

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS



TESIS DE GRADO

OBRAS PICTÓRICAS SINESTÉSICAS DE LA MÚSICA
ANCESTRAL DE LOS SIKURIS DE ITALAQUE
CENTRAL HUYU HUYU

Tesis de grado para optar al Grado de Licenciatura en Artes Plásticas
Mención Pintura

POR: MARGOT CRISEL CHUQUIMIA ARANDA
TUTOR: LIC. EDGAR ARANDIA QUIROGA

LA PAZ - BOLIVIA
2023

Con todo amor

A mis padres Cipriano y Marcelina.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres Cipriano Chuquimia Pacheco y Marcelina Aranda de Chuquimia por todo el amor, apoyo incondicional, fortaleza, coraje, ternura, comprensión; por ser la música y sabiduría que impulsa mi vida.

A Beatriz, mi hermana, quien redefinió la palabra *Potencial*, obsequio especial que me otorgó en momentos oscuros, por su constante guía e inagotable impulso académico. A Alfredo, mi hermano, quien siempre estuvo conmigo ante los obstáculos y la tempestad. A ambos por todo su apoyo, amor, sueños.

A la M.Sc. Elizabeth García Escalante (†) por los nobles y altísimos deseos para mi vida.

Agradezco a las personas que contribuyeron de diferentes formas en la realización de esta tesis, a José Carrillo Alcaraz (España) por los libros, al Dr. Emilio Gómez Milán, del Departamento de Psicología Experimental de la Universidad de Granada - España e investigador en Sinestesia. Al Dr. Timothy Baird Layden cuya Tesis Doctoral inspiró en la realización de esta investigación. A ambos por la predisposición a compartir su conocimiento.

Agradecimiento especial a la Fundación Internacional ArteCittà—Arte Ciudad, que, de forma abierta y desinteresada, me brindaron el material de investigaciones en Sinestesia. A su Directora la Dra. María José de Córdoba Serrano, quien tuvo la predisposición a brindar su asesoría; por su atenta y valiosa colaboración.

A los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, al señor Primitivo Huarcacho (†) quien otrora fue Presidente del mismo; quienes contribuyeron con sus testimonios y legado en esta investigación.

Al maestro Roberto Borda, Director de la Escuela Contemporánea de Músicas, por la buena disposición, sugerencias y consejos.

Agradezco a mi Tutor de Tesis, Lic. Edgar Arandia Quiroga, por todo su apoyo, predisposición, guía, observaciones, sugerencias, aportaciones y consideraciones necesarias para la culminación y mejora de la presente investigación.

TABLA DE CONTENIDOS

Página.

| | |
|--|----|
| PORTADA | |
| CALIFICACIÓN | |
| DEDICATORIA | |
| AGRADECIMIENTOS | |
| TABLA DE CONTENIDOS | i |
| ÍNDICES | v |
| RESUMEN – ABSTRACT | |
| Palabras clave – Keywords | xi |
| INTRODUCCIÓN | |
| PARTE I | |
| ASPECTOS METODOLÓGICOS | |
| CAPÍTULO I MARCO METODOLÓGICO | 1 |
| 1. ANTECEDENTES | 1 |
| 2. PROBLEMATIZACIÓN | 2 |
| 3. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN | 2 |
| 3.1. DELIMITACIÓN TEMÁTICA | 2 |
| 3.2. DELIMITACIÓN ESPACIAL | 2 |
| 3.3. DELIMITACIÓN TEMPORAL | 3 |
| 4. FUNDAMENTOS E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN | 3 |
| 5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN | 4 |
| 5.1. OBJETIVO GENERAL | 4 |
| 5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 5 |
| 6. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN | 5 |
| 6.1. ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN | 5 |
| 6.2. MÉTODO | 7 |
| 6.3. TÉCNICAS | 8 |

PARTE II

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | CAPÍTULO I TRASCENDENCIA HISTÓRICA MUSICAL | 10 |
| 1.1 | INTRODUCCIÓN | 10 |
| 1.2 | EL SONIDO EN LAS CULTURAS | 11 |
| 1.3 | INSTRUMENTOS MUSICALES | 11 |
| 1.3.1 | <i>Flautas de Pan</i> | 13 |
| 1.3.2 | <i>Tambores</i> | 16 |
| 1.4 | EVOLUCIÓN HISTÓRICA MUSICAL DE LOS AERÓFONOS EN BOLIVIA | 17 |
| 2 | CAPÍTULO II SIKURIS DE ITALAQUE CENTRAL HUYU HUYU JACH'A THUQHURI - JACH'A SIKURI | 22 |
| 2.1 | INTRODUCCIÓN | 22 |
| 2.2 | PREÁMBULO HISTÓRICO DE ITALAQUE | 24 |
| 2.3 | COMUNIDAD HUYU HUYU: ASPECTOS HISTÓRICO, GEOGRÁFICO Y CULTURAL | 28 |
| 2.3.1 | <i>Situación histórica y geográfica</i> | 28 |
| 2.3.2 | <i>División política administrativa actual</i> | 30 |
| 2.3.3 | <i>Topografía, clima, suelo, actividad agrícola y crianza</i> | 31 |
| 2.3.4 | <i>Demografía y uso del espacio</i> | 32 |
| 2.3.5 | <i>Educación</i> | 32 |
| 2.3.6 | <i>Aspectos socio – culturales e idiomas</i> | 33 |
| 2.3.7 | <i>Ritos, costumbres y prácticas curativas</i> | 34 |
| 2.4 | MÚSICA Y CALENDARIO AGRÍCOLA/LITÚRGICO FESTIVO | 35 |
| 2.5 | CORPUS CHRISTI Y EL JACH'A SIKURI EN HUYU HUYU | 37 |
| 2.6 | SIKURIS DE ITALAQUE CENTRAL HUYU HUYU | 43 |
| 2.7 | PRODUCCIONES FONOGRÁFICAS | 44 |
| 2.8 | ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL: CLASIFICACIÓN DE ROLES Y ESCALAS JERÁRQUICAS DE LA TROPA DE SIKURIS | 49 |
| 2.8.1 | <i>Sanka</i> | 50 |
| 2.8.2 | <i>Malta o Mala</i> | 50 |
| 2.8.3 | <i>Ch'uli o Ch'ili</i> | 50 |
| 2.8.4 | <i>Pututu</i> | 51 |
| 2.9 | VESTIMENTA | 51 |
| 2.9.1 | <i>Ponchos</i> | 51 |
| 2.9.2 | <i>Muchullus o Muchullis</i> | 55 |

| | | |
|----------|--|-----------|
| 2.9.3 | <i>Achachi K'umu</i> | 57 |
| 2.10 | CARACTERÍSTICAS DE SUS INSTRUMENTOS MUSICALES | 59 |
| | SIKUS | 59 |
| | BOMBO O CAJA | 65 |
| | PUTUTU | 67 |
| 2.11 | DINÁMICA DE EJECUCIÓN Y DISTRIBUCIÓN INSTRUMENTAL | 68 |
| 2.12 | IRA / ARKA | 69 |
| 2.13 | FUERZA, TONO, RITMO EN LA EJECUCIÓN Y SENSORIALIDAD | 70 |
| 2.14 | TEMÁTICA Y MOTIVOS DE LAS COMPOSICIONES MUSICALES | 72 |
| 2.15 | COMPOSICIÓN, ESTRUCTURA Y EJECUCIÓN DE LAS PIEZAS MUSICALES | 73 |
| 2.16 | ENTORNO A LA EJECUCIÓN, RELACIÓN CON EL RITO Y PERCEPCIÓN | 75 |
| 3 | CAPÍTULO III SINESTESIA AUDIOVISUAL Y SU RELACIÓN CON EL ARTE PICTÓRICO | 81 |
| 3.1 | ANTECEDENTES HISTÓRICOS | 81 |
| 3.2 | ¿QUÉ ES LA SINESTESIA? | 82 |
| 3.3 | BASES FUNDAMENTALES DE LA EXPERIENCIA SINESTÉSICA: RELACIÓN DEL CEREBRO, PERCEPCIÓN Y SUBJETIVIDAD | 87 |
| 3.4 | SINESTESIA AUDIOVISUAL | 94 |
| 3.5 | SINESTESIA E ISOMORFISMO | 95 |
| 3.6 | SINESTESIA Y MÚSICA | 98 |
| 3.7 | SINESTESIA EN EL ARTE: RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PINTURA | 101 |
| 3.7.1 | <i>Evolución de la expresión artística sinestésica</i> | 104 |
| | VINCENT VAN GOGH (HOLANDA, 1853-90) | 105 |
| | PAUL GAUGUIN (FRANCIA, 1848 -1903) | 106 |
| | FRANTIČEK KUPKA (OPOČNO, BOHEMIA ORIENTAL, HOY REPÚBLICA CHECA, 1871 - 1957) | 108 |
| | ROBERT DELAUNAY (FRANCIA, 1885 - 1941) | 111 |
| | PAUL KLÉE (SUIZA, 1879 – 1940) | 112 |
| | MIKOLAJUS KONSTANTINAS CIURLIONIS (LITUANIA, 1875 – 1911) | 114 |
| | JOHANNES ITTEN (SÜDER-LINDEN, 1888 - 1967) | 115 |
| | WASILY KANDINSKY (RUSIA-MOSCÚ, 1866 – 1944) | 117 |
| | CAROL STEEN (n.1943, EE.UU.) | 122 |
| | MARÍA JOSÉ DE CÓRDOBA SERRANO (n. 1961, ESPAÑA) | 123 |

| | |
|--|------------|
| TIMOTHY BAIRD LAYDEN (n. 1970, EE.UU.) | 125 |
| MELISSA S. MCCrackEN (n. 1990, EE.UU.) | 127 |
| 4 CAPÍTULO IV EVIDENCIA DE LA EXPERIENCIA SINESTÉSICA: MÚSICA DE LOS SIKURIS DE ITALAQUE CENTRAL HUYU HUYU VISUALIZACIÓN SINESTÉSICA Y CREACIÓN PICTÓRICA | 129 |
| 4.1 GENERALIDADES | 129 |
| 4.2 PRIMERA APROXIMACIÓN A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL | 130 |
| 4.3 SENSORIALIDAD AUDITIVO VISUAL | 132 |
| 4.4 BÚSQUEDA DE LA EXPERIENCIA SINESTÉSICA: MEDITACIÓN - AUDICIÓN MUSICAL Y ANÁLISIS | 134 |
| 4.5 CREACIÓN DE LAS OBRAS PICTÓRICAS | 142 |
| 1RA. SANKA IRA PIEZA MUSICAL: “BOLIVIA A MÉXICO” | 142 |
| 1RA. SANKA ARKA PIEZA MUSICAL: “EN LAS CORDILLERAS DE MI PROVINCIA” | 145 |
| 2DA. SANKA IRA PIEZA MUSICAL: “MACHIR MACHIRI” | 148 |
| 2DA. SANKA ARKA PIEZA MUSICAL: “ITALAQUEMANTA” | 150 |
| MALTA IRA PIEZA MUSICAL: “AYMA” | 152 |
| MALTA ARKA PIEZA MUSICAL: “EN LA PLAZA DE ITALAQUE” | 154 |
| MALTA IRA PIEZA MUSICAL: “CHACAPATA” | 157 |
| MALTA ARKA PIEZA MUSICAL: “SARA” | 159 |
| MALTA IRA PIEZA MUSICAL: “Q’APA IMILLA” | 161 |
| MALTA ARKA PIEZA MUSICAL: “ALTURAS DE HUALLPACAYO” | 164 |
| CH’ULI IRA – ARKA (4) PIEZA MUSICAL: “PONCHO NEGRO” | 167 |
| 5 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES | 170 |
| CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS | 170 |
| CONCLUSIONES | 172 |
| RECOMENDACIONES | 174 |
| 6 GLOSARIO DE TÉRMINOS | I |
| 7 BIBLIOGRAFÍA | IX |
| 8 ANEXOS | XIX |
| ANEXO I EJEMPLAR PONCHO NOGAL, ORIGEN COMUNIDAD HUYU HUYU. | XIX |
| ANEXO II MEDIDAS DE LOS TUBOS. AMARROS IRA –ARKA, DE LAS TRES MEDIDAS DE LOS SIKUS HUYU HUYU, DE LOS SIKURIS DE ITALAQUE CENTRAL HUYU HUYU. | XX |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|--|-----------|
| <i>Gráfico 1. Conjunto de flautas de Pan primitivas. América del Sur, Sudeste asiático y Melanesia</i> | <i>14</i> |
| <i>Gráfico 2. Mapa territorial del antiguo Señorío Kallawaya</i> | <i>24</i> |
| <i>Gráfico 3. Mapa de ubicación Comunidad Huyu Huyu. Cantón Italaque. Segunda Sección Mocomoco. Provincia Camacho. La Paz. Bolivia</i> | <i>29</i> |
| <i>Gráfico 4. Reducción de Italaque de 1596 d.C. Mapa referencial basado en la distribución territorial.....</i> | <i>33</i> |
| <i>Gráfico 5. Corte lateral del cerebro humano: ubicación del sistema límbico</i> | <i>88</i> |
| <i>Gráfico 6. El cerebro: Su relación y función con los sentidos</i> | <i>89</i> |
| <i>Gráfico 7. Formas sinestéticas, Kiki y Bouba</i> | <i>96</i> |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|-----------|
| <i>Tabla 1. Cuadro cronológico de la producción sonora prehispánica según restos arqueológicos registrados.</i> | <i>18</i> |
| <i>Tabla 2. División administrativa de la Provincia Heliodoro Camacho</i> | <i>27</i> |
| <i>Tabla 3. División administrativa del Cantón de Italaque</i> | <i>30</i> |
| <i>Tabla 4. Música y Calendario Agrícola/litúrgico festivo – Comunidad Huyu Huyu.....</i> | <i>36</i> |
| <i>Tabla 5. Sikuris de Italaque. Central Huyu Huyu. Residentes en La Paz. Provincia Camacho. “Sikurimpi Tujtasipjañana”. 1ra. Producción. Producción independiente. Estudios Andes. 1991. La Paz. Bolivia.</i> | <i>45</i> |
| <i>Tabla 6. Sikuris Central Huyu Huyu de Italaque. 2da. Producción. Producción independiente. Estudios Real Records. 1994. La Paz. Bolivia.</i> | <i>46</i> |

Tabla 7. Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu. 3ra. Producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 1999. La Paz. Bolivia. 46

Tabla 8. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 4ta.producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia..... 47

Tabla 9. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 5ta.producción. Producción independiente. Formato audiovisual. VideoClip. DVD. Productora Imagine. Junio de 2010. La Paz. Bolivia. 48

Tabla 10. Clasificación jerárquica de roles y composición de la tropa de Sikuris..... 49

Tabla 11. Clasificación de los colores del espectro por su longitud de onda y vibraciones 115



ÍNDICE DE IMÁGENES

| | |
|--|------------|
| <i>Imagen 1. Imagen Satelital. Comunidad Huyu Huyu</i> | <i>29</i> |
| <i>Imagen 2. Vincent Van Gogh, Campos de trigo con cuervos volando, 1890</i> | <i>105</i> |
| <i>Imagen 3. Paul Gauguin, Nave Nave Moe (Primavera Sagrada), 1894.....</i> | <i>106</i> |
| <i>Imagen 4. Henri Matisse, Música, 1909 -1910</i> | <i>107</i> |
| <i>Imagen 5. Henri Matisse, La Danza, 1910</i> | <i>107</i> |
| <i>Imagen 6. Frantişec Kupka, El Lago, 1909.....</i> | <i>109</i> |
| <i>Imagen 7. Frantişec Kupka, Amorfa - Fuga en dos colores, 1910.....</i> | <i>110</i> |
| <i>Imagen 8. Robert Delaunay, Formes circulaires, 1930</i> | <i>112</i> |
| <i>Imagen 9. Robert Delaunay, Rhythms, 1932</i> | <i>112</i> |
| <i>Imagen 10. Paul Klée, Sonido Antiguo, 1925.....</i> | <i>113</i> |
| <i>Imagen 11. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis, Sonata de estrellas. Allegro, 1908</i> | <i>114</i> |
| <i>Imagen 12. Johannes Itten, Güner Klang, 1917.....</i> | <i>117</i> |
| <i>Imagen 13. Wasily Kandinsky, Impresión III (Concierto), 1911.....</i> | <i>119</i> |
| <i>Imagen 14. Wasily Kandinsky, Composición VI, 1913.....</i> | <i>121</i> |
| <i>Imagen 15. Carol Steen, Clouds Rise Up (Las nubes se levantan), 2005.....</i> | <i>123</i> |
| <i>Imagen 16. María José de Cordoba, Visión cósmica 2, 2005.....</i> | <i>124</i> |
| <i>Imagen 17. Timothy Baird Layden, La voz de Orfeo, 2003</i> | <i>127</i> |
| <i>Imagen 18. Melissa S. McCracken, Superstition – Stevie Wonder, 2016.....</i> | <i>128</i> |
| <i>Imagen 19. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Ayma, Estudio I – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Acuarela.....</i> | <i>132</i> |
| <i>Imagen 20. Apuntes a grafito de elementos gráficos suscitados a la audición de la pieza “En las cordilleras de mi provincia” del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu.</i> | <i>133</i> |
| <i>Imagen 21. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Evocación de En las cordilleras de mi provincia – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Sanguina y carboncillo.</i> | <i>133</i> |

| | |
|--|------------|
| <i>Imagen 22. Apunte a carboncillo de rasgo de la visualización sinestésica audiovisual a la audición continua de las 11 piezas musicales elegidas.</i> | <i>139</i> |
| <i>Imagen 23. Apuntes a carboncillo de algunos rasgos de las visualizaciones sinestésicas audiovisuales, a la audición continua de las piezas musicales "Chacapata", "Poncho negro" y "En las alturas de Huallpacayo" del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu.</i> | <i>140</i> |
| <i>Imagen 24. Apunte a grafito de la visualización sinestésica audiovisual de la pieza musical "Italaquemanta".</i> | <i>140</i> |
| <i>Imagen 25. Apunte de la visualización sinestésica audiovisual de la pieza "Q'apa Imilla".</i> | <i>141</i> |
| <i>Imagen 26. Pruebas al óleo de color sinestésico audiovisual. Colores manifestados en las visualizaciones de las diferentes piezas musicales.</i> | <i>141</i> |
| <i>Imagen 27. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Bolivia a México – Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo 2.30 x 0.67 m (Vista: Posición horizontal)</i> | <i>144</i> |
| <i>Imagen 28. Margot Crisel Chuquimia Aranda, En las cordilleras de mi provincia – Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu, Óleo sobre tabla entelada 3.057 x 0.745 m. (Vista: Posición horizontal).....</i> | <i>147</i> |
| <i>Imagen 29. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Machir Machiri – Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu, Mixta sobre lienzo 2.30 x 0.67 m.</i> | <i>149</i> |
| <i>Imagen 30. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Italaquemanta – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo 3.07 x 0.755 m.</i> | <i>151</i> |
| <i>Imagen 31. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Ayma – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo 1.53 x 0.95 m.....</i> | <i>153</i> |
| <i>Imagen 32. Margot Crisel Chuquimia Aranda, En la plaza de Italaque – Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo 1.53 x 0.95 m.</i> | <i>156</i> |

| | |
|--|------------|
| <i>Imagen 33. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Chacapata – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Mixta sobre lienzo 1.53 x 0.95 m.....</i> | <i>158</i> |
| <i>Imagen 34. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Sara – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Mixta sobre lienzo 1.53 x 0.95 m.....</i> | <i>160</i> |
| <i>Imagen 35. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Q’apa Imilla – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo 1.53 x 0.95 m.....</i> | <i>163</i> |
| <i>Imagen 36. Margot Crisel Chuquimia Aranda, En las alturas de Huallpacayo– Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo 1.53 x 0.95 m.....</i> | <i>166</i> |
| <i>Imagen 37. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Poncho negro – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo Cuadrático: Set de 4 cuadros de 0.77 x 0.48 m. c/u. ..</i> | <i>169</i> |

