para la celebración de tradiciones ancestrales... Sin embargo, cada una de éstas es una mirada incompleta. Acá también somos convocados a alcanzar un horizonte de comprensión *yanantin*: lo uno *ayuda* a comprender lo otro, y entre *uno* y *otro* comprendemos mejor y más integralmente todo... Así como no se va a un concierto simplemente a ver las manos del gran pianista, tampoco se escucha un canto aborígen para indicar las ausencias de un pentagrama no leído. Más allá de las manos del pianista y del grito o del murmullo monótono con que se dance, esa música es lenguaje que está comunicándonos [algo]. En el caso de la música andina, el canto y su ritmo hablan de la armonía del ser íntegro, del *encuentro* dado en un espacio-tiempo-humanidad-divinidad que se abre lugar en la naturaleza eco-lógica y que apaña la danza con una mística trascendental, metafísica, ontológica.

De pronto, una melodía andina que facilite comprender efectivamente cómo la música expresa el ser total de la realidad que nos circunda, en la que estamos inmersos y de la que hacemos parte, pueda ser *El cóndor pasa*. Si escuchamos su versión en flauta de pan y quena, inmediatamente nos vemos abocados por el viento frío de los Andes a la altura del Cuzco y somos a una con Machu Picchu, recordando a conciencia, claro está, que la melodía original pertenece a un

<sup>38</sup> Alejo CARPENTIER, op. cit., 12.

canto de amor Jauja, melodía auténtica inca, de la que partió Daniel Alomía Robles para su zarzuela. El viento a 4.000 metros de altura sobre el nivel del mar, frío y melodioso, la montaña: los Andes, y de entre sus entrañas emergiendo una ciudad de piedra: siglos de silencio; allí ya la voz humana no se escucha, hay aparente soledad.

La música andina de América, ya sea la serrana del Alto Perú como aquella de nuestras altiplanicies colombianas, es una música triste, a veces desgarradora. El sonido de una quena en las soledades de la sierra y de la noche, hierde al aire así como también destroza el alma. El canto de un bambuco oído al declinar el día, a la hora shakespeareana, hunde nuestro ser en profundas cavilaciones, en saudosas remembranzas, sumerge nuestra alma en un estado que oscila entre los límites de la melancolía y la plenitud.<sup>39</sup>

Como la plenitud de melancolía y dolor que se expresan en los versos del *Canto general* de Neruda y que han sido ahora apañados por instrumentos y voces andinas:

Sube a nacer conmigo hermano...

Mírame desde el fondo de la tierra,  
labrador, tejedor, pastor callado:  
domador de guanacos tutelares:  
albañil del andamio desafiado:

aguador de las lágrimas andinas:  
joyero de los dedos machacados:  
agricultor temblando en la semilla:  
alfarero en tu greda derramado:  
traed a la copa de esta nueva vida  
vuestros viejos dolores enterrados.

Sube a nacer conmigo hermano...

Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,  
decidme: aquí fui castigado,  
porque la joya no brilló o la tierra  
no entregó a tiempo la piedra o el grano:

señaladme la piedra en que caísteis  
y la madera en que os crucificaron,  
encendedme los viejos pedernales,  
las viejas lámparas, los látigos pegados

<sup>39</sup> José PERDOMO, op. cit., 231s.