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

| | |
|--|-----------|
| <i>Fotografía 1. Comunidad Huyu Huyu</i> | <i>32</i> |
| <i>Fotografía 2. Sikuris de Italaque, 1910. Atuendo Corte Poncho o Suri Poncho</i> | <i>53</i> |
| <i>Fotografía 3. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu 1984, atuendo Poncho Nogal.</i> | <i>53</i> |
| <i>Fotografía 4. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, atuendo actual, poncho originado en la Comunidad Taypi Ayca.....</i> | <i>55</i> |
| <i>Fotografía 5. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, vestimenta actual muchullu o muchulli</i> | <i>57</i> |
| <i>Fotografía 6. Vestimenta actual achachi k’umu.....</i> | <i>58</i> |
| <i>Fotografía 7. Sikus Huyu Huyu: Amarros Sankas Ira-Arka; Maltas o malas Ira-Arka y Ch’ulis Ira-Arka (izquierda a derecha)</i> | <i>60</i> |
| <i>Fotografía 8. Vista posterior de los Sikus Huyu Huyu: Amarros Sankas Ira-Arka; Maltas o malas Ira-Arka y Ch’ulis Ira-Arka (izquierda a derecha)</i> | <i>61</i> |
| <i>Fotografía 9. Tropa de Sikus Huyu Huyu: 4 Sankas, 6 Maltas o malas y 4 Ch’ulis (derecha a izquierda).....</i> | <i>62</i> |

| | |
|--|-----------|
| <i>Fotografía 10. Sikus Huyu Huyu, amarros Ira / Arka; de arriba abajo, Sankas, Maltas o malas y Ch'ulis.</i> | <i>64</i> |
| <i>Fotografía 11. Bombo (caja) actual de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu</i> | <i>66</i> |
| <i>Fotografía 12. Pututu Ira de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu.....</i> | <i>67</i> |
| <i>Fotografía 13. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Comunidad Huyu Huyu. Cantón Italaque. Provincia Camacho. Mayo 2010.....</i> | <i>79</i> |
| <i>Fotografía 14. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Concierto en el Museo de Etnografía y Folklore. Octubre 2007.....</i> | <i>79</i> |

ÍNDICE DE ESQUEMAS

| | |
|--|------------|
| <i>Esquema 1. Basado en las Notas del Siku Italaque Ira/ Arka según Francisco Jiménez Rodríguez.....</i> | <i>65</i> |
| <i>Esquema 2. Organización jerárquica y dinámica de ejecución musical de los Sikuris del Italaque Central Huyu Huyu.....</i> | <i>68</i> |
| <i>Esquema 3. Correspondencia sonora Ira / Arka (Sikus Huyu Huyu), ejemplo fragmento pieza musical "Ayma".....</i> | <i>70</i> |
| <i>Esquema 4. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Disposición circular y movimientos en su ejecución musical.</i> | <i>78</i> |
| <i>Esquema 5. Correspondencias de notas musicales y color según Newton, 1704.</i> | <i>102</i> |

RESUMEN

La presente investigación aborda de forma descriptiva, concisa aspectos históricos del origen de la música y los instrumentos aerófonos en Bolivia y el mundo. Describe y analiza a profundidad la música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, desde sus orígenes culturales, históricos, sociales, rituales, jerárquicos, técnicos en su ejecución musical; y la forma de sus piezas musicales a partir de la audición musical. Mas adelante la tesis estudia, explica y analiza la Sinestesia, la relación de esta con el arte visual y musical, a partir de su historia, la evolución del concepto del fenómeno de la sinestesia; su presencia en obras de artistas del siglo XX y XXI, concretamente como Sinestesia audiovisual. Posteriormente la tesis expone, explica y analiza el proceso de la creación de obras pictóricas a partir de la experimentación de la autora con la música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu a través del fenómeno de la sinestesia audiovisual. Finalmente la conclusión que la música autóctona de los Sikuris de Italaque central Huyu Huyu es posible plasmarla de forma artística abstracta, a partir de las visualizaciones de la experiencia sinestésica audiovisual.

Palabras clave:

1 Sikuris 2 Sikus 3 Arte visual 4 Sinestesia 5 Audiovisual

ABSTRACT

This research addresses in a concise descriptive way historical aspect of the origin of music and aerophone instruments in Bolivia and the world. Describes and analyzes in depth the music of the Sikuris of Italaque Central Huyu Huyu, from their cultural, historical, social, ritual, hierarchical, technical origins in their musical execution; and the form of his musical pieces from musical hearing. Later the thesis studies, explains and analyzes Synesthesia, the relationship of this with visual and musical art, from its history, the evolution of the concept of the phenomenon of synesthesia; its presence in works by artists of the twentieth and twenty-first century, specifically as audiovisual Synesthesia. Later the thesis exposes, explains and analyzes the process of the creation of pictorial works from the experimentation of the author with the music of the Sikuris of Italaque Central Huyu Huyu through the phenomenon of audiovisual synesthesia. Finally, the conclusion that the native music of the Sikuris of Italaque central Huyu Huyu is possible to capture it in an abstract artistic way, from the visualizations of the audiovisual synesthetic experience.

Keywords:

1 Sikuris 2 Sikus 3 Visual art 4 Synesthesia 5 Audiovisual

INTRODUCCIÓN

La Tesis es de tipo exploratorio, a través de la experimentación de la sinestesia audiovisual que corresponde a la unión de las sensaciones de los sentidos, dado por la estimulación de un sentido (vista, oído, tacto, gusto y olfato) que evoca una sensación en otro sentido, es decir, se huelen colores, se escuchan sabores, se ven sonidos; condición neurológica que algunas personas poseen genuinamente y otras pueden potenciar a través de la experimentación en los sentidos.

En ese contexto, la tesis se enfoca en plasmar en obras pictóricas la música ancestral interpretada por los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu aplicando para ello la optimización de las características de sinestesia audiovisual para lograr una expresión nunca antes vista en nuestro medio, utilizando técnicas artísticas de pintura al acrílico, óleo y mixta.

El cuerpo de la tesis se encuentra dividido en dos partes: la primera corresponde a los aspectos metodológicos de la investigación donde se enuncia la justificación y problemática, se plantean los objetivos general y específicos, la metodología de investigación que se ha utilizado a lo largo del desarrollo de la misma. La segunda parte corresponde al desarrollo de la investigación dividida en cuatro capítulos junto a las conclusiones y recomendaciones.

En el Capítulo I se detallan en forma descriptiva los aspectos históricos del origen de la música y los instrumentos aerófonos en Bolivia y el mundo. En el Capítulo II, se presenta en forma descriptiva, histórica y cultural la dinámica de los procesos de interpretación y ejecución musical del Sikuri Mayor o Jach'a Sikuri por el grupo autóctono Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. En el Capítulo III se describen conceptos y aspectos teóricos de la Sinestesia Audiovisual, su relación con el Arte Pictórico y con la Música. En el Capítulo IV se da a conocer el proceso de creación de las obras pictóricas a través de la potenciación de manera personal de la sinestesia audiovisual. Finalmente, se dan a conocer las conclusiones y recomendaciones de la investigación.

The logo of the University of San Andrés is a circular emblem. It features a sun at the top, a mountain range in the middle, and a landscape with a river and a tree at the bottom. The text "UNIVERSITATIS MAJOR PACENSIS SAN ANDREAE" is written around the perimeter of the circle. Below the circle is a green ribbon with a white cross and a blue cross.

PARTE I

ASPECTOS METODOLÓGICOS

CAPÍTULO I

MARCO METODOLÓGICO

1. ANTECEDENTES

Desde tiempos inmemoriales se fue desarrollando la historia musical de nuestro país, pero se debe lamentar la inexistencia de escritura de las piezas musicales autóctonas de nuestros pueblos. Parte de la recuperación de estas melodías, fue a través de los instrumentos musicales prehispánicos hallados en las distintas expediciones arqueológicas. Y gracias a la transmisión del conocimiento empírico oral, sobre la ejecución de los instrumentos, de generación a generación.

Tal es el caso de la música “Jach’a Sikuri” o más conocida como “Sikuri de Italaque”, perteneciente al Cantón Italaque de la Provincia Camacho del Departamento de La Paz, cuya característica principal es la interpretación de carácter ritual, que canaliza emociones latentes en el colectivo humano, ritmo y melodías que provocan sensaciones al momento de su ejecución y audición.

Las tropas de Sikuris forman parte de una representación amplia, en cuanto a la riqueza de su calidad sonora y perceptiva; así constituye de gran importancia la interpretación musical del grupo autóctono “Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu” que cuenta con 41 años de trayectoria artística, desde su fundación en mayo de 1982 y cinco producciones fonográficas.

Es de lamentar que, dentro de las Artes visuales, solo exista producción artística figurativa que representa escenas de la manifestación cultural y / o musical autóctona de nuestras culturas.

En nuestro medio, no existen Textos académicos que traten de la unión de estas dos artes: el Arte Visual con el Arte Musical Autóctono.

A nivel internacional se puede encontrar Tesis de Grado, Maestría y Doctorado, que abarcan temáticas de investigación como: la unión del arte visual con el musical, pero este último no un género musical específico y autóctono; y la unión de los sentidos lo visual y auditivo.

2. PROBLEMATIZACIÓN

Por lo anteriormente descrito es importante y pertinente la siguiente pregunta científica que engloba la problemática:

¿Es posible plasmar la música ancestral de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu en obras pictóricas a través de sinestesia?

3. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. DELIMITACIÓN TEMÁTICA

La investigación se enmarca en la descripción y análisis de la música autóctona del Conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, la conceptualización de la Sinestesia audiovisual; tiene carácter multidisciplinario porque engloba el Arte visual, la música, la psicología, la antropología y la etnomusicología.

3.2. DELIMITACIÓN ESPACIAL

El ámbito espacial de la investigación se enfoca en la comunidad origen del conjunto musical autóctono ubicado en la comunidad Huyu Huyu del Cantón

Italaque perteneciente a la Segunda Sección del Municipio Mocomoco, Provincia Camacho, Departamento de La Paz, Bolivia.

3.3. DELIMITACIÓN TEMPORAL

Debido a que el conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu cuenta con 5 producciones musicales de las cuales 4 son de carácter fonográfico (3 en formato audio cassettes, 1 disco compacto de audio digital) y 1 en formato audiovisual (DVD), la investigación tiene una delimitación temporal, para la visualización sinestésica pictórica de por lo menos una pieza musical por cada producción fonográfica, desde el primer registro fonográfico en 1991 hasta el último trabajo musical publicado en el año 2010.

4. FUNDAMENTOS E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

La creación artística visual a lo largo de la historia fue mostrando diferentes estados y evoluciones del ser humano, siempre con la premisa de plasmar “una realidad”, que evoque, provoque la sensibilidad del ser humano, a través de sus elementos plásticos como color, forma, ritmo, equilibrio y armonía.

En nuestro medio las manifestaciones culturales de los pueblos originarios, fueron y son interpretadas en el arte visual, con una fuerte tendencia hacia lo figurativo y descriptivo, de una realidad aparente y superficial, desde un punto de vista externo.

Entender estas manifestaciones, implica el reto de hacerse parte de ellas. La música autóctona, un lenguaje intangible pero real, nos conduce a sentir y percibir el mensaje de los pueblos, sus códigos simbólicos agrarios, festivos; sobretodo su capacidad evocativa despierta el sentir profundo del ser.

Ante este vacío en las artes visuales de nuestro país es pertinente desarrollar investigación explorando en las capacidades perceptivas, la unión de sensaciones de los sentidos, para poder llevar un arte dentro de otro y poder visualizar la música ancestral.

La importancia de plasmar un lenguaje intangible a uno visual físico, palpable, se fundamenta en la necesidad de buscar, profundizar y experimentar la capacidad perceptiva sinestésica ante la riqueza sonora de la música ancestral de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. No solo percibir el deleite sonoro de sus características, es desvelar su visualización.

El experimentar el fenómeno de la sinestesia y la visualización de la música; y la posibilidad de plasmar estas visualizaciones en arte visual, abre nuevas puertas en la expresión artística hacia un Arte Sinestésico, a través de la investigación de las capacidades perceptivas propias de cada artista ante estímulos no visuales que pueden ser experimentados en los sentidos, es expresar el proceso sinestésico individual que emana desde la profundidad de los procesos mentales, cerebrales y cognitivos.

5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. OBJETIVO GENERAL

Plasmar en obras pictóricas, a través de sinestesia audiovisual, la visualización de la música del grupo autóctono “Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu”, con el fin de establecer una forma innovadora de expresión artística.

5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Describir los orígenes históricos, culturales y de ejecución musical de los aerófonos, membranófonos y el Siku de manera precisa.
2. Analizar la composición y ejecución musical empírica expresiva de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu considerando sus orígenes culturales, rituales y de ejecución instrumental.
3. Establecer la relación, por una parte, entre la sinestesia audiovisual con el arte pictórico tomando en cuenta el color, tono y forma, asimismo, la relación existente con el arte musical respecto a su ejecución, su sonoridad y su percepción.
4. Crear obras pictóricas de las melodías interpretadas por el grupo autóctono Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu aplicando sinestesia.

6. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

“La metodología de la investigación, cuantitativa o cualitativa, constituye el enfoque de investigación, como el proceso utilizado para observar un objeto, profundizar en la naturaleza del mismo, y arribar a conclusiones” (Jemio Vera, 2015, p. 221).

6.1. ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

“La investigación cualitativa, tiene su sustento en la observación, la relación directa del investigador con el objeto, mediante el manejo de un conjunto de instrumentos referidos al trabajo de campo, sobre dicha base realiza generalizaciones” (Jemio Vera, 2015, p. 221).

Esta forma de investigar fue la más apropiada en relación de los objetivos, gracias a la relación directa de la investigadora con el objeto de estudio, se obtuvo la recopilación de datos históricos, social, simbólico y cultural de la música objeto de investigación; la dinámica de los procesos de interpretación, ejecución instrumental, jerarquía, expresión y producción musical del conjunto autóctono Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu; las visualizaciones sinestésicas producto de la experimentación con la música objeto de estudio, información del trabajo de campo para su análisis.

Por lo tanto, el enfoque de la presente investigación es de tipo cualitativo con carácter histórico, exploratorio, fenomenológico y experiencial. Para ello se recurrió a la técnica documental, a través de fuentes primarias desarrolladas en las actividades del grupo autóctono, asimismo se basó en la recopilación de fuentes bibliográficas.

En este entendido la investigación exploratoria tiene como objetivo la aproximación a fenómenos novedosos. Siendo su objetivo obtener información que permita comprenderlos mejor. Es a su vez de enfoque fenomenológico, ya que en el transcurso de las actividades y sesiones realizadas para la búsqueda de la experiencia de la fenomenología sinestésica audiovisual, se basó en la experiencia vivida de forma individual de la investigadora, el análisis de los diarios de campo; y la creación del conjunto de la obra artística resultados de esta investigación.

Para el artista, igual que para el fenomenólogo, la fuente de todo trabajo se encuentra en el mundo de la vida experiencial de los seres humanos. Igual que el poeta o el novelista intenta aprehender la esencia de alguna experiencia bajo una forma literaria, el fenomenólogo intenta hacerlo en una descripción fenomenológica.

Una expresión genuinamente artística no es solo representativa o imitativa de un acontecimiento del mundo, sino que trasciende el mundo experimental en un acto de existencia reflexiva. (Van Manen, 2003, pp. 114-115)

6.2. MÉTODO

Método fenomenológico

El sentido y el significado del mundo y de su entorno es una formación subjetiva, en la que el mundo vale para quien lo experimenta y se interroga sobre cómo ha operado y aplicado la razón. A partir de ese razonar autocrítico, controlado y aplicado metódicamente objetiva al mundo y se asegura de construir una “objetividad” que trasciende al individuo que la ha verificado. Está allí, al servicio de otras subjetividades, aunque él, su autor, ya no esté allí (Bolio, 2012, p. 24).

El método fenomenológico permite explorar en la consciencia del ser humano, comprender la esencia misma, el modo de percibir la vida a través de experiencias, los significados en torno a ellas y que son definidas en la vida psíquica del individuo. Este método conduce a encontrar la relación entre la objetividad y subjetividad, que se presenta en la experiencia humana a cada instante.

Es un método que aspira a carecer de presuposiciones; en otras palabras, es una metodología que intenta protegerse contra cualquier tendencia hacia construir un conjunto predeterminado de procedimientos, técnicas y conceptos fijos que regulen el proyecto de investigación. (Van Manen, 2003, p. 47)

El método fenomenológico fue aplicado a la experiencia directa de la investigadora con las ejecuciones musicales en actividades del conjunto autóctono. Y su prioridad en la búsqueda de la experiencia sinestésica, este permitió explorar libremente, la consciencia de la investigadora, durante la experiencia vivida en primera persona, al experimentar con meditación profunda conjunta a la audición de la música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, e indagar y profundizar la experiencia perceptiva de las visualizaciones sinestésicas, producto del acto vivencial del fenómeno sinestésico, estas que fueron plasmadas de forma artística en obras pictóricas.

6.3. TÉCNICAS

a) Técnica documental

La técnica documental es un conjunto de operaciones encaminadas a representar un documento basado en un proceso de interpretación y análisis de la información de los documentos y luego será sintetizado (Ramirez Hurtado, 2016, como se citó en Chuquimia, 2018).

En la investigación se analiza y procesa los documentos publicados sobre la música del Jach'a Sikuri o Sikuri de Italaque, sus orígenes y significados, a su vez documentos publicados por la Fundación ArteCittà—Arte Ciudad, así como otros documentos que permiten establecer la situación del arte visual, la sinestesia y su relación con la música.

b) Técnica bibliográfica

Consiste en el registro de la información documental en fichas bibliográficas como las citas, citas textuales, resumen, comentarios y otros (Ramirez Hurtado, 2016, como se citó en Chuquimia, 2018).


En la investigación se recopila información relevante del ámbito de la música del Sikuri de Italaque, los instrumentos musicales autóctonos; y de la Sinestesia y su relación con las artes visuales.

c) Técnica de la entrevista

La entrevista es una técnica para obtener datos, testimonios, opiniones y experiencias sobre el tema de investigación.

“Con esta técnica el investigador obtiene información sobre el punto de vista y la experiencia de las personas o grupos. Se define por lo general como un diálogo y puede ser de diferentes clases: estructurada, semiestructurada, o incluso informal” (Alan, César, & Arce, 2018, p. 82) .

Se realizó entrevistas abiertas no estructuradas, considerando como unidades de análisis a los integrantes del grupo autóctono “Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu”, Comunarios de la Comunidad Huyu Huyu, sus autoridades, sus abuelos, abuelas y músicos originarios. Investigadores en sinestesia, artistas visuales y músicos especializados en música autóctona y/o entendida en el tema de investigación.



PARTE II
DESARROLLO DE LA
INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO I

TRASCENDENCIA HISTÓRICA MUSICAL

1.1 INTRODUCCIÓN

La naturaleza y el ser humano dieron origen a los primeros balbuceos de la música. Escuchar el entorno y la imitación de la naturaleza fueron las primeras intenciones sonoras de la expresión del ser humano en la prehistoria.

“Esta imitación responde al deseo de deformar la realidad para obtener una fuerza mágica más grande” (Alsina & Sesé, 2000, pág. 16). Modo de adquirir el control sobre lo inaccesible, una posesión completa de lo intangible y lo tangible en la naturaleza. La imitación personal del entorno sonoro de la naturaleza fue estructurando el lenguaje de nuevos sonidos ordenados, con fines comunicativos y de expresión sonora.

La necesidad de comunicación con la naturaleza y los miembros de una tribu propiciaron el origen del uso de instrumentos sonoros. Estas tribus nómadas de características recolectoras tuvieron instrumentos como la flauta de huesos, de uno a cinco sonidos, para el aviso del peligro o la caza.

Con la sedentarización del hombre neolítico y la práctica de la agricultura, germinó el estado de dudas acerca del poder creativo de la naturaleza, el ser humano empezó a buscar respuestas en lo mágico y las creencias, debido a que los dioses o fuerzas superiores que lo habrían creado, podían castigarlo o bendecirlo por sus actos.

Desde entonces las acciones del hombre estaban destinadas al culto de fuerzas supremas dominadoras de la naturaleza. De esta manera los sonidos adquirieron distintos significados y fines, ya que consideraban que los mismos

provendrían de divinidades, o estos tendrían una correspondencia directa con el cosmos y el movimiento de los planetas, esta esencia mágica de los sonidos tenía el poder sobre la climatología, la salud y la fertilidad.

A través del canto el hombre podía entrar en contacto con los dioses, así la música adquirió una función religiosa, guerrera, festiva y como arte puro, en todas las culturas del mundo desde tiempos remotos y hasta nuestros días, música que refleja la vivencia cotidiana de la humanidad (Alsina & Sesé, 2000, pp. 17,19).

1.2 EL SONIDO EN LAS CULTURAS

Cada cultura basó sus conocimientos en principios mágicos y religiosos nacidos del entorno de su vivencia para crear sonidos de comunicación y expresión con diversos significados y fines.

La modulación de un sonido en diferentes alturas obtuvo diferentes significados y mensajes, de este modo muchas culturas expresan la diversidad de modulaciones sonoras melódicas utilizando uno o dos sonidos rítmicos. (Alsina & Sesé, 2000, pág. 18)

Las culturas han establecido agrupaciones de sonidos y ritmos configurados por su entorno, con una definición sonora para diferentes situaciones de la vida como: nacimiento, muerte, guerra, dolor, alegría, tristeza, triunfo, entre otras.

1.3 INSTRUMENTOS MUSICALES

Los sistemas sonoros configurados por cada cultura fueron evolucionando conjuntamente con la creación de instrumentos musicales, tomando en cuenta dos elementos primarios inherentes del ser humano, el aliento vital (aire) y el contacto corporal a través del golpe, los mismos que constituyeron la base

principal de la construcción de dichos instrumentos. Producto de ello hoy se dividen a estos instrumentos en cuatro familias:

- Idiófonos¹ (“el sonido es producido por el propio material del instrumento gracias a su solidez y elasticidad, sin necesidad de recurrir a la tensión de membranas o de cuerdas”).
- Membranófonos (“el sonido es producido por membranas muy tensadas”).
- Cordófonos (“una o varias cuerdas son tensadas entre dos o más puntos fijos”).
- Aerófonos (“el elemento vibratorio primario es el propio aire²”) (Tranchefort, 1996, pág. 18).

La antigüedad sudamericana, que abarcó a los países actuales de Colombia, Perú, Ecuador, Brasil, Bolivia, Chile y Argentina, contó con un gran nivel de desarrollo en arquitectura, cerámica y organización social. La música también alcanzó un nivel alto, el mismo que es evidenciado en objetos arqueológicos y escenas representadas en piezas cerámicas.

La presencia de flautas de varios orificios y las flautas pánicas de numerosas cañas junto a los tambores, son los instrumentos de mayor antigüedad en el continente americano.

Existe la posibilidad que las flautas pánicas habrían llegado al continente americano desde el Oeste por algún contacto con el Lejano Oriente, a través de la corriente oceánica que fluye hacia el sur desde Melanesia hasta Nueva Zelanda desviando hacia el Este y el Norte para llegar a los Andes en Sudamérica, esto debido a las extraordinarias similitudes de las flautas de Pan, del Este y Sudeste de Asia, las Islas del Pacífico, las Islas de Melanesia y Polinesia, con las sudamericanas. (SACHS, 1994, pág. 187)

¹ Entre los idiófonos esta incluida la voz humana.

² “No el aire percé, sino por excitación de la columna aérea en forma directa” (Borda, 2022)

1.3.1 Flautas de Pan

Es el instrumento de viento, compuesto por una serie de cañas de diferentes longitudes, cerradas en sus extremos inferiores, atadas en forma de balsa (flautas en balsa) o de manojo redondo (flautas de manojo redondo), se constituye en instrumento melódico porque cada tubo produce un solo sonido, que según la fuerza del aire impuesto en él por el extremo superior llega a ser más o menos intenso.

Etimológicamente el nombre de la flauta de Pan proviene de la mitología griega: Pan³ enamorado de una ninfa de Arcadia, la persiguió hasta que el río Ladón detuvo su huída; sin la intervención de una divinidad la transformó en caña; precisamente en esta caña Pan talló una siringa; instrumento que empezó a tocar para expresar su melancolía.

En China aparece por primera vez la flauta de Pan hacia el 2225 a.C. su inventor fue el emperador Chouen, este instrumento se encontró en Grecia hacia el 600 a.C. y después en Egipto.

El P'ai hsiao, fue la flauta de Pan más antigua de China en forma de Balsa de 12 tubos sonoros o 12 semitonos (los doce "Lü"), cuyo número aumentó posteriormente a 16, los tubos están dispuestos en 2 grupos macho y hembra, su orden va de mayor a menor, los tubos más largos al centro y los cortos a los lados.

³ Pan es una divinidad de la mitología griega, hijo de Mercurio y Penélope. Dios que es representado con los cabellos y barbas desgreñadas, cuernos y cuerpo de macho cabrío desde la cintura abajo; nada lo diferencia del fauno o sátiro. Con frecuencia lleva un cayado para significar que era el dios de los pastores, y una flauta de siete cañutos llamada flauta de Pan, de la cual le suponen inventor. Fue denominado Pan, que significa Todo, porque todos solicitaban a Penélope durante la ausencia de su marido Ulises.

En las islas de Oceanía en Extremo Oriente y en Suramérica aún perduran las flautas de Pan de las antiguas culturas.

Las flautas de Pan melanesias (Oceanía), las de las islas Salomón son las más destacables, constan de siete u ocho tubos de bambú con la base cerrada por un nudo natural o bien con los extremos abiertos, atados o simplemente unidos en la mano, están distribuidos de forma decreciente o en 2 grupos decrecientes sucesivos. Tienen la adición de una fila paralela de tubos abiertos por ambos extremos, de sonidos a una octava superior a la primera fila. Se toca como instrumento solista y en dúos donde la segunda flauta produce notas complementarias de la primera, o en grupos con ejemplares de distintos tamaños. En Bolivia el siku es la flauta de Pan de mayor importancia debido a su antigüedad y particularidad desde las culturas prehispánicas (Tranchefort, 1996, pág. 224).

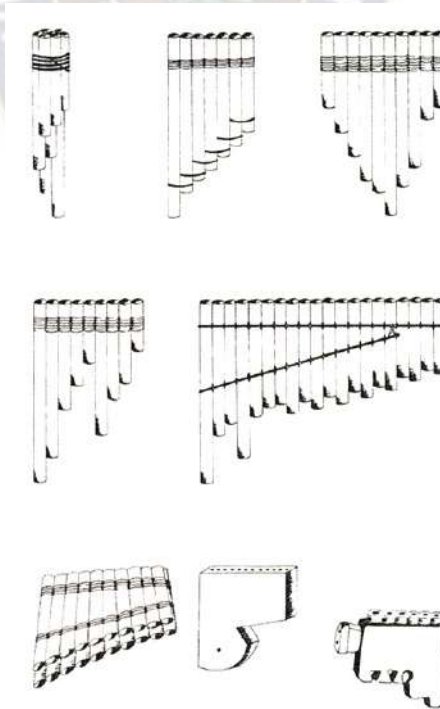


Gráfico 1. Conjunto de flautas de Pan primitivas. América del Sur, Sudeste asiático y Melanesia

Fuente: (Tranchefort, 1996).

1.3.1.1 Clasificación de las Flautas de Pan. Las flautas de Pan se clasifican en dos categorías:

Flautas “en forma de balsa”. Los tubos están dispuestos en una o dos filas.

Con una sola fila de tubos:

Los tubos siguen un orden decreciente (Bolivia, Islas Salomón, Timor, Egipto, Rumania) o los tubos siguen dos órdenes decrecientes, con el tubo más largo (o el más corto) en el centro (China, América india).

De distribuciones más complejas en una sola fila:

Los tubos van disminuyendo de tamaño, regularmente empiezan y terminan en tubos más largos (Birmania); los tubos van disminuyendo de tamaño, pero el tubo más largo aparece intercalado en este orden decreciente (islas Salomón); o los tubos disminuyen de tamaño dos veces, en dos grupos sucesivos (islas Salomón).

Los tubos disminuyen de tamaño irregularmente, apareciendo intercalado uno relativamente más largo cada dos o tres de los otros (Ecuador).

Con dos filas paralelas de tubos:

El orden decreciente en un solo sentido ha sido siempre respetado; lo que varía es la forma de usar esta segunda fila de tubos – sonoros o mudos – (casos frecuentes entre los indígenas de Sudamérica). (Tranchefort, 1996, pág. 225)

Flautas “en haz”. Los tubos se disponen en forma de haz: Los tubos se hallan juntos por una atadura o bien se mantienen unidos en la mano (Birmania, Melanesia).

Los tubos están dispuestos alrededor de uno o dos tubos centrales que pueden ser sonoros o mudos (Tailandia, Laos). (Tranchefort, 1996, pág. 225)

1.3.2 Tambores

Instrumento construido de membrana tensada, antiguamente de piel de animales acuáticos, y sustituida posteriormente por la de animales de caza. Su sonido es producido por el golpe con las manos, mazas o baquetas. Cuya construcción primigenia se basó en el corte y vaciado del tronco de un árbol con fuego o herramientas.

Guáman Poma de Ayala menciona que en América del Sur en época del incario del Perú el tambor o atambor fue construido con piel de puma cuyos fines fueron destinados a procesiones y rituales. (1980, pág. 306). Posteriormente su construcción se la realizó con membrana de cuero de llama.

Los golpes de diferente fuerza y altura sonora constituyeron un sistema de señales y diversos fines. El uso del tambor tiene una relación enteramente ritual, el sonido producido en él marca el ritmo del rito, que busca la respuesta de algo viviente que creían habitaba en el interior del instrumento.

1.4 EVOLUCIÓN HISTÓRICA MUSICAL DE LOS AERÓFONOS EN BOLIVIA

Las culturas prehispánicas del continente americano se caracterizaron por el uso de aerófonos y membranófonos. Evidencias demostradas según estudios arqueológicos realizados en territorio boliviano, dan luz del panorama de la producción sonora de los pueblos y su antigüedad.

Desde el periodo formativo (1500 a. C. – 600 d.C.) hasta la expansión Inca y la llegada de la Colonización Española (1401 d. C. – 1530), los pueblos que habitaron estas tierras evolucionaron los pasos de la producción sonora, según los hallazgos registrados existe una fuerte presencia de instrumentos de viento, contruidos en diversos materiales como hueso, madera, cerámica y piedra. Destacan la presencia del siku que según clasificación genérica corresponde a las flautas de pan, conformado por diversa cantidad de tubos sonoros en filas escalonadas, el pututu otro instrumento de viento tuvo presencia en las culturas antiguas de los Andes (Sánchez C. & Sanzetenea R., 2002).

| CUADRO CRONOLÓGICO DE LA PRODUCCIÓN SONORA PREHISPÁNICA SEGÚN RESTOS ARQUEOLÓGICOS REGISTRADOS | |
|---|--|
| Periodo Histórico | Producción sonora |
| <p>Formativo 1500 a.C. al 600 d.C.</p> <p>Post - Formativo</p> | <p>“Tubos cerámicos” (indicador sonoro) Hallados en el altiplano y valles de Cochabamba (Bolivia). El contexto funerario indica la posibilidad de su uso social y ritual.</p> <p>El post formativo se caracterizó por el intercambio de productos e interacción cultural, mediante caravanas que iban del Pacífico, al altiplano, los valles de Cochabamba, la selva y el Nor este argentino.</p> |
| <p>Horizonte Medio 600 a.C. al 1200 d.C.</p> <p>Florecimiento y decadencia de Tiahuanaco 200 d.C. al 1100 d.C.</p> | <p>Hallazgo de vasija cerámica que representa a un músico ejecutante de siku, perteneciente a la cultura Mojocoya, cercana a tierras bajas, (200 a. C. – 600 d.C.) de alto nivel de tecnología cerámica.</p> <p>Los materiales de sus instrumentos musicales fueron madera, semillas y vegetales pertenecientes a tierras bajas (indicador que muestra la conexión entre tierras altas y bajas).</p> <p>Se desarrollaron sikus de piedra con características diferentes:</p> <ul style="list-style-type: none"> -La flauta de pan de varios tubos, algunas poseen una oreja, su uso es dual. “se trata de una flauta de pan complementaria cuyos pares se hallarían unidos por medio de un corde!” -La flauta de pan de varios tubos que lleva agujeros de digitación a ambos lados, los mismos servirían para ampliar las posibilidades técnicas de la flauta, posibilitando una escala sonora con la obturación o no de los orificios. <p>Otros materiales usados para la construcción del siku fueron la madera y el hueso (talvez cameloide) Posnasky describió uno de 4 sonidos (Syrinx) con figuras de características tiahuanacotas.</p> <p>El siku tuvo gran importancia en Tiahuanaco cuyos ejemplos se evidencian en monolitos, tal es el caso de la escultura de piedra “el zampoñero”. Según Pérez de Arce el uso de este instrumento musical tiene vinculaciones con: la autoridad étnica, el sacrificador, la cabeza trofeo, el felino y con la ingesta de plantas psicoactivas; todo indicaría su uso ritual.</p> |
| <p>Intermedio Tardío 1200 d.C. al 1400 d.C.</p> <p>Fragmentación de Tiahuanaco, aparición de Señoríos y Confederaciones</p> | <p>De este periodo destaca un “pututu” hecho en cerámica, que se asemeja a un pez perteneciente al “estilo” Yampara y otro Siku de Cerámica encontrado en Yura.</p> |
| <p>Horizonte Tardío Desde la expansión Inca 1401 d.C. al 1530 d.C. la conquista española aproximadamente.</p> <p>Avanzó a territorios del altiplano, los valles interandinos y los llanos tropicales.</p> | <p>Destacan una campana de metal con influencia hispana y un keru de madera con la imagen de un músico tocando una flauta vertical (posiblemente una quena).</p> |

Tabla 1. Cuadro cronológico de la producción sonora prehispánica según restos arqueológicos registrados.

Fuente: Elaboración propia en base a (Sánchez C. & Sanzeteña R., 2002)

En territorio boliviano habitaron y existen un sin fin de grupos étnicos, que marcaron la huella cultural, entre ellos destacan: Tiahuanaco, la cultura Kolla-Aymara; y la Inca-quechua que llegó por expansión territorial⁴ posterior.

Los instrumentos de las antiguas culturas evolucionaron, hasta alcanzar a conformar escalas musicales de importancia; desde la música primitiva hasta la escala heptatónica.

La música prehistórica contaba con escasos elementos y no se la podía encerrar en un sistema tonal definido, su sistema de acompañamiento se reducía a idiófonos, membranófonos o sencillos aerófonos no melódicos.

Monótona dentro su extraña modalidad, la música “primitiva” fue y es “traducción fiel de la experiencia y de los sentimientos anímicos de esos pueblos” (Díaz Gainza, 1997, pp. 102-103).

Los escasos recursos de la música arcaica formaron los bitónicos (2 sonidos), desarrollaron a su vez el sistema tritónico (tres sonidos) y el tetratónico (cuatro sonidos) y la escala heptatónica (siete sonidos) estos últimos en sikus de origen prehispánico, dentro su escala de sonidos cuenta con semitonos.

Y por expansión del imperio incaico llegó la escala pentatónica (cinco sonidos) pero sin semitonos (Díaz Gainza, 1997). Posteriormente, de la interrelación de los pueblos durante la Colonia, surgieron diversas manifestaciones musicales.

⁴ Durante la etapa expansionista del Imperio Incaico, en el siglo XV, se constituyó el Tawantinsuyu, conformado por cuatro naciones: Antisuyu al Norte, Kuntisuyu al Sur, Kollasuyu al Este y el Chinchaysuyu al Oeste.

Las culturas preincas y prehispánicas de nuestro país, desarrollaron música e instrumentos en unión indivisible con su cultura y cosmovisión.

Auza afirma que el desarrollo y perfeccionamiento del hombre Americano, en especial el que corresponde al territorio boliviano está conformado por sus antiguas culturas, siendo la cultura Kolla y Aymara el nexo importante entre los Tiwanaquenses y los Incas o quechuas (Auza León, 1985, p. 20).

Acerca de las características de los instrumentos y la forma de ejecución de los músicos Kollas, el cronista Garcilazo de la Vega nos ilustra un ejemplo:

De música alcanzaron algunas consonancias, las que tañían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales. Tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás (págs. 184 - 185).

Hoy sobrevive una infinidad de música autóctona boliviana, cada una típica a la región que pertenece, guardan riqueza invaluable en sus instrumentos, ejecución y ritmos únicos; es el Siku el instrumento musical que destaca en mayor presencia y diversidad en este ámbito.

En suma, la música de estas culturas avanzó desde, las expresiones vocales, la creación de instrumentos a imitación de los sonidos de la naturaleza,

la expresión de movimientos corporales intrínsecos con los sonidos, hasta la creación de obras musicales. Obras a las que consideraban de origen divino de poder mágico, curativo y social.

Constituyendo así, los aspectos principales de la música; la expresión de algo (el significado), la comprensión de este y el disfrute sensorial, en si una lectura estética del conjunto de la expresión. (Schultz, 1993).



CAPÍTULO II

SIKURIS DE ITALAQUE CENTRAL HUYU HUYU

JACH´A THUQHURI - JACH´A SIKURI

2.1 INTRODUCCIÓN

La etnomusicología es aquella disciplina antropológica que estudia las dimensiones culturales y sociales de las expresiones musicales, con el fin de comprender el contexto cultural, ritual y simbólico del grupo social que las genera. El trabajo del etnomusicólogo es esencialmente de campo ya que debe desentrañar el fenómeno musical y sonoro que da cohesión e identidad a los integrantes de una comunidad en específico. (Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección de medios de Comunicación. México, 2017)

En ese sentido, músicos sikuris originarios mantienen la herencia cultural de sus ancestros, cuya interpretación musical es de alta valía y admiración. La música del Sikuri también denominada Jach´a Thuqhuri⁵ o Jach´a Sikuri⁶, es una de las más antiguas sobrevivientes de la música prehispánica, originaria de la Provincia Heliodoro Camacho del Departamento de La Paz.

La historia oral y la memoria colectiva de los habitantes de la región, testimonian que: bajo la dinámica colonial de servidumbre en las comunidades, presente aproximadamente hasta la primera mitad del siglo XX; los originarios estaban en la obligación de animar las fiestas del pueblo y la Iglesia, razón por la

⁵ Jach´a Thuqhuri se traduce a Gran danzante en su plural Grandes danzantes.

⁶ Jach´a Sikuri se traduce a Gran Sikuri o Sikuri Mayor (término difundido en la última década)

No confundir o asimilar con el término erróneo de “Jach´a Siku” con el que algunos investigadores denominan a esta música. “Jach´a Siku” se traduce a Siku Grande que a su vez es el nombre de otro instrumento y género musical de características propias, totalmente diferentes y ajenas a la música del Jach´a Sikuri o Sikuri de Italaque.

cual las tropas de Sikuris de diferentes comunidades conformaban inmensas concentraciones en la Plaza del Pueblo de Italaque, la fama interpretativa de esta música y a la vez las circunstancias del escenario, bautizaron a estos músicos y género musical como los “Sikuris de Italaque”, nombre conocido hasta la actualidad.