a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado.<sup>40</sup>

La música y la literatura se unen en este texto melódico tan expresivo. Pero no solamente esto. Junto a ellas se presenta la historia: la verdad histórica acallada por siglos deviene en las palabras del poeta que ahora cantan nuestros músicos. Y aún más: a la música, la literatura y la historia las acompaña lo afectivo del ser humano sufriente latinoamericano que recoge el dolor sepultado bajo nuestra geografía andina (en la altura de los Andes). Entonces *nacer* tiene sentido –sube a nacer conmigo– y un sentido profundo: sentido de ser. Sólo se es con el hermano. Y con la tierra. Y con el viento. Y con la historia. Y en la danza. Sólo se es cuando hay sentido. El ser no es una *cosa* abstracta propia de eminentes hombres eruditos que trascienden el saber de lo concreto; el ser se evidencia en el sentido existencial con que los seres humanos están siendo en el mundo, y que se expresa naturalmente en nuestras melodías, en nuestras danzas, en las ceremonias sentientes de nuestros grupos aborígenes que no desligan el ser de los dioses, de las fuerzas naturales, de los fenómenos físicos, ni de las acciones humanas, en riqueza de variedades y ya en una variación u otra. Ser es estar siendo con sentido. Pero no simplemente sentido significativo, meramente lingüístico; sino sentido ontológico. No a otra cosa apunta que el lenguaje sea la morada del ser. En el mismo sentido, la melodía dice el ser, la música habla el ser, naturalmente. Pero hace falta que nos dediquemos a estas investigaciones. Una senda nos fue abierta por García Bacca; pero ella no es la única vía de investigación. En América Latina tenemos una gran riqueza de expresión musical, a la que hace falta estudiar bajo este horizonte ontológico; particularmente, en los Andes la cultura musical, enriquecida por nuestro mestizaje, puede ofrecernos diversos matices de sentido ontológico.

Al sonido arrullador de las semillas que en forma natural se secan dentro del calabazo, para empuñarlas de un mango y formar las maracas, cuyo vibrar se escucha en toda América, se le suma el armónico retumbar de los tambores africanos, que marcan los ritmos, y el tañido de guitarras y vihuelas españolas, que acompañan a los romanceros.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Este texto en melodía andina se encuentra en: <http://pacoweb.net/Cantatas/Alturas.htm>

<sup>41</sup> Carolina PRIETO MOLANO, *Hasta la tierra es mestiza*, Bogotá: Banco de la República 1994, 59.

El problema del ser no se reduce a la comprensión que de él haga una cultura; ni puede ser reducido a los límites de una mera disciplina logocéntrica; así, jamás nos acercaremos a su sentido íntegro, obviamente. No será suficiente *pensar* el ser: hay que dejarse *afectar* por él, en él. El sentido de ser se deja sentir: vibra melódico-ontológicamente. No se esconde, pero no es suficiente la mirada para encontrarle; al contrario, la mirada objetivadora crea una barrera, lo pervierte. La mirada nos ha hecho voyeristas agazapados del ser y pervertidos. El cóndor vuela no porque quiera mirar desde lo alto, ¡je!, el cóndor vuela porque está en su morada, he ahí su hogar...

Yaw kuntur llaqtay urqupi tiyaq  
maymantam qawamuwachkanki.<sup>42</sup>

### Bibliografía

- CARPENTIER, Alejo. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.
- GARCÍA BACCA, Juan David. *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- GARCILASO DE LA VEGA, INCA. Citado por Anna GRUZZYNSKA-ZIOLKOWSKA. *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Cayambe: Abya-Yala, 1995.
- LAYME PAIRUMANI, Félix. "La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara", en Max Peter BAUMANN (ed.). *Cosmología y música en los Andes*. Madrid, Iberoamericana, 1996.
- LINARES, Teresa. "La materia prima de la creación musical", en *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.
- MARTÍ, Samuel. "Música aborigen americana" en: *Textos sobre música y folklore*, vol. 2. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- NEVES, José. "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana", en *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.
- PERDOMO, José. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1945.
- PRIETO MOLANO, Carolina. *Hasta la tierra es mestiza*. Bogotá: Banco de la República, 1994.

<sup>42</sup> Traducción literal: "Tú, cóndor que vives en las montañas de mi pueblo, de donde me estás mirando...".

- SÁNCHEZ CANEDO, Wálter. "Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos", en Max Peter BAUMANN (ed.). *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- VASCONCELOS, José. *Tratado de metafísica*. México: México Joven, 1929.
- VELA, David. Citado por Isabel ARETZ. "La música como tradición", en *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.