Según la historia oral y testimonios de músicos abuelos de la comunidad de Huyu Huyu, las comunidades conocidas por su antigüedad de participación y calidad interpretativa fueron Pacaures, Jote Jote, Janco Uma, Tacalaca, Morokarca, Tica Tica, Pampahasi, Taypi Ayca, Chiñaya (Altiplano); Huyu Huyu, Huayanca, Huatascapa (Valle). (Huarcacho Quispe P. , 2009)

La trascendencia histórica musical del Jach’a Sikuri, remonta a tiempos inmemoriales en su origen. Sus características esenciales culturales, la tradición oral en la transmisión del conocimiento de la ejecución musical y ritualidad, nos demuestran que sus mayores cultores son los Sikuris pertenecientes al cantón Italaque, Provincia Camacho, del Departamento de La Paz.⁷

... Cuando el indígena toca, tañe o inspira diversos instrumentos sin más propósito que el regocijo. Como esos “sicuris “... de diversas comunidades de la jurisdicción de Italaque, maestros en el arte de la modulación del viento, cerniendo a través de los tubos de caña el quejido o exultación del alma. (Cejudo Velásquez, 1966, pág. 63)

⁷ Aproximadamente desde el año 2011, inició un boom de difusión y búsqueda de la comunidad origen de esta música, ya que en la actualidad su interpretación se extendió con mayor intensidad en la Provincia Camacho. Algunos investigadores postulan que el lugar de origen de esta música es la región de Umanata, basándose en construcciones de supuestas tumbas dispuestas en fila y número similar a la tropa de Sikuris; presumen que estas son de los ancestros músicos sikuris. Investigaciones que todavía deben ser profundizadas y extensamente ampliadas para su concreción.

2.2 PREÁMBULO HISTÓRICO DE ITALAUQUE

La región de Italaque, hoy cantón Italaque, formó parte territorial del antiguo Señorío Kallawayá, uno de los Señoríos⁸ de sumo prestigio por su alto conocimiento de la medicina natural.

Los Kallawayas eran personas autóctonas de esta región descendientes de este señorío pre inca. Desarrollaron la medicina en las regiones de Charazani y Curva (actual Provincia Bautista Saavedra), a su vez crearon su propia “lengua secreta” Machaj Juyai “lengua de la gente”⁹ (Loza, 2008).

Se caracterizaban por sus continuos viajes a la selva, en búsqueda de plantas medicinales, al respecto Homero Elías Chávez reflexiona que podrían ser ellos quienes desarrollaron en la región de Italaque la música de los Sikuris, la que acompañarían con plumas de aves selváticas; que a su vez el término de sicu o sicuri provendría de lenguas de la selva cuyo significado es serpiente (Chavez, 2005, p. 41).

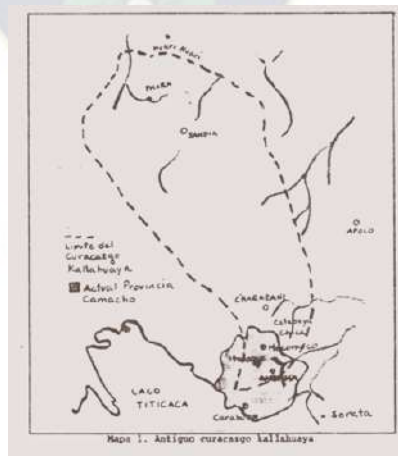


Gráfico 2. Mapa territorial del antiguo Señorío Kallawayá

Fuente: (Chavez, 2005)

⁸ Señoríos, también denominados Curacazgos.

⁹ Lengua Kallawayá que sufrió variaciones a lo largo de los siglos por la influencia aymara y quechua, su origen no parte de estos idiomas, menos del pukina. (Loza, 2008)

Posteriormente varios grupos étnicos habitaron Italaque, la fusión entre estos grupos provenientes de otros señoríos y la posterior expansión Inca (1401 d.C. al 1530 d.C.) dio lugar a la presencia de kallawayas, Huarkas, kollas, yungas, incas, mitimaes, canchis, lupacas, kollanas y advenedizos o llactarunas.

Los Kolla Aymara fueron una cultura que se resistió a la etapa expansionista de los incas, a tal razón el Inca tomó diferentes medidas de orden político y estratégico, una de ellas fue el traslado de personas de su lugar de origen a diversos lugares del incario, el motivo era probablemente buscar la división o integración de los originarios del territorio a conquistar.

Los Cana se establecieron en las comunidades de Canahuaya e Ituraya y los Canchis en las de Sucasaya, Usata, Huatascapa y Huayanca. (Chavez, 2005, pág. 24).

La colonia (1530 d.C.), provocó un mestizaje, entre españoles, aymaras, quechuas y diversas etnias; a su vez trajo consigo esclavitud y servidumbre amparada en la Iglesia. En 1596 Italaque fue fundada como Reducción o Pueblo de Indios y Parroquia, los corregidores obligaban a los nativos a vivir en el pueblo, para mayor efecto quemaban sus casas, de este modo los explotaban con mayor facilidad, los nativos pusieron resistencia a este sistema de vida.

En la etapa colonial la división de los territorios aymaras cambió, Italaque, Ambaná, Mocomoco pasaron a formar parte de Larecaja, con su capital en Sorata.

La actividad económica estaba basada en la agricultura y ganadería, las haciendas conformaron la estructura de sustento y dominación, cuyos dueños los patrones o hacendados (familias españolas y posterior descendencia) tenían a

su servicio a los nativos de las comunidades, existieron 17 haciendas distribuidas en todo el territorio del actual cantón de Italaque: Cariquina Grande y Chico, Cutucutu, Canco, Guari Guari, Hichuiri y Pallallani (Parcialidad Huarcas); Cotilaya y Caccachi (Parcialidad Pacaures) y Tamampaya, Poque, Liani, Guatacana, Chuncuniuma, Ituraya, Guataguaya y Saphía (Parcialidad Canchis). Esta figura se mantuvo desde la fundación de Italaque como Reducción o Pueblo de Indios y Parroquia (1596 d.C.) hasta mucho tiempo después de la etapa republicana en la que disminuye a 13 haciendas.

Las desigualdades sociales, económicas, el sometimiento, la opresión de la Iglesia, las haciendas y corregidores, provocó la emancipación de los pueblos contra la Corona Española (siglo XVIII d.C.). Rebelión que fue iniciada por José Gabriel Condorcanqui Tupac Amaru en Juli (actual Perú) y seguida por Julian Apaza Tupac Katari y Bartolina Sisa (Bolivia) quienes cercaron a la ciudad de La Paz el 5 de agosto de 1781.

En el siglo XIX, se produjeron las guerras de guerrillas conocidas en la historia como “Republiquetas” cuyo fin era la búsqueda de independencia ante el yugo de la Corona Española.

Bolivia se constituyó como República en 1825, la forma de vida de haciendas aún persistía en Italaque, según documentos eclesiásticos del año 1845, se registran 13 haciendas en todo el territorio.

Italaque en el siglo XX conformó la provincia Camacho, esta fue fundada el 5 de noviembre de 1908 mediante Ley de la República, en Homenaje al general Heliodoro Camacho.

Hasta mediados de este siglo las haciendas estaban en vigencia, pero su presencia fue disminuyendo paulatinamente, las comunidades del cantón se diferenciaban por pertenecer o no a una hacienda.

Existía aún la “mita”, una forma de servidumbre y retribución, las familias de una determinada comunidad perteneciente a una hacienda, rotaban en la casa del hacendado, cumpliendo labores domésticas, de agricultura, y retribuían con alimentos producto de las tierras consideradas de hacienda. (Quehui, 2009)

Uno de los hechos a destacar de este siglo fue el incendio de la Iglesia del pueblo de Italaque, ocurrido un 16 de julio de 1957, en la víspera de la fiesta de la Virgen del Carmen. Iglesia y pueblo que fue centro de muchos acontecimientos de dominio religioso, haciendas y los de carácter autoritario que se fueron dando a lo largo de la historia.

Italaque situado al Nor-Oeste del departamento de La Paz, hoy limita al Norte con el Cantón Mocomoco, al Sur con el Cantón Pacaures, al Este con la Provincia Muñecas y al Oeste con el Cantón Umanata. Su creación data según Menciona la Ley del 6 de Noviembre de 1911. Pertenece a la segunda sección de la Provincia Camacho. (El Diario, 2008, pág. 8)

| PROVINCIA HELIODORO CAMACHO | | |
|------------------------------------|-----------------------------|---|
| Sección | Capital de Municipio | Cantones y/o distritos |
| 1ra. Sección | Puerto Acosta | Puerto Acosta, Puerto Parajachi, Villa Pumi, Collasuyo, 6 de agosto, Umanata, Península de Callapata y San Juan de Cancanani. |
| 2da. Sección | Mocomoco | Mocomoco, Italaque, Tajani, Pacaures, Villa Rosario de Wila Khala y los distritos municipales de Pacobamba e llave |
| 3ra. Sección | Puerto Carabuco | Puerto Carabuco, Ambaná, Puerto Chaguaya y San Miguel de Yaricoa. |

Tabla 2. División administrativa de la Provincia Heliodoro Camacho

Fuente: Elaboración propia en base a (El Diario, 2008) (Ministerio de Desarrollo Sostenible y Medio Ambiente; Gobierno Municipal de Moco Moco, 2006)

2.3 COMUNIDAD HUYU HUYU: Aspectos Histórico, Geográfico y Cultural

2.3.1 Situación histórica y geográfica

En la actualidad la comunidad Huyu Huyu pertenece al cantón de Italaque, Municipio de Mocomoco, Provincia Camacho del departamento de La Paz, distancia a 216 Km. y cinco horas de viaje de la sede de Gobierno, a una altura de 2 750 msnm.

“Cuyas coordenadas son Latitud 49° 72'46'' y Longitud 82° 87'66''” (Instituto Nacional Geográfico Militar, 2009).

Huyu Huyu tiene sus orígenes en la división territorial de la Comunidad Huayanca (Huayhuacanchi de 1596 d.C). Su nombre proviene de la palabra “*huyu*” que significa lugar cercado, este territorio se caracteriza por tener terrenos cercados con muros de piedra, la agrupación de estos determinaron a denominarlo “Huyu Huyu”.

El doctor don Braulio Villa Alba, Juez de Revisita de las tierras de origen de la Provincia, en virtud de la ley hizo el empadronamiento y matrícula de tierras a favor de la Comunidad Huyu Huyu, con Resolución Suprema del 16 de marzo de 1872. Su fecha de fundación data un 28 de mayo de 1872, con 11 originarios y 51 agregados haciendo un total de 62 sayañeros (Nina Huarcacho, 2010) .



Gráfico 3. Mapa de ubicación Comunidad Huyo Huyo. Cantón Italaque. Segunda Sección Mocomoco. Provincia Camacho. La Paz. Bolivia

Fuente: Gobierno Municipal de Moco Moco, 2011

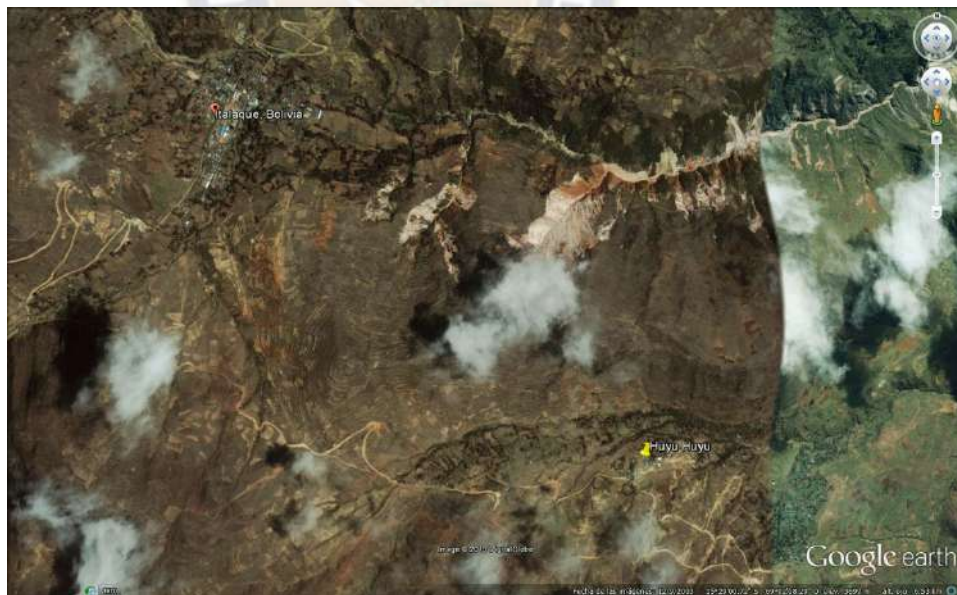


Imagen 1. Imagen Satelital. Comunidad Huyo Huyo

Fuente: Google earth, 2020 (Google earth, 2020)

| CANTÓN ITALAUQUE | | |
|-------------------------|----------------------|---|
| Subcentral | Autoridad | Comunidades |
| Italaque | Subcentral Italaque | - Italaque - Ituraya - Huari Huari - Pantini - Taypi Ayca |
| Huyu Huyu | Subcentral Huyu Huyu | - Huyu Huyu - Huayanca - Huatascapa - Huatacana - Poque |
| Punama | Subcentral Punama | - Punama (2 secretarios generales) - Lambramani - Paripampa |
| Saphia | Subcentral Saphia | - Saphia (2 secretarios generales) - Liani - Acopata |

Tabla 3. División administrativa del Cantón de Italaque

Fuente: Elaboración propia en base a (Huarcacho R. , 2009).

2.3.2 División política administrativa actual

De acuerdo a la división política administrativa del Municipio de Mocomoco la comunidad de Huyu Huyu es una de las cuatro subcentrales del cantón de Italaque.

La estructura organizacional de la comunidad Huyu Huyu se conforma de acuerdo a la siguiente estructura jerárquica:

- Secretario General
- Secretario de Relaciones
- Secretario de Justicia
- Secretario de Actas

2.3.3 Topografía, clima, suelo, actividad agrícola y crianza

La región de Huyu Huyu pertenece a la cabecera de Valle y Valle, su relieve es de aspecto variable y accidentado por las formaciones geológicas, que conforman los paisajes de colina, montaña y lomadas.

Tiene fuerte presencia de vegetación natural, sus quebradas nacientes dan origen a fuentes de agua subterránea, ríos permanentes y transitorios. (Ministerio de Desarrollo Sostenible y Medio Ambiente; Gobierno Municipal de Moco Moco, 2006, págs. 13-14)

Producto de las condiciones ecológicas de la zona de cabecera de Valle y Valle, la región presenta un clima variado: templado, cálido y húmedo. La vegetación nativa, se forma debido a los suelos arenosos y rocosos (grava y piedra) en sectores de ladera y montaña, con Cipres, Eucalipto, Lampaya, Quisguara, Chillca, Mutumutu, Coa, pasto, estipas (tipo gramínea y herbácea) y otros arbustos silvestres.

La práctica agrícola está adaptada a la formación de terrazas naturales, las que permiten controlar los grados de erosión de la tierra y el agua subterránea. (Ministerio de Desarrollo Sostenible y Medio Ambiente; Gobierno Municipal de Moco Moco, 2006, págs. 21-23). Pese a su topografía, suelo y erosión, esta tierra es apta para la agricultura. Su principal producción es de maíz, papa, trigo, arveja, haba y escasamente la fruta de valle.

En cuanto a la ganadería se dedican a la crianza de: ovinos, porcinos, camélidos, aves de corral, conejos, y en menor medida los bovinos para el trabajo agrícola.

2.3.4 Demografía y uso del espacio

La cantidad de habitantes de la comunidad, según el Censo Nacional de Población y Vivienda de 2012, es de 208 pobladores. (Instituto Nacional de Estadística - INE , 2020)

La comunidad posee espacios con infraestructura de uso comunal como: sede social, colegio, escuela e Iglesia. A su alrededor se encuentran distribuidas las viviendas de los comunarios.



Fotografía 1. Comunidad Huyu Huyu
Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

2.3.5 Educación

La comunidad Huyu Huyu cuenta con 2 centros educativos: la Unidad educativa Central Huyu Huyu y el Colegio Técnico Humanístico Huyu Huyu, en los niveles primario y secundario, ambos bajo la tuición del Municipio de Mocomoco, amparados bajo la dirección del Ministerio de Educación.

2.3.6 Aspectos socio – culturales e idiomas

La fusión de varias etnias que habitaron estas tierras antiguamente, remonta la pertenencia al señorío Kallahuaya, a su vez la presencia de Huarkas, kollas, yungas, incas, mitimaes canchis, lupacas, kollanas y advenedizos o llactarunas (Chavez, 2005, pág. 24), provocaron una mezcla casi homogénea de esta cultura que se fusionó posteriormente con la española en la Colonia.



Gráfico 4. Reducción de Italaque de 1596 d.C. Mapa referencial basado en la distribución territorial

Fuente: Chavez E. H., 2005 (Chavez, 2005)

De acuerdo a denominación territorial de 1596 d.C. Huyu Huyu perteneció a los Ayllus Pomacanchi y Huayhuacanchi. Los pobladores oriundos de la Comunidad Huyu Huyu pertenecen a la cultura Aymara. Hablan dos idiomas el Aymara y Español.

2.3.7 Ritos, costumbres y prácticas curativas

El rito principal en la comunidad es la “Wajta a los Achachilas”, cuya función principal es la solicitud de protección a los sabios ancestros.

Este se inicia en el mes de agosto, donde las autoridades de la comunidad y los comunarios solicitan a un Yatiri la lectura de la hoja de coca, para conocer al “Achachila” (montaña donde mora el ancestro, abuelo o abuela) al que se rendirá la ofrenda. El Yatiri es el encargado de preparar la ofrenda o “mesa” para realizar el rito correspondiente.

Las montañas o “Achachilas” que abrigan en su centro a la comunidad son las montañas Tokani, Kajena, Cóndor Jaimaña, Alancolani y Pa Jincho (Huarcacho R. , 2009).

Según relatos de abuelos y abuelas de la comunidad, antiguamente esta se caracterizaba por comunarios en el ejercicio de prácticas curativas, entre ellos se encontraban:

Yatiris. “Sabios” que tienen la capacidad de leer la hoja de coca, realizan rituales a los achachilas en busca de protección, salud, buen augurio, buenas cosechas, prosperidad y curación espiritual.

Kolliris. Los que curan enfermedades con plantas medicinales.

Ch’amakanis. Los que, en la oscuridad de la noche, tienen la capacidad de comunicarse con el espíritu de, los muertos, los elementos de la naturaleza es decir las montañas, cerros, ríos, piedras sagradas, el viento, etc. Esos espíritus se apoderan de su cuerpo y voz para hablar a través de él.

A la vez existía la leyenda de la posible presencia de Khari Kharis¹⁰ en la región.

En la historia oral de la comunidad existe una infinidad de testimonios sobre las capacidades de esos actores, hoy en día son pocos los yatiris y kolliris existentes en la comunidad desapareciendo así los ch'amakanis.

2.4 MÚSICA Y CALENDARIO AGRÍCOLA/LITÚRGICO FESTIVO

Varias de las celebraciones festivas de la comunidad, provienen de los antiguos ritos pertenecientes a la cultura kolla-aymara, destinadas al sol o constelaciones, y las dos principales estaciones del año: el Periodo Seco (Awti Pacha) y el Periodo de Lluvias (Jallu Pacha), que por fusión con las litúrgicas religiosas conformaron un sincretismo.

Las celebraciones rituales de la Comunidad de Huyu Huyu están destinadas a la naturaleza, por ser esta parte fundamental en la cultura Aymara, donde la música desempeña el papel vinculante en el encuentro hombre – naturaleza. Por esa razón cada celebración tiene una danza y un tipo de instrumento específico.

¹⁰ Khari Khari s. Personaje legendario que corta y le extrae grasa a la gente (Gómez Bacarreza, 2008)

| COMUNIDAD HUYU HUYU MÚSICA Y CALENDARIO AGRÍCOLA/LITÚRGICO FESTIVO | | |
|--|---|--|
| TIEMPO | MES | INTRUMENTOS/CELEBRACIONES |
| JALLU PACHA (Tiempo femenino) Diciembre, enero, febrero, marzo y abril. | Diciembre: 31 de diciembre. Enero: 1 al 5 del mes | <u>Tama Pinkillo</u> Música interpretada con el instrumento del Tama Pinkillo: celebración en agradecimiento y despedida a las autoridades de la comunidad, que culminaron su gestión. Es interpretado desde la víspera, es decir el 31 de diciembre y el primer día del año entrante, hasta el 5 de enero. |
| | Febrero o marzo Anata / Carnaval | <u>Tama Pinkillo</u> El primer lunes del carnaval Celebración en retribución simbólica con obsequios producto de la región (choclos, habas, arvejas, trigo, frutas como tunas, duraznos y lúcumas) hacia los padrinos de matrimonio, cuyos ahijados son acompañados por músicos que interpretan la música del Tama Pinkillo <u>Tarka</u> Martes de carnaval o Anata Inician el festejo interpretando el ritmo de la tarkeada hasta el día domingo de tentación. <u>No se interpreta ningún instrumento</u> Este tiempo corresponde al tiempo de cuaresma hasta el viernes santo. |
| AWTI PACHA (Tiempo masculino) Mayo, junio, julio y Agosto Solsticio de invierno 21 de junio | Día sábado de gloria hasta el 3 de mayo | <u>Quena Quena</u> <u>Choquela</u> <u>Sikureada</u> Ritmos interpretados para la celebración de la fiesta de la Cruz - 3 de mayo |
| | Mayo a septiembre A partir de la víspera de Corpus Christi (fines de mayo e inicio de junio) hasta el 28 de septiembre Fiesta de San Miguel Arcángel | <u>Jach'a Sikuri (Gran Sikuri o Sikuri mayor)</u> Música interpretada en Corpus Christi, las fiestas de San Pedro, 16 de julio, 6 de agosto y San Miguel Arcángel. |
| SATAWI Tiempo de siembra Septiembre, octubre, noviembre y diciembre. Solsticio de verano 21 de diciembre | Septiembre a diciembre. | <u>Pinkillo</u> Ritmo de pinkillada que es interpretado el día de la siembra comunitaria de maíz, y que a su finalización celebran bebiendo "chicha". |
| | Noviembre | <u>Alma Pinkillo</u> Música interpretada exclusivamente para el día de difuntos o "Todos los Santos" es "música para las almas". |

Tabla 4. Música y Calendario Agrícola/litúrgico festivo – Comunidad Huyu Huyu

Fuente: Elaboración propia basado en (Chuquimia Pacheco, Conversatorio y testimonio - Director del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, 2009)

2.5 CORPUS CHRISTI Y EL JACH'A SIKURI EN HUYU HUYU

Corpus Christi fue la celebración más importante de la comunidad, ya que esta marcaba el inicio y exclusiva interpretación de la música del Jach'a Sikuri. Festividad que fue vigente hasta mediados del S. XX.

Su fecha de celebración coincide con la constelación aymara Kkotu, que significa puñado, protuberancia, Pleyade principal, que preside las heladas y la baja temperatura, en el invierno; perteneciente al tiempo seco o Awti Pacha.

Este acontecimiento guarda una estrecha relación con los músicos de la nación Kolla y los tiempos de interpretación musical. Estos últimos sincretizados con los ritos católico-cristianos.

Los principales ritos de la cultura Kolla – Aymara y de los Incas estaban destinados al Sol¹¹, cuyas fiestas principales las realizaban en los solsticios de: Invierno (21-22 de junio) Willka Jatcha Laimi¹² (Aymara) o Jatun Inti raimi¹³ (Inca), y Verano (21-28 de diciembre) Willka Kutí¹⁴ (Aymara) o Khapaj Raimi¹⁵ (Inca). Ambas culturas regían sus fiestas de acuerdo a calendarios cósmico agrícolas “...de acuerdo a las fases lunares o los solsticios y equinoccios” (Díaz Gainza, 1997, pág. 83), a su vez coinciden los meses del calendario gregoriano con las fiestas de Corpus Christi en junio, y Navidad, Año Nuevo y Reyes en diciembre. (1997, pág. 86)

¹¹ José Díaz Gainza en su Historia musical de Bolivia afirma que las culturas Inca Quechua y Kolla Aymara tuvieron como actores de culto a divinidades pétreas e ídolos totémicos. Pero su principal culto fue al Sol (Inti o Willka), y este iba aparejado con el de la Luna (Killa o Pajsi), de los astros o estrellas (Koillur o Wara), de las constelaciones y cabrillas (Sukanga o Katachillay) y de los fenómenos meteorológicos: rayo, trueno, relámpago (Illa, Illapa).

¹² Willka Jatcha Laimi. Mes del Sol

¹³ Jatun Inti raimi. Fiesta y danza solemne del Sol.

¹⁴ Willka Kutí. Mes de cambio de dirección del Sol.

¹⁵ Khapaj Raimi. Fiesta Principal o gran danza.

Los ritos de iniciación eran celebrados en el solsticio de diciembre, eran ritos de la actualización del mito de la concepción de los antepasados, que tuvo lugar en el lago Titicaca y Tiahuanaco. La fiesta del solsticio de junio Willka Jatcha Laimi (Aymara) o Jatun Inti raimi (Inca) era anunciado por las Pleyades o cabrillas en mayo (fiesta de la cruz o tres de mayo), fiesta del renacimiento del sol y la que daba el comienzo de la estación seca. Celebraban y danzaban con el fin de reinstaurar el orden y alejar los males que amenazaban a los incas y sus instituciones. (Hocquenghem, 1996, pág. 142)

Mencionar esta breve reflexión, de los ritos antiguos y su relación con la música, proviene de la importancia que le atribuyen los comunarios de Huyu Huyu a la fecha exclusiva de interpretación del Jach'a Sikuri y la íntima relación de este con el imaginario de la fiesta del Corpus Christi latente en la comunidad.

Según Pablo José de Arriaga la constelación o Pleyade principal (Kkotu = puñado, protuberancia) aparecía "... cerca a la fiesta de Corpus o en ella misma, llaman Oncoy mita que es cuando aparecen las 7 cabrillas que llaman Oncoy". Esta constelación aymara preside las heladas y la baja temperatura, en el invierno. Agrupa una enorme cantidad de estrellas de diversa magnitud. Cinco son perceptibles durante todo el año, pero entre mayo y julio se observan 7, y otras que son parte del promontorio o puñado que pasan el par de decenas no forman ninguna figura, todas son blancas y azules. (Loza Balsa, 1995, págs. 105-106).

El siguiente testimonio de Sikuris oriundos de la comunidad Huyu Huyu, relata las fiestas de Corpus Christi, suscitadas entre las décadas de 1920 a 1950 aproximadamente.

Carácter jerárquico en la elección de los músicos.

Todo se iniciaba a vísperas de Corpus Christi (generalmente celebrado en la segunda mitad del mes de mayo o inicios de junio). Cercano a la celebración de la fiesta de la Cruz, los Mayuras¹⁶ (mayores), un matrimonio que se encargaba de organizar la fiesta; elegían y rogaban con una tinka¹⁷ y ch'uspa¹⁸ a los mejores músicos sikuris de la comunidad, en un número de catorce, es decir una tropa, y al achachi k'umu¹⁹ músico que interpreta el pututu. En algunas ocasiones los músicos elegidos eran niños²⁰ y adolescentes, con aptitudes musicales para la interpretación exclusiva de los sikus ch'ulis, que comprendían edades entre los 12 a 15 años, el permiso era tratado con los padres. (Huarcacho Quispe P. , 2009)

Manufactura de los instrumentos y vestimenta.

Los músicos elegidos se encargaban de la elaboración de los instrumentos exclusivamente para la ocasión, Sikus en 3 medidas: 4 sankas, 6 maltas o malas y 4 ch'ulis, este proceso de manufactura era realizado en casa de los “mayuras”, los mismos que proporcionan la caña hueca traída de los Yungas llamada Chuqui²¹.

¹⁶ Mayuras: era un matrimonio encargado de “Pasar Mayura” es decir realizar la fiesta de Corpus Christi. Tal acto comprendía a 3 celebraciones continuas: la **1ra.** era elegir y rogar a los mejores músicos para conformar la tropa de sikuris, en fechas cercanas al 3 de mayo y la participación del achachi k'umu (pututu) en el calvario a vísperas de la celebración del 3 de mayo, en representación de la tropa, y posterior interpretación musical del conjunto de sikuris en la misma festividad del 3 de mayo, en la plaza de Italaque; la **2da.** comprendía la festividad del Corpus Christi y todo lo que conllevaba; y por último la 3ra. celebración de San Pedro en la comunidad en agradecimiento a los músicos sikuris. (Huarcacho Quispe P. , 2009)

¹⁷ Tinka, obsequio que consta de una bebida: chicha (k'usa), alcohol u otra y un par de taris con coca. Tari, es el textil destinado para las hojas de coca, utilizado para el diálogo y solicitudes de gran importancia.

¹⁸ Esta bolsa textil cumple la misma función que el tari, pero en este contexto los pobladores de Huyu Huyu le atribuyen mayor importancia y respeto, es utilizado para el inicio del diálogo y petición.

¹⁹ Se traduce como: adulto mayor agachado.

²⁰ El aprendizaje empírico del siku en los niños se inicia aproximadamente a la edad de 7 u 8 años. Antonio Quehui. Comunario y músico de Huyu Huyu. Edad 73 años (Quehui, 2009).

²¹ Al respecto los músicos originarios de Huyu Huyu denominan el término “siku chuqui” que significa el chuqui para sikus.

Este acontecimiento de gran importancia se iniciaba con el “kinto” rito basado en la hoja de coca y el “unto” o sebo de llama. Cada integrante de la tropa elegía 4 o 6 hojas de coca las cuales son acompañadas por una porción de “unto”. Al realizar la elección de las hojas mencionan al “marani”²² seguido por los nombres de los demás “achachilas” que protegen a la comunidad, este acto es para solicitar el buen augurio a la actividad a realizar y concluye con la incineración de la fogata.

La noche ante la culminación de los instrumentos, los “mayuras” proporcionan “k’usa” (chicha) y la mejor comida, para dar así inicio al ensayo correspondiente con los nuevos instrumentos, no sin antes realizar nuevamente el rito del “kinto”. (Chuquimia Pacheco, Conversatorio y testimonio - Director del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, 2009)

Los “mayuras” proporcionaban a toda la tropa la vestimenta característica del Jach’a Sikuri: 7 de los músicos llevan la vestimenta del poncho (corte o suri poncho, pantalón de bayeta de la tierra, lluch’u, sombrero de lana de oveja, y chu’spa; y los otros 7 la del Muchullu (Faldellin blanco, pantalón de bayeta de la tierra, chu’spa, ponchillo rojo o “sarjilla”, jaconta, el tocado de plumas de pariguana y la pañoleta blanca).

Víspera e ingreso a la plaza y la fiesta religiosa.

El día de la víspera de la fiesta, cerca al medio día, los Mayuras y todo el conjunto de Sikuris, familiares, ayudantes, buena parte de la comunidad; partían de la comunidad Huyu Huyu, hacia el pueblo de Italaque, trasladaban los artículos para la fiesta de Corpus Christi (ropa, instrumentos, comida y bebida), llegando en primera instancia al “uta huyu” ubicado en el pueblo de Italaque.

²² Marani (mara = año), “achachila” elegido para el año a través del rito de la lectura de hoja de coca, realizado por un “yatiri” (sabio) de la comunidad, para su regencia y protección.

Iniciando la noche, entre las 18:00 a 19:00 horas, cada “mayura” acompañados por la tropa de sikuris, ingresaban a la plaza del pueblo, por la esquina correspondiente a su región. Ya en la plaza varias tropas de Jach´a Sikuris de distintas comunidades se concentraban para tocar hasta la media noche.

Pasada esta, cada tropa y los “mayuras” se retiraban nuevamente a su lugar de descanso, un espacio perteneciente a la comunidad, al “uta huyu” o casa cercada, constituida por un patio central rodeado por habitaciones pertenecientes a cada familia de la comunidad. El lugar de ubicación del “huyu” de la comunidad Huyu Huyu se encuentra en el sector “Canchis” dos cuadras al Este de la plaza de Italaque. (Chuquimia Pacheco, Conversatorio y testimonio - Director del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, 2009)

La fiesta del Corpus Christi, como resultado del sincretismo de las celebraciones litúrgico religiosas, con las fiestas y ritos de la cultura aymara; era propiciada por la Iglesia Católica. En el pasado esta ejercía poder sobre las comunidades, a través de las autoridades del pueblo.

Aproximadamente a la década de 1940, dichas autoridades fueron “los corregidores”, estos obligaban a las comunidades, pertenecientes al cantón de Italaque, a participar con dos o tres “mayuras” y todo lo que conllevaba hacer la fiesta. (Huarcacho Quispe P. , 2009)

El día de la celebración del Corpus Christi –inicios del mes de junio— se procedía con la procesión religiosa y la celebración con la música de los Jach´a Sikuris durante todo el día y la noche. (Chuquimia Pacheco, Conversatorio y testimonio - Director del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, 2009).

Los mayuras son acompañados por los “pajes” danzantes que realizan su coreografía al son de los sikuris, visten como ellos, pero difieren llevando en la cabeza el enorme tocado de plumas de suri o ñandú andina. (Huarcacho Quispe E. , 2009):

Así desde mucho antes y en ese entonces las tropas de sikuris resultaban provocando las mayores concentraciones de sus iguales, que interpretaban sus melodías casi al unísono en el escenario del pueblo de Itlaque.

Culminación de la fiesta y retorno a la comunidad.

Pasada la celebración del Corpus Christi, cada comunidad retorna a su lugar de origen. El matrimonio de “mayuras” iniciaba otra fiesta en la comunidad de Huyu Huyu que coincide con la celebración de San Pedro, este matrimonio brinda su hogar para el festejo en honor y agradecimiento a la tropa de Sikuris, lugar donde toda la comunidad es invitada y asiste llevando productos del lugar: maíz, papa, trigo y haba destinados a los sikuris, más la ofrenda de un ovino carneado por parte del matrimonio mencionado. (Chuquimia Pacheco, Conversatorio y testimonio - Director del conjunto Sikuris de Itlaque Central Huyu Huyu, 2009). Esta celebración culmina con la recreación burlesca de la siembra y cosecha, al son de piezas musicales como Toro Toro²³ y Kacharpaya²⁴ (despedida) ambas interpretadas por los Sikuris pero que no corresponden al género musical del Jach’a Sikuri.

²³ Toro Toro, pieza musical en ritmo de huayño ligero, es conocida en la región altiplánica de la provincia Camacho, muy preciada en Carabuco.

²⁴ Kacharpaya o despedida, pieza musical adaptada al ritmo de Jach’a Sikuri, su interpretación fue exclusiva para despedir a la fiesta hasta el siguiente año. En la actualidad músicos comunarios de Huyu Huyu no la interpretan, llevan la creencia que es una pieza musical de “mal augurio”.

2.6 SIKURIS DE ITALAUQUE CENTRAL HUYU HUYU

Debido a la migración de los pobladores de las áreas rurales, varios hijos de la comunidad Huyu Huyu migran a la ciudad de La Paz, a temprana edad, en busca de mejor calidad de vida.

Oriundos de la comunidad, residentes en La Paz inician la empresa de reunirse entre músicos innatos y conformar el Conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. El año 1982 dan nacimiento al conjunto, bajo acto de fundación, en fecha 1 de mayo. (Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, 1982)

Fundación iniciada bajo los siguientes actores en orden jerárquico:

Silverio Pacheco (Presidente)
Cipriano Chuquimia Pacheco (Vicepresidente)
Primitivo Huarcacho Nina (Director)
Paz Pacheco (Strio. de Hacienda)
Esteban Huarcacho Nina
Crisóstomo Huarachi
Escolástico Valeriano
Segundino Choquemita
Guillermo Huarcacho
Cesar Nina
Miguel Pacheco
Alejandro Quispe
Agustín Choquemita
Benito Nina
Feliciano Quispe

Constituyen tal agrupación bajo la premisa de recuperar, conservar y difundir, con la vestimenta originaria de su pueblo, la música del Jach´a Sikuri. Tarea que desarrollan hasta la actualidad con un amplio currículum de actividad cultural: entradas folklóricas, sesiones, festivales nacionales e internacionales, medios de comunicación y teatros, presentaciones en actividades diplomáticas y conciertos brindados a la sociedad; ganando el reconocimiento de su labor por instituciones culturales y musicales, entre las que destacan: la Oficialía Mayor de Culturas del Gobierno Municipal de La Paz, la Prefectura del Departamento de La Paz y la Medalla de Honor del Primer Encuentro Continental de la Pluralidad en México el año 1992 representando a Bolivia (Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, 2007).

En la actualidad su organización jerárquica está constituida bajo el siguiente orden: Presidente, Director, Strio. de Hacienda y Strio. de Actas.

2.7 PRODUCCIONES FONOGRAFICAS

Plasmaron la importante empresa de recuperación de piezas musicales del Jach´a Sikuri de su pueblo, en su mayoría anónimas y composiciones propias, en cinco producciones fonográficas, la última en formato audiovisual; a lo largo de su trayectoria musical.

La transmisión de su conocimiento musical es a través de la tradición oral, de generación a generación, empírica auditiva; de carácter comunitario y simbólico. Estas piezas musicales son el patrimonio de composición musical del Cantón de Italaque del cual el 90 % de sus 16 comunidades cultivan la melodía del Jach´a Sikuri. No existen autores ni fechas exactas de la antigüedad de tales piezas. Pero sí la diferenciación de ciertas melodías de autoría de cada comunidad.

1ª PRODUCCIÓN FONOGRAFICA



The image shows the cover of an audio production. At the top, there is a logo for 'CENTRAL HUYU HUYU' and 'Sikuris de Italaque'. Below that, the title 'CENTRAL HUYU HUYU Sikuris de Italaque Residentes en La Paz' is written in red. The central image depicts a group of people in traditional pink and white clothing, some holding flags, in an outdoor setting. At the bottom, it says 'Prov. Camacho' and 'SIKURIMPI TUJTASIPJAÑANA'.

| Sikuris de Italaque. Central Huyu Huyu. Residentes en La Paz. Provincia Camacho. Sikurimpi Tujtasipjañana. | | | |
|---|---|-----|---------------------------------------|
| 1ra. Producción. Producción independiente. Estudios Andes. 1991. La Paz. Bolivia. | | | |
| 1. | Diana (A.A.D.D.) | 11. | Marcha (1) (A.A.D.D.) |
| 2. | Recuerdos de Huyu Huyu (A.A.D.D.) | 12. | Picaflor* (A.A.D.D.) |
| 3. | Jittan (A.A.D.D.) | 13. | Kori canastita (A.A.D.D.) |
| 4. | Hermoso pueblo de Italaque (A.A.D.D.) | 14. | Juventud Huyu Huyu (A.A.D.D.) |
| 5. | Río Marañón*(A.A.D.D.) | 15. | Aurora (A.A.D.D.) |
| 6. | Flor de Maíz (A.A.D.D.) | 16. | Pañuelo blanco (A.A.D.D.) |
| 7. | Corpus Cristhi (A.A.D.D.) | 17. | En las Faldas del Calvario (A.A.D.D.) |
| 8. | En las Faldas de Huallpacayo (A.A.D.D.) | 18. | Dos de Agosto (A.A.D.D.) |
| 9. | Tumpayali* (A.A.D.D.) | 19. | La Chicha (A.A.D.D.) |
| 10. | Luribay durazno*(A.A.D.D.) | 20. | Achancara* (A.A.D.D.) |

(*) Ritmo adaptado al Jach'a Sikuri TODOS LOS TEMAS: A.A.D.D. SOBODAYCOM

Tabla 5. Sikuris de Italaque. Central Huyu Huyu. Residentes en La Paz. Provincia Camacho. "Sikurimpi Tujtasipjañana". 1ra. Producción. Producción independiente. Estudios Andes. 1991. La Paz. Bolivia.

Fuente: Elaboración propia

2ª PRODUCCIÓN FONOGRAFICA

| | | | | |
|---|--|---|-----|---|
|  | Sikuris Central Huyu Huyu de Italaque. 2da. Producción. Producción independiente. Estudios Real Records. 1994. La Paz. Bolivia. | | | |
| | 1. | Recuerdos de México (A.A.D.D.) | 8. | Recuerdo de Gran Poder (A.A.D.D.) |
| | 2. | En la plaza de Huyu Huyu (A.A.D.D.) | 9. | Chofercito*(A.A.D.D.) |
| | 3. | Amanecer en la Provincia Camacho (A.A.D.D.) | 10. | Flor de Italaque (A.A.D.D.) |
| | 4. | Celeste* | 11. | Panti Panti |
| | 5. | En las calles de La Paz (A.A.D.D.) | 12. | Perú y Bolivia* (A.A.D.D.) |
| | 6. | Mallco Condori (A.A.D.D.) | 13. | En la mañana del 14 de julio (A.A.D.D.) |
| | 7. | Diana (A.A.D.D.) | 17. | Marcha (2) (A.A.D.D.) |
| (*) Ritmo adaptado al Jach'a Sikuri. TODOS LOS TEMAS: A.A.D.D. SOBODAY.COM | | | | |

Tabla 6. Sikuris Central Huyu Huyu de Italaque. 2da. Producción. Producción independiente. Estudios Real Records. 1994. La Paz. Bolivia.

Fuente: Elaboración propia

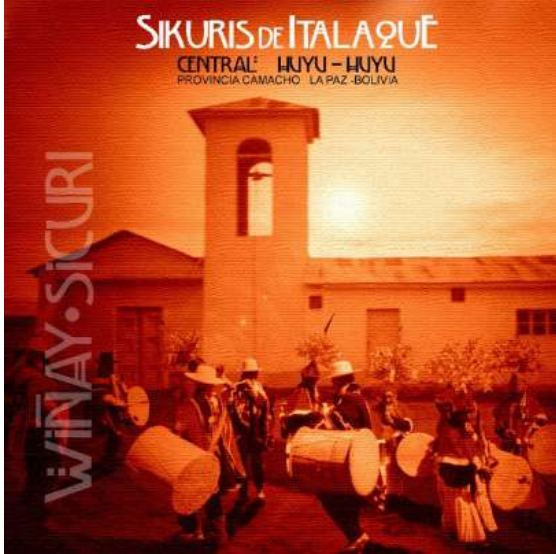
3ª PRODUCCIÓN FONOGRAFICA

| | | | | |
|---|--|---|-----|--|
|  | Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu. 3ra. Producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 1999. La Paz. Bolivia. | | | |
| | 1. | En las cordilleras de mi provincia (A.A.D.D.) | 8. | En la plaza de Italaque (A.A.D.D.) |
| | 2. | 5 de Agosto (A.A.D.D.) | 9. | En las Alturas de Huank'asaya (A.A.D.D.) |
| | 3. | Amanecer en provincia Camacho (A.A.D.D.) | 10. | Amanecer en Huallpacayo (A.A.D.D.) |
| | 4. | Cholita Carabuqueña*(A.A.D.D.) | 11. | Hierbas del Olvido* (A.A.D.D.) |
| | 5. | Andrés Huayllita (A.A.D.D.) | 12. | Bolivia a México PRIMITIVO HUARCACHO |
| | 6. | 2 de agosto en Huyu Huyu (A.A.D.D.) | 13. | En las fiestas de La Paz (A.A.D.D.) |
| | 7. | Marcha de Huyu Huyu (A.A.D.D.) | 17. | Toro Toro (Wilancha) (A.A.D.D.) |
| (*) Ritmo adaptado al Jach'a Sikuri TODOS LOS TEMAS: A.A.D.D. SOBODAY.COM | | | | |

Tabla 7. Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu. 3ra. Producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 1999. La Paz. Bolivia.

Fuente: Elaboración propia

4ª PRODUCCIÓN FONOGRAFICA



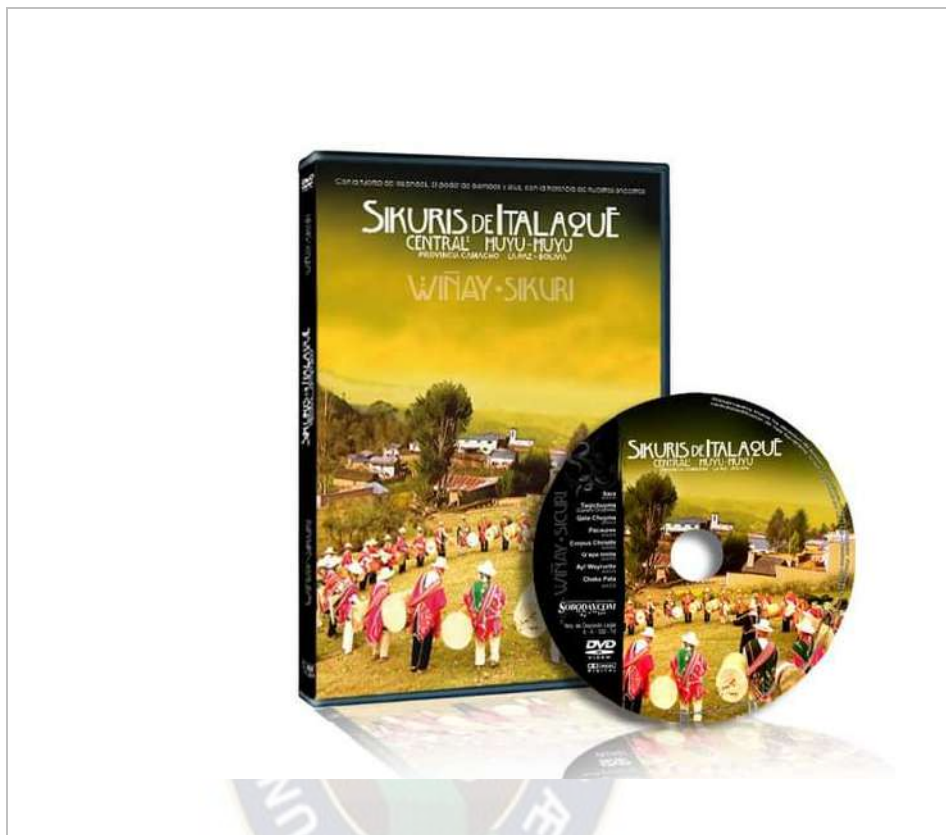
Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. "Wiñay Sikuri". 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.

| | | | |
|----|----------------------------------|---|---------------------------------|
| 1. | Sara (A.A.D.D.) | 9. | Taypi Huyu Huyu |
| 2. | Alturas de Hualpacayo (A.A.D.D.) | 10. | Juventud Huyu Huyu (A.A.D.D.) |
| 3. | Poncho Negro (A.A.D.D.) | 11. | Faldas de Hualpacayo (A.A.D.D.) |
| 4. | Bolívar* | 12. | Qhapa Imilla (A.A.D.D.) |
| 5. | Italaquemanta (A.A.D.D.) | 13. | Corpus Cristhi (A.A.D.D.) |
| 6. | Machir Machiri (A.A.D.D.) | 14. | Aurora* (A.A.D.D.) |
| 7. | Huayrurito (A.A.D.D.) | 15. | Marcha (4) (A.A.D.D.) |
| 8. | Chacapata (A.A.D.D.) | (*) Ritmo adaptado al Jach'a Sikuri TODOS LOS TEMAS: A.A.D.D. SOBODAYCOM | |

Tabla 8. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. "Wiñay Sikuri". 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.

Fuente: Elaboración propia

5ª PRODUCCIÓN FONOGRAFICA



**Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. "Wiñay Sikuri". 5ta.producción.
Producción independiente. Formato DVD. Productora Imagine. Junio de 2010
La Paz. Bolivia.**

| | |
|----|---------------------------------------|
| 1. | Sara (A.A.D.D.) |
| 2. | Taqichuyma CIPRIANO CHUQUIMIA PACHECO |
| 3. | Qala Chuyma (A.A.D.D.) |
| 4. | Pacaures (A.A.D.D.) |
| 5. | Corpus Christi (1950) (A.A.D.D.) |
| 6. | Q'apa Imilla (A.A.D.D.) |
| 7. | Ay! Huayrurito (A.A.D.D.) |
| 8. | Chaka Pata (A.A.D.D.) |

**Tabla 9. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. "Wiñay Sikuri". 5ta.producción.
Producción independiente. Formato audiovisual. VideoClip. DVD. Productora Imagine.
Junio de 2010. La Paz. Bolivia.**

Fuente: Elaboración propia

2.8 ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL: CLASIFICACIÓN DE ROLES Y ESCALAS JERÁRQUICAS DE LA TROPA DE SIKURIS

Los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu mantienen la estructura organizacional y forma de ejecución musical que heredaron de su comunidad de origen, que se explicará en los siguientes acápite.

La tropa de Sikuris está conformada por 14 músicos (estructura y número base), su estructura jerárquica corresponde a: la edad de los integrantes, el respeto por los adultos y ancianos; y a una escala de ascenso iniciada por los niños y jóvenes hacia la adultez.

Escala jerárquica que va de la mano de las tres medidas de los sikus utilizados en esta música.

| “SIKURIS DE ITALAUQUE CENTRAL HUYU HUYU” | | |
|---|---|---|
| CLASIFICACIÓN JERÁRQUICA DE ROLES Y COMPOSICIÓN DE LA TROPA DE SIKURIS | | |
| Cuatro Sankas | Guías: Director y Subdirector Subguías | 1 Ira – 1Arka 1 Ira – 1Arka |
| Seis Maltas o Malas: | | 1 Ira – 1Arka 1 Ira – 1Arka 1 Ira – 1Arka |
| Cuatro Ch’ulis o Ch’ilis | | 1 Ira – 1Arka 1 Ira – 1Arka |
| Pututus | | 1 Ira – 1Arka* |
| *Pututu Arka hoy en día opcional | | |

Tabla 10. Clasificación jerárquica de roles y composición de la tropa de Sikuris

Fuente: Elaboración propia

2.8.1 Sanka

La sanka es el siku que posee los tubos más largos tiene una escala de sonidos graves, debido a su tamaño prolongado, la cantidad de aire necesaria es mayor, lo que aumenta su dificultad de ejecución, precisa una buena técnica de respiración.

Este es interpretado por los adultos, con mayor experiencia en su ejecución y conocimiento musical, uno entre ellos asume la responsabilidad del rol de guía principal (director). Este convoca a la tropa, guía en la interpretación de cada melodía y rige la organización en conjunto.

2.8.2 Malta o Mala

Siku que posee tubos de tamaño mediano, su escala de sonidos es el intermedio entre los graves de la Sanka y los agudos del Ch'uli. Su interpretación corresponde a los jóvenes o los que inician la vida adulta y a la vez se inician en esta música, el rol es del aprendiz.

2.8.3 Ch'uli o Ch'ili

Es el siku de tubos más cortos, su escala de sonidos es aguda. Este es entregado a los niños para su iniciación a la música.

No obstante, los adultos también lo interpretan, precisa de maestría en su ejecución debido a sus sonidos agudos, *“son los que realzan y deben vibrar en la melodía”* (Chuquimia Pacheco, 2009).

2.8.4 Pututu

Es el instrumento interpretado por un integrante de mayor edad representa al “achachi K’umu” (adulto mayor agachado). Es asignado al músico que tiene mayor dominio musical, este inicia y acompaña rítmicamente a la tropa al son de los bombos.

Según testimonios y la memoria colectiva, de músicos comunarios de Huyu Huyu, antiguamente el número era de dos por tropa, un pututu ira y un pututu arka.

2.9 VESTIMENTA

El presente acápite es desarrollado por la importancia y significado que los músicos originarios otorgan a la vestimenta destinada para su interpretación musical. Esta es y ha sido modificada con el paso del tiempo. Sus características principales mantienen la esencia de sus antecesores, los músicos del Kollasuyu.

Su orden tiene la jerarquía y estructura de ejecución musical, resultando así que el lado derecho o “cupi” lleva el atuendo de ponchos (corte poncho o suri poncho) y el lado izquierdo o “ch’eqa” el de muchullus o muchullis. De acuerdo a la estructura de conformación de la tropa de Sikuris la vestimenta actual es la siguiente:

2.9.1 Ponchos

El atuendo del poncho²⁵ corresponde al lado derecho de su conformación organizacional en filas.

²⁵Poncho es una prenda de creación criolla nacida en tiempos virreinales, su origen provendría de los araucanos (S. XVII), llegó a tener mucho aprecio en el siglo XIX. Derivaría posiblemente de la antigua Cahua (Aymara) o Uncu (Quechua, término más popularizado) que es una prenda formada por una sola pieza rectangular, con un ojal para el paso de la cabeza, los costados cocidos forman la túnica.

El corte poncho o suri poncho fue el atuendo que llevaron antiguamente los sikuris de la comunidad Huyu Huyu, utilizado exclusivamente para la fiesta del Corpus Christi, durante la primera mitad del Siglo XX, hasta la década de 1950 aproximadamente.

Testimonios de los abuelos de esta comunidad recuerdan su existencia como una prenda textil de color más o menos gris, cuyo diseño era a rayas verticales anchas e intercaladas entre líneas grises y de diversos colores, contaba a la orilla con un acabado de flecadura del mismo material²⁶, y este era de uso exclusivo de los Jach'a Sikuris.

Desapareció en el transcurso de los años, esta prenda lleva relación con el tocado de plumas de ñandú o suri que envolvía al sombrero de los "pajes" danzantes que los acompañaban al son de la música.

Los ponchos posteriores a este fueron manufacturados con lana de oveja de textura fina y pigmentación natural, extractada del árbol de nogal²⁷ casi extinto en la región. Este árbol existe en la comunidad cercana de Liani, comunidad de clima cálido. (Chuquimia Pacheco, 2020)

²⁶ La descripción de los comunarios es cercana al cochusu ccachua un tipo de prenda que Bertonio menciona como camiseta de los mallkus aymaras.

²⁷ Anexo I.



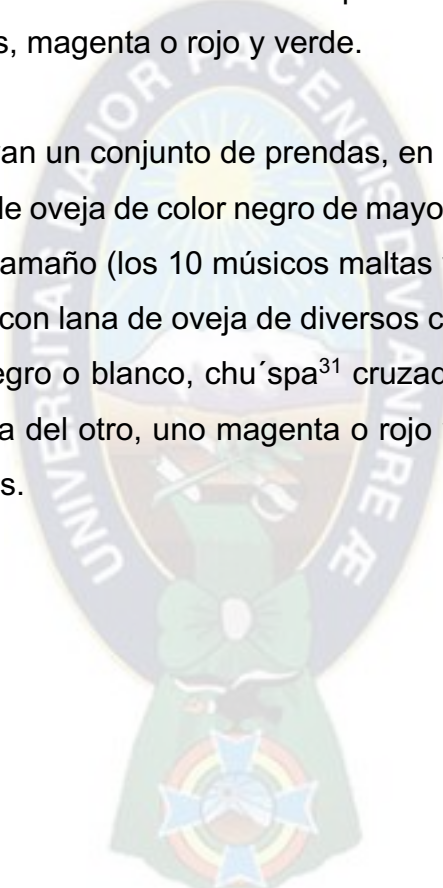
Fotografía 2. Sikuris de Italaque, 1910. Atuendo Corte Poncho o Suri Poncho
Fuente: Autor desconocido (Tránsito mórbido, dulce ocaso., 2020)



Fotografía 3. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu 1984, atuendo Poncho Nogal.
Fuente: Archivo del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, 1984

Actualmente llevan el atuendo del Poncho originado en la comunidad Taypi Ayca, que desde su aparición se fue difundiendo a todas las comunidades de Sikuris de la Provincia Camacho. Es elaborado de lana de oveja en cuya tintura se adaptó los pigmentos industrializados, alrededor de la década de 1970, introdujeron el bordado de motivos florales en las cuatro esquinas del poncho e implantaron los dos colores más difundidos que caracteriza y simboliza al poncho de los Jach'a Sikuris, magenta o rojo y verde.

Así mismo llevan un conjunto de prendas, en la cabeza el lluch'u chiuchi²⁸, sombreros de lana de oveja de color negro de mayor tamaño (los 4 guías sankas) y blanco de menor tamaño (los 10 músicos maltas y ch'ulis), la almilla blanca de bayeta²⁹, faja tejida con lana de oveja de diversos colores y diseños, pantalón de bayeta³⁰ en color negro o blanco, chu'spa³¹ cruzada hacia el lado derecho, dos ponchos uno encima del otro, uno magenta o rojo y otro verde, y finalmente las abarcas³² en los pies.



²⁸ Lluch'u chiuchi, es un gorro de lana, con orejeras de forma triangular, tejido entrelazado con mostacillas y diseños geométricos. Es característico y exclusivo de los sikuris de la región, su textura es gruesa, tensa y pesada presiona y protege el área frontal del músico ejecutante.

²⁹ Camisa cerrada de mangas largas, confeccionada con lana de oveja.

³⁰ Telar elaborado con lana de oveja

³¹ Chu'spa (palabra quechua), Teresa Gisbert la define como la bolsa tejida a telar, cuyo uso más generalizado es la de portar coca. Formada por una pieza rectangular doblada sobre sí misma, cuenta con una faja delgada que permite colgarla de los hombros.

³² Sandalias elaboradas de material de cuero o goma.



Fotografía 4. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, atuendo actual, poncho originado en la Comunidad Taypi Ayca

Fuente: Archivo del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, mayo 2010

2.9.2 Muchullus o Muchullis

Corresponden al lado izquierdo de su conformación organizacional. Estos músicos llevan en la cabeza un tocado de plumas de flamenco o pariguana³³, que se crían en los fríos lagos del altiplano, tiene el nombre de Muchullu o Muchulli elaborado de totora, su estructura es de forma cónica forrada por una tela roja y adornada con cintas colgantes de diversos colores, su lado mayor corresponde a la cabeza y el lado menor resultante hacia arriba, donde las plumas de pariguana son distribuidas. Según información de los músicos comunarios, la parte cónica que corresponde a la cabeza, de los muchullus extintos, estaba

³³ Este uso se remonta mucho antes de la conquista española, Cobo lo afirma al enumerar las aves de América "Pájaros flamencos con cuyas plumas suelen ataviarse los indios". El uso del plumaje estaba relacionado como símbolo de realeza y de distinción entre los pueblos.

forrada por un mosaico de plumas de aves exóticas al igual que la chacana o jaconta.

Este tocado de plumas lleva al centro sobresaliente un Laurayo de color azul, este es un conjunto de 3 plumas largas de papagayo. Algunas estas plumas provendrían de las aves existentes antiguamente en la comunidad cercana de Pacoraya, ubicada a orillas del río San Francisco (Chuquimia Pacheco, 2020), (Huarcacho C. , 2020).

Visten a su vez una pañoleta blanca que presiona y protege el área frontal, un saco de tono gris o negro³⁴, almilla blanca, pantalón de bayeta en color negro, faja de textil de colores vivos para el área de la cintura, ch'uspa cruzada hacia el lado derecho, un ponchillo rojo de tela de borde color blanco o Sarjilla³⁵, un faldellín de pliegues pequeños y verticales de color blanco denominado "Cintura", cuyo largo llega hasta la altura de los pies, en la espalda llevan la Jaconta³⁶ o Chacana que es una banda flexible elaborada por varias piezas de madera o caña, cuyo borde lleva una banda de plumas colgantes de aves exóticas.

Teresa Gisbert afirma, en su libro "Arte Textil y Mundo Andino", que las piezas de caña de la Chacana miden aproximadamente 20 cm. de largo poseionadas sucesivamente y unidas entre sí por cuerdas paralelas, "en cada pieza están adheridas plumas de diversos colores, de aves como guacamayos, loros y colibríes" (Gisbert & Arze, 2006, pág. 61), que forman un diseño en mosaico de diferente temática.

³⁴ Este uso provendría de la década de 1930 aproximadamente, a causa del régimen gubernamental de carácter ideológico liberal, que quemó las prendas textiles de los indígenas, bajo el lema de civilizar al indio con el uso del saco.

³⁵ Sarjilla (es el nombre que le asignan los comunarios de Huyu Huyu) es un ponchillo rojo con un borde a modo de ribete de color blanco. Similares o derivados de las camisetas coloradas o uncus que llevaban los músicos del Kollasuyu en las procesiones del Inca.

³⁶ Jaconta, derivaría de la palabra jacontar, es el termino que los comunarios de Huyu Huyu le asignan a esta prenda de vestir.

Las chacanas o jacontas existentes en la comunidad Huyu Huyu están totalmente deterioradas por el paso del tiempo, las extintas llevaron, según testimonio de los músicos de antaño, diseños de tipo zoomorfo (aves), antropomorfo y geométrico.



Fotografía 5. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, vestimenta actual muchullu o muchulli
Fuente: Archivo del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, mayo 2010

2.9.3 Achachi K'umu

Es el músico que interpreta el instrumento del pututu, denominado “achachi K'umu” que se traduce como adulto mayor agachado, viste un sacón largo tipo abrigo, de bayeta de la tierra color negro, almilla blanca, pantalón de bayeta

blanco, ch'uspa cruzada hacia el lado derecho, bufanda. En la cabeza lluch'u chiuchi, a su vez lleva un tocado denominado teresmento, este es derivado de un sombrero blanco de lana de oveja, de forma semitriangular, lleva un espejo en la parte frontal, adornado con cintas de color colgantes en la parte posterior, hoy en día lleva ribetes de cintas que bordean su contorno adornado de diversa manera, pompones de lana en las dos esquinas y al centro de la parte superior; este músico lleva en la mano la wara un bastón de mando hecho de chima³⁷; a su vez porta sobre la espalda y el pecho el lazo de mando elaborado de cuero cuyo mango es de chima; abarcas en los pies, algunos portan una alforja³⁸ de textil natural de diversos diseños y colores.



Fotografía 6. Vestimenta actual achachi k'umu

Fuente: Archivo del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, mayo 2010.

³⁷Chima es un árbol que crece en los Yungas de La Paz.

³⁸La alforja que utilizan en la comunidad Huyu Huyu es un textil natural de lana de oveja compuesto por dos bolsas unidas, para cargar sobre los hombros resultando una sobre el pecho y la otra en la espalda.

2.10 CARACTERÍSTICAS DE SUS INSTRUMENTOS MUSICALES

Los instrumentos del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu mantienen la tradición heredada en cuanto a la medida de sus sikus, el tratamiento de la materia prima para los bombos y pututu; y su manufactura. Aspectos que definen su característica sonoridad.

SIKUS

La materia prima de los sikus Huyu Huyu es la planta challa, una especie de caña hueca³⁹, cuyo centro es hueco y tiene nudos que marcan su división.

La challa utilizada para la tropa de sikus de Huyu Huyu era traída de las regiones de Zongo y los Yungas, los abuelos músicos experimentados estaban a cargo de su manufactura. La elección y corte de los tubos la basaban a partir de una medida, que era una varilla de la misma cañahueca que tenía la medida precisa, generalmente la medida del siku malta, que la duplicaban para la sanká y su mitad correspondería al ch'uli. Pero esta podía variar un poco de acuerdo a la sonoridad correcta que debía tener cada tubo (Chuquimia Pacheco, 2009).

Los sikus actuales que el conjunto interpreta, son elaborados por artesanos denominados Sikuluriris⁴⁰, que son parte de una tradición instrumental en constante contacto con los músicos y la exigencia sonora de cada instrumento. Basan sus cortes en la “medida” y la sonoridad tañida en cada tubo.

³⁹Según Ernesto Cavour: La cañahueca “...es un tallo de gramíneas que pertenece a la familia de las monocotiledóneas, su característica principal son lo hueco y la división de sus tallos por nudos, la distancias entre estos nudos es variada según la especie.” Su crecimiento es vertical y de personalidad erguida, llega hasta una altura de cuatro metros y un diámetro hasta de 10 cms”. La cañahueca es conocida en nuestro país con varias denominaciones, según la especie y las regiones donde se utiliza, así chuqui (lanza en aymara), tokhoro (en aymara, que quiere decir tubo grueso de la garganta, wilulupu en la región chicaloma, sukus (del quechua parte ecuatoriana), suyu suqu (kallaguaya), sokhosa(o) que viene de la palabra aymara sokho o espantajo de niño, ..., tacuarilla chuchio (en lengua tupiguaraní); sikurí en lengua mosetena; bambú, carrizo, gadua, caña brava, cañahueca (en lengua española) (Cavour Aramayo, 1999)

⁴⁰ Sikuluriri, palabra aymara, denominativo atribuido a la persona que elabora los sikus.

La base de la tropa de sikus es el siku de mayor tamaño o Sanka, considerada la matriz que genera el conjunto o tropa. La tropa está conformada por tres medidas que suman catorce sikus: cuatro Sankas, seis Maltas o malas y cuatro ch'ulis, cada medida conformada por 2 amarros independientes complementarios Ira-Arka.

Su disposición es el amarro de balsa, un amarro de siete tubos (Ira) y el otro de ocho tubos (Arka), cerrados en su base por el nudo natural, cada amarro está distribuido en una escala sucesiva de sonidos del más agudo (alto) al más grave (bajo) una lectura de izquierda a derecha.



Fotografía 7. Sikus Huyu Huyu: Amarros Sankas Ira-Arka; Maltas o malas Ira-Arka y Ch'ulis Ira-Arka (izquierda a derecha)

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

Cada amarro Ira y Arka, lleva una fila complementaria de tubos abiertos por ambos extremos, que casi coinciden en el mismo grosor y tamaño que los tubos sonoros de la fila principal, estos están empalmados sobre la fila de tubos sonoros y ligeramente desplazados hacia abajo. La importancia y función de esta segunda fila es la de proporcionar mayor riqueza al sonido de los tubos sonoros.

El aire sobrante que se tañe sobre el tubo sonoro, “no huye, encuentra en el tubo abierto un canal donde expandirse, que atrapa y enriquece el sonido principal” (Chuquimia Pacheco, 2009).



Fotografía 8. Vista posterior de los Sikus Huyu Huyu: Amarros Sankas Ira-Arka; Maltas o malas Ira-Arka y Ch'ulis Ira-Arka (izquierda a derecha)

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

Nota. Vista posterior, se aprecia la fila complementaria de tubos abiertos empalmados sobre la fila principal de tubos sonoros.

Partiendo de la posición que tiene el ejecutante con el siku, el tubo pequeño y extremo va a la izquierda y el tubo más largo a la derecha, entonces a partir del tubo más largo los enumeraremos, con fines descriptivos, como T1, T2, T3, T4...sucesivamente de grande a pequeño⁴¹.

La lectura de derecha a izquierda, es la lógica de interacción que tienen estos músicos ejecutantes con el siku, los sonidos graves a la derecha y los agudos a la izquierda.

⁴¹ Para ampliar en el conocimiento de las medidas longitudinales de los tubos de los Sikus Huyu Huyu ver Anexo II.

Se debe aclarar que, en el amarro de siete tubos (Iras), el T7 es mudo, nunca es ejecutado en la melodía, este cumpliría la misma función de los tubos abiertos de la fila secundaria de este amarro (Chuquimia Pacheco, 2009).

Las medidas de los sikus Huyu Huyu son las siguientes:



Fotografía 9. Tropa de Sikus Huyu Huyu: 4 Sankas, 6 Maltas o malas y 4 Ch'ulis (derecha a izquierda)

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda.

Las tres medidas principales de los sikus se basan en la duplicación de la medida del tubo más largo de cada amarro de tubos, es decir, que la medida del tubo más largo del ch'uli al ser duplicado, dará la medida del tubo largo de la malta, y este último duplicado proporcionará la medida del tubo más largo de la Sanka.

Esta lógica es también aplicada a la inversa basándose primero en el tubo largo de la Sanka, la mitad de su medida da la de la Malta y la mitad de esta da la del Ch'uli. Así se constituyen las tres medidas de sikus de la tropa, aplicadas en Iras y Arkas.

Los tubos sucesivos del amarro siguen el mismo patrón de medida de duplicación entre similares correspondientes Iras (sankas, maltas y ch'ulis) y Arkas (sankas, maltas y ch'ulis).

La variabilidad de medida de los sikus⁴², proporciona resultados no exactos de duplicación numérica. Esto es debido a la importancia sonora que prima en la escala de sonidos del siku, que es clasificada entre sonidos graves, medios y agudos que mantienen una estrecha relación con el material del instrumento musical (Chuquimia Pacheco, 2009).

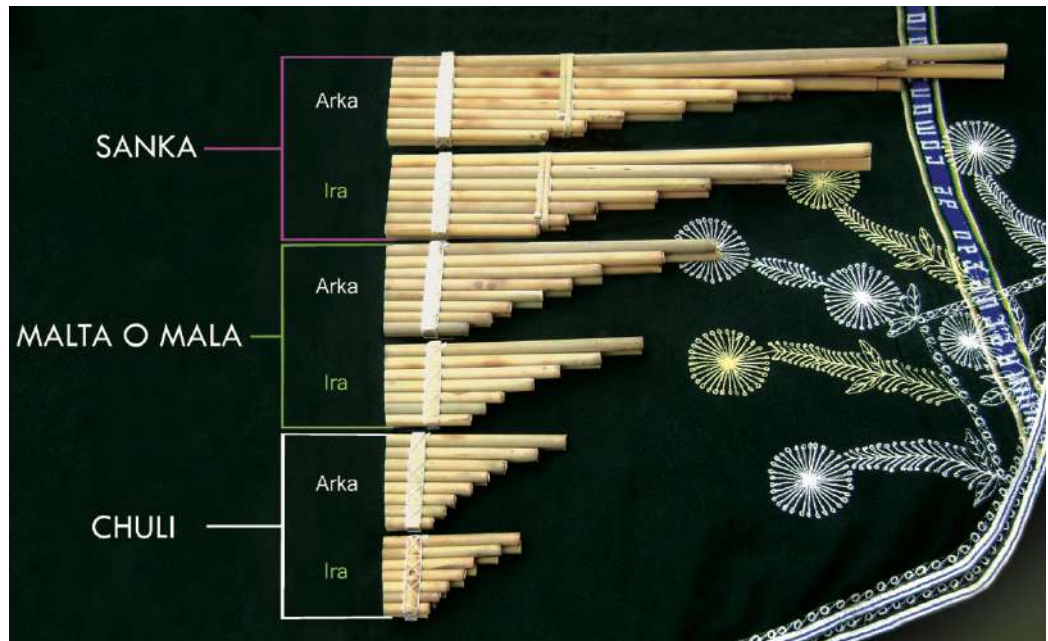
El grosor de las paredes del tubo, el diámetro interno hueco del tubo, el nudo de cierre de cada uno de ellos son aspectos fundamentales en la producción sonora, cuyos clasificadores de tales escalas son los músicos innatos.

Esta lógica de las tres medidas de los Sikus será utilizada en forma referencial en la elaboración de las medidas de los lienzos, en el conjunto de la obra pictórica de la tesis.

La descripción que hizo Garcilaso de la Vega, hace más de cuatro siglos atrás, en cuanto al orden y lógica de tamaños de los sikus comparados al del órgano y sus voces (De la Vega, 1973, págs. 184-185), mantiene su vigencia en esta música. Los tres tamaños empleados hoy, corresponden a tres voces distintas que mantienen su propio orden: Sanka (Ira/Arka), Malta o mala (Ira/Arka) y Ch'uli (Ira/Arka).

⁴² Ver Anexo II

“...cada orden es la mitad del anterior, y, por ley acústica, emiten sonidos cada vez más agudos a la 8va⁴³” (Díaz Gainza, 1997, pág. 185).



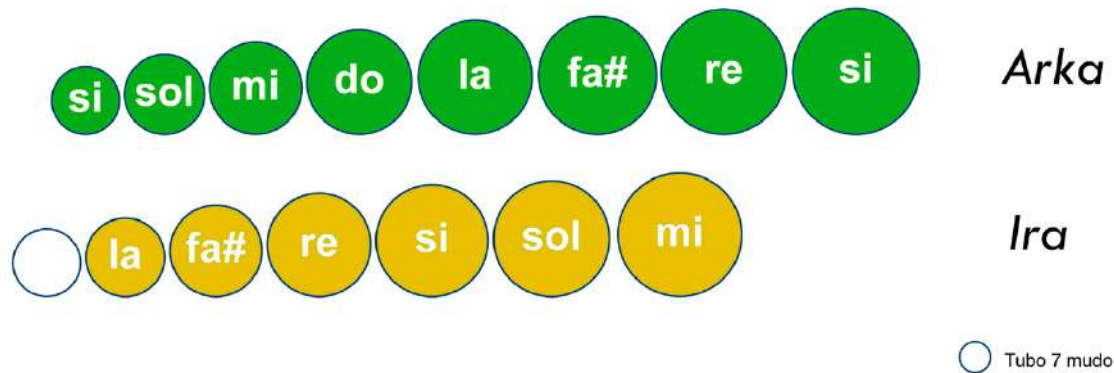
Fotografía 10. Sikus Huyu Huyu, amarros Ira / Arka; de arriba abajo, Sankas, Maltas o malas y Ch'ulis.

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

El músico investigador Francisco Jiménez Rodríguez, en su tabla comparativa de sikus, da luces de las posibles notas de los sikus Italaque en sus tres medidas (Sanka, Malta y Ch'uli), sin embargo, sostiene que la afinación es relativa pues no siempre se aproxima a las notas indicadas. (Jiménez Rodríguez, 2009)⁴⁴

⁴³ Octava es el intervalo, cuyas dos notas tienen el mismo nombre, pero en que la frecuencia de la nota inferior es la mitad de la frecuencia de la nota superior.

⁴⁴ Ver Anexo III.



Esquema 1. Basado en las Notas del Siku Italaque Ira/ Arka según Francisco Jiménez Rodríguez

Fuente: Elaboración propia basada en (Jiménez Rodríguez, 2009)

BOMBO O CAJA

El Bombo utilizado actualmente por los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, es un membranófono nativo, de origen precolombino, que no perdió su espíritu y modalidad original.

Construido de tronco ahuecado a fuego y machete, cuyos árboles propicios de materia prima fueron nogal, cedro, chillka y otros extintos en la región. Razón por la cual sufrió la variante de poder utilizarse, hoy en día, madera pretensada y laminada⁴⁵ para su construcción.

Los comunarios de Huyu Huyu denominan al bombo de tronco ahuecado como “kullu caja” que se traduce como bombo o caja de tronco.

Ambos extremos del bombo llevan tesados cueros de oveja o chivo medianamente curtidos (poco pelo animal), cuyo cilindro tiene un diámetro de 58 cm. y la altura de la caja de madera es de 60 cm.

⁴⁵ Madera pretensada y laminada, conocida como venesta.

Cada músico de la tropa lleva consigo, conjuntamente al siku que ejecuta, un Bombo. Los sikuris de antaño clasificaban tres medidas de bombos: grandes para los Sankas, medianos para los Maltas y pequeños para los Ch'ulis.

Su sonido es producto de la vibración en la membrana animal de ambos extremos al percutir en él.



Fotografía 11. Bombo (caja) actual de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

Nota. Primer plano, bombo de tronco ahuecado, detrás bombo de madera pretensada y laminada (venesta)

PUTUTU

El pututu⁴⁶ es el instrumento que acompaña a la tropa de sikuris, es un aerófono de cuerno de toro que lleva incrustado al pabellón una caña hueca, esta última tiene la misma medida en longitud del tubo largo de la Ira Sanka (48, 8 cm.).

Según testimonios de los músicos originarios, la conformación antigua se constituía por dos pututus un Ira y un Arka. El pututu Arka llevó la longitud de la caña hueca igual al tubo largo de la Arka Sanka (65 cm) conformando el mismo dúo de los sikus Ira/Arka.



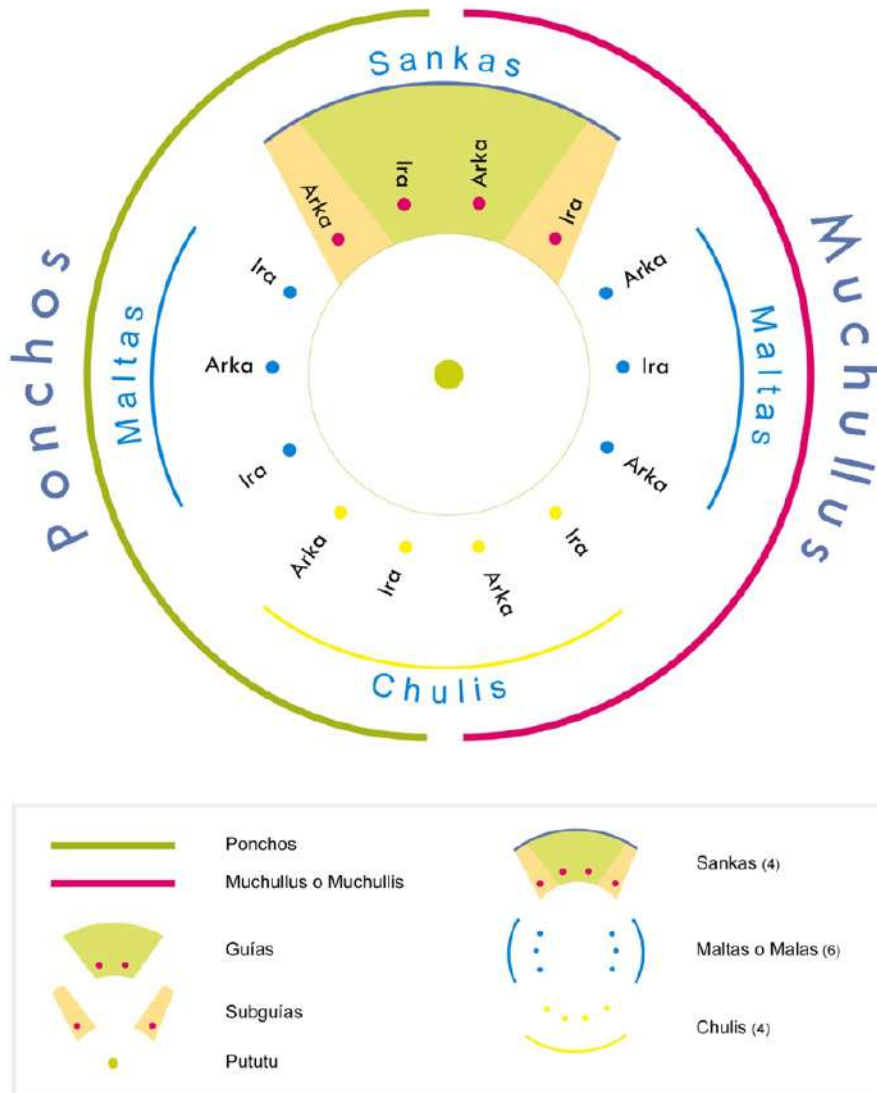
Fotografía 12. Pututu Ira de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

⁴⁶ Pututu o Khepa (trompeta aymara) es el instrumento aerófono precolombino más antiguo de los aymaras, que según hallazgos arqueológicos existieron elaborados en cerámica (1200 d.C. al 1400 d.C.) y metal posteriormente. Por el intercambio y viajes, llegaron a nuestro territorio la calabaza hueca de la selva y concha marina a modo de pututu. (Sánchez C. & Sanzetenea R., 2002)
Estuvo presente en las culturas prehispánicas para los ritos, comunicaban alarma, reunión, guerra, ataque y victoria, su atronador sonido así lo manifestaba.

2.11 DINÁMICA DE EJECUCIÓN Y DISTRIBUCIÓN INSTRUMENTAL

La dinámica y fundamentos principales en los que se basan, el conjunto de Sikuris, para su expresión musical, son: sus instrumentos, su organización jerárquica y vestuario; en el lenguaje sonoro de Ira – Arka.



Esquema 2. Organización jerárquica y dinámica de ejecución musical de los Sikuris del Italaque Central Huyu Huyu.

Fuente: Elaboración de gráfica e interpretación propia, basada en la interacción de interpretación musical con el conjunto autóctono.

2.12 IRA / ARKA

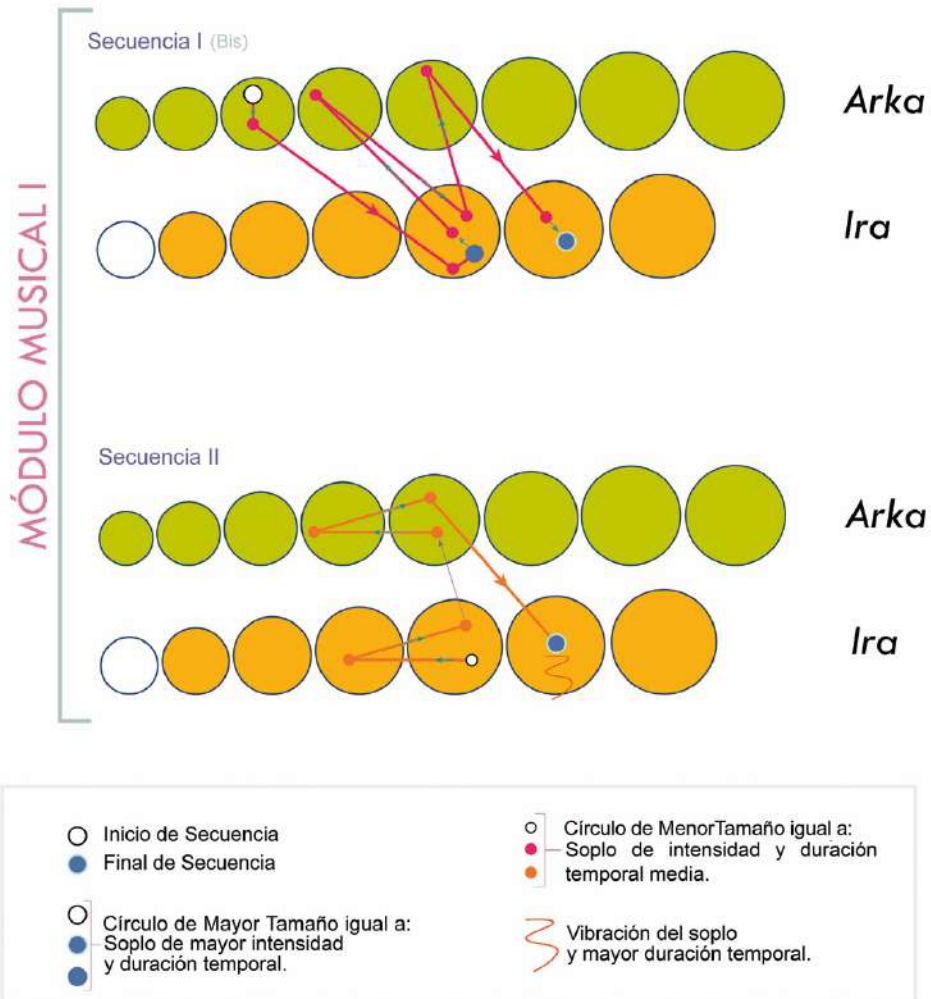
Cada siku, Sanka, Malta y Ch'uli, está conformado por dos amarros Ira /Arka cada uno físicamente separado, es tocado por distintos participantes.

Ira el “guía” y arka “seguidor”⁴⁷, entabla el concepto de diálogo, manifestado en la forma de ejecución de la música en dúo, los músicos dialogan las sonoridades de sus sikus, se contestan mutuamente, correspondencia que intercala los sonidos de ambos. Entrelazan los sonidos de la melodía de cada pieza musical.

La mitad Ira es la que guía y Arka la que sigue, pero al mismo nivel de participación, es una relación simétrica en el desarrollo y construcción de la música, donde generalmente el Ira inicia y guía, y el Arka contesta y sigue. Pero tanto Ira o Arka pueden ser guía en el entretejido musical. Dependiendo de la pieza musical, cada mitad cambia de rol en función de la estructura melódica y alternancia de los tubos involucrados en esta.

En la percusión de los bombos también existe este diálogo de correspondencia, que se hace unísono en la interpretación de la secuencia melódica central de cada pieza musical.

⁴⁷ Según Bertonio (1612) en su diccionario de la lengua aymara, Ira es *iratha* “decir uno la doctrina para que otros repitan como le suele”, *irasiri*: “el que tiene oficio de decir a cada uno lo que ha de hacer. Arka con diferentes variantes de su raíz son: *Arcanacatha* “seguir do quiera que vaya”, *Arc. khaatha* “hacer o decir lo que otro dice o hace”



Esquema 3. Correspondencia sonora Ira / Arka (Sikus Huyu Huyu), ejemplo fragmento pieza musical "Ayma"

Fuente: Elaboración gráfica e interpretación propia, realizada con el Sr. Cipriano Chuquimia Pacheco (Director de Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu)

2.13 FUERZA, TONO, RITMO EN LA EJECUCIÓN Y SENSORIALIDAD

Su interpretación musical está basada en el empirismo auditivo. La audición, la observación e interacción en las intervenciones musicales de los sikuris resume que, la interpretación correcta de los instrumentos es a través de la fuerza que se ejerce en ellos:

Del soplo en el caso de los sikus, que precisa de una buena técnica de respiración⁴⁸ y la correcta postura de los labios sobre el instrumento. Para impulsar el soplo la respiración debe ser modulada en su intensidad.

Al iniciar la interpretación musical, “surge un adormecimiento general del cuerpo” (Chuquimia Pacheco, 2009), los lluch’us y la pañoleta blanca de los muchillus en la cabeza infringe presión sobre el área frontal, función que coadyuva, en la respiración e intensidad del aire en el cuerpo al tañer el siku y mantendría su equilibrio fisiológico en la rigurosa exigencia del instrumento en las largas repeticiones de sus melodías, “la ingestión de bebida con grado alcohólico – en mínima cantidad- cumpliría también la función de tranquilizar aquella fatiga y adormecimiento” (Chuquimia Pacheco, 2009).

El golpe certero unísono, rítmico, y su modulación al percutirlo con la Jawq’aña⁴⁹ sobre los bombos; y el doble papel de la fuerza del soplo en el pututu, cuya modulación es similar al siku, y rítmica al son del bombo, la intensidad y vibración del soplo brinda su carácter potente.

El modo de interpretar los tonos⁵⁰ de los tubos sonoros, la percusión de los bombos y el pututu, así como su transformación en la modulación del viento tañido en ellos y del golpe, solo depende en este caso del músico ejecutante, de su musicalidad e invención.

⁴⁸ Francisco Jiménez, argumenta dos tipos principales de respiración para la ejecución del siku, la diafragmática y la torácica, la primera es la más rigurosa esta introduce una gran cantidad de aire a los pulmones.

⁴⁹ Jawq’aña, termino aymara, derivado del verbo azotar o golpear, es el denominativo que estos músicos le dan al mazo que utilizan para percutir al bombo.

⁵⁰ Tono, frecuencia sonora de una nota; lo alta o baja que suena, y el lugar que ocupa en una escala. Calidad o timbre de un sonido musical.

La riqueza sonora de estos instrumentos interactuantes, reside en sus diferencias tímbricas y en la producción del sonido, incluso en un mismo instrumento que dependen de su tipo de ejecución técnica y cualitativa. Aspectos que ofrecen gamas tonales, rítmicas y emocionales al ser percibidas.

“El timbre junto con el ritmo (son elementos)⁵¹, que llama(n) a nuestra sensorialidad, como lo hace el color en la pintura” (Schultz, 1993, p. 43)

2.14 TEMÁTICA Y MOTIVOS DE LAS COMPOSICIONES MUSICALES

Lo desarrollado anteriormente da fe que esta música tiene un origen prehispánico, ligada al calendario de la cultura aymara y a sus ritos. La temática y títulos de las piezas musicales, recuperadas en las 5 producciones fonográficas, hacen referencia a: ritos, la fiesta, la memoria de acontecimientos, instrumentos, vestimenta, escenarios geográficos o emociones.

La única forma de su transmisión, a la actualidad, ha sido y es la tradición oral, por audición y memorización, pasada de padres a hijos, de manera empírica y sin escritura alguna.

Es música seria; a su vez mística, grandiosa, severa, melancólica, dinámica y vigorosa, sus melodías conservan aún el sentido del “huayño aymara”⁵², “...es música abstracta, pura sin palabras ni estribillo; sus melodías y ritmos, ...

⁵¹ Schultz Margarita sostiene, en su libro ¿Qué significa la música? Del sonido al sentido Musical, que la música como organización sonora, debe su emoción al sonido y al timbre de cualquier determinado instrumento, se debe reconocer que este último tiene un alto valor expresivo, que no se alcanza a “rescatar en palabras lo específico de los timbres respectivos” (Schultz, 1993, pág. 43). Su apreciación expresiva depende de las posibilidades técnicas y de ejecución. Ya que el timbre es la cualidad más íntima del sonido musical y su vía de identificación.

⁵² Según Atiliano Auza León en su Historia de la música boliviana, el Huayño primitivo del imperio Kolla-Aymara, fue de carácter instrumental, majestuoso en su rudeza y acompañado de la danza (Auza León, 1985).

solamente pueden ser expresadas mediante instrumentos” (Díaz Gainza, 1997, pág. 95).

Cuentan con piezas exclusivas diferenciadas en su función: están el Ayma, una pieza musical que representa la iniciación de un acto, el saludo, inicio o permiso; el Sara que significa caminar, está ligado al acto de procesión, el caminar tocando; y las marchas de carácter guerrero y procesión⁵³.

2.15 COMPOSICIÓN, ESTRUCTURA Y EJECUCIÓN DE LAS PIEZAS MUSICALES

Se realizó el análisis de esta música a partir del material fonográfico, su discografía, registros de sus presentaciones al público y ensayos; a su vez la audición presencial de los últimos, mediante la audición de todas las piezas musicales.

Se detectó un patrón en la forma y estructura presente en todas las piezas musicales, con excepción de la pieza Ayma. Que serán explicados a continuación:

Estas composiciones musicales se articulan por secuencias, cuyos elementos que la constituyen están definidos por segmentos interdependientes e indisolubles. Cada secuencia se constituye por un número definido de segmentos que estructuran la forma de cada pieza musical.

⁵³ Marchas posiblemente inspiradas en marchas militares, pero no son iguales, su antigüedad es inexacta, siempre existieron en la memoria de la generación de los abuelos de la comunidad Huyu Huyu, fueron transmitidas de generación a generación. Antonio Quehui. Comunario y músico de Huyu Huyu. Edad 73 años. (Quehui, 2009)

Su estructura musical consta de tres secuencias principales que se denominarán, con fines explicativos, como: introducción, desarrollo y desenlace o cadencia.

1ª Introducción. Conformada por dos segmentos el “llamado” y el “remate”⁵⁴. Individualmente el Ira Sanka Guía inicia con la percusión en el bombo con una secuencia de golpes, esta es contestada por toda la tropa de sikuris con percusiones en los bombos a un ritmo alternado todo esto constituye el “llamado”. Es seguido por el “remate” que inicia con el primer soplido del Ira Sanka Guía, y secuenciada por un módulo musical, donde Ira y Arka entrelazan ese diálogo de contestación mutua entre sonidos agudos y graves del Siku.

2ª Desarrollo. Es el entretejido musical diferente de pieza a pieza musical, pero de característica melódica propia de esta música. Esta Secuencia Mayor tiene una estructura base de tres módulos musicales consecutivos, y cada uno de ellos repetido 2 veces consecutivas.

Cada módulo está compuesto por 2 secuencias musicales; cada secuencia es un entretejido de tubos sonoros.

La base de repetición de la Secuencia Mayor (formada por los tres módulos) es de tres o siete veces, atribuyendo a la pieza musical un carácter constante y repetitivo.

3ª Desenlace o cadencia. Conformado nuevamente por los 2 segmentos de la introducción, pero en orden inverso, el “remate” es ejecutado al cabo de la última repetición de la secuencia del desarrollo, cuya diferencia es la

⁵⁴ “Llamado y remate” términos del lenguaje de ejecución musical de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, asignados a la estructura de las piezas musicales.

prolongación de cada soplo tañido en los sikus; finalizando con el “llamado” que resultaría siendo la cadencia de la pieza musical, hasta el último bombo percutido y el último soplo tañido.

En cuanto al acompañamiento del bombo presente en las tres secuencias, varía en cada pieza y no es un constante percutir de un solo golpe; varía de pieza a pieza en golpes solitarios y dos o tres seguidos que forman una base estructural constantemente repetida, conforma el fondo de la melodía.

2.16 ENTORNO A LA EJECUCIÓN, RELACIÓN CON EL RITO Y PERCEPCIÓN

Ante la presencialidad de las actividades y conciertos del conjunto, se analizó todos los aspectos de su ejecución musical. Se observó que la estructura base de las secuencias de esta música y la jerarquía cultural en su conformación y ejecución, son indisociables y fundamentales para su puesta en escena:

La disposición de los músicos es siempre circular, donde cada mitad del círculo se divide en, términos de los propios músicos sikuris, derecha/Cupi e izquierda/ Ch'éqa, esto desde la posición de los músicos ejecutantes.

El Ira Sanka o Cupi guía (guía derecha) y el Arka Sanka o Ch'éqa guía (guía izquierda) son el dúo generador de la dirección de la tropa, junto a los demás músicos que los siguen en su respectivo rol.

Las melodías ejecutadas nos ofrecen una lectura visual y auditiva (sensaciones), están relacionadas íntimamente con la estructura de lo denominado rito genérico. Este “consiste en una especie de ceremonia religiosa, poseedora de pasos pautados y repetitivos...” (Fernández, 2003).

El carácter repetitivo de sus melodías y la percepción en torno a ellas.

El número de repeticiones musicales es tres o siete, en estos casos el conjunto de músicos se dispone al movimiento grupal al son y transcurso de la música que ejecutan, a través de giros en media luna. La introducción como ya se indicó se inicia con el “llamado y remate”, es seguida de la primera repetición de la Secuencia Mayor (Desarrollo), que hasta aquí es interpretada en posición de reposo.

La segunda y tercera repetición corresponden a la dirección derecha del Guía Ira Sanka (lado derecho del círculo), cuya partida la realizan haciendo un giro completo sobre su propio eje hacia el lado izquierdo, es el movimiento de partida hacia el lado derecho. Llegan a la mitad del círculo y para su retorno realizan un medio giro sobre su propio eje hacia la derecha. Al llegar a la posición inicial de partida, realizan un giro completo sobre su propio eje, hacia el lado izquierdo, para posesionarse. En el transcurso del movimiento de los músicos en media luna, de ida y retorno, transcurren dos repeticiones musicales.

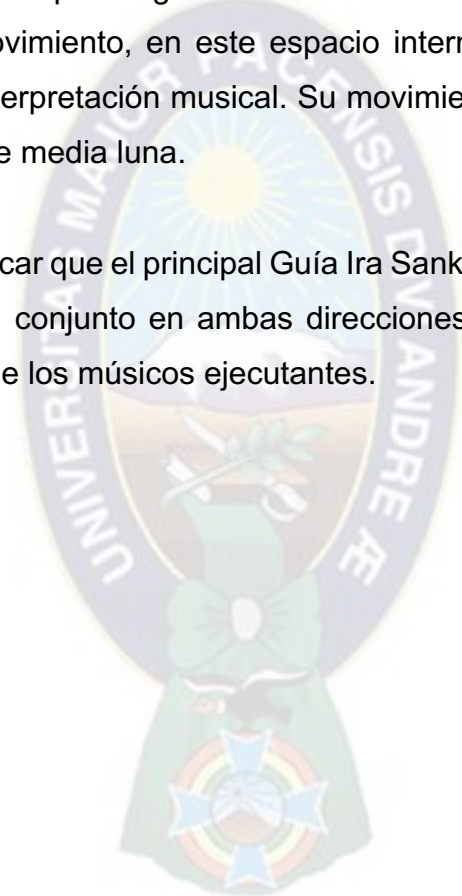
La cuarta repetición la realizan en estado de reposo de su posición principal, antes de partir al lado izquierdo.

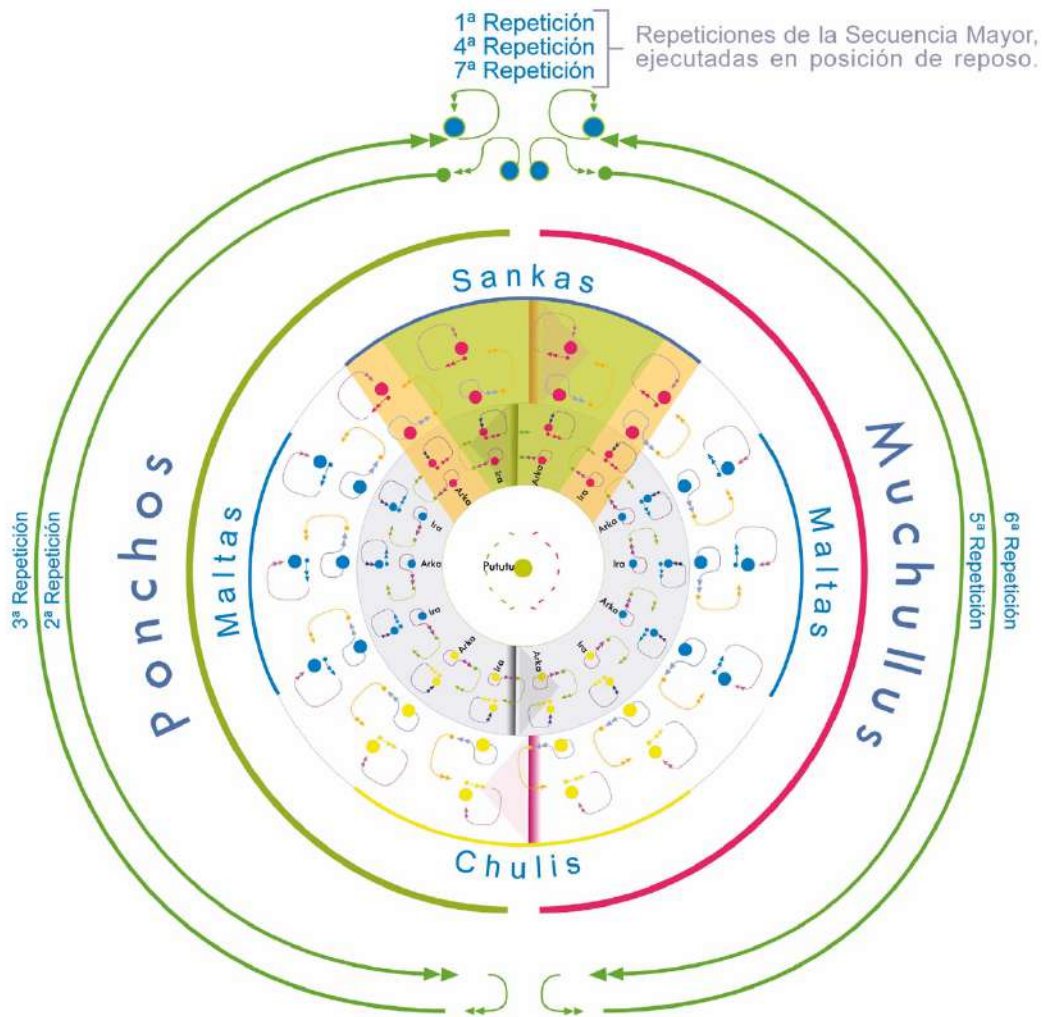
El turno corresponde a la dirección del Guía Ira Sanka, hacia el lado izquierdo del círculo, la partida la realizan con un giro completo sobre su propio eje hacia el lado derecho, es el movimiento de partida hacia el lado izquierdo. Llegan a la mitad del círculo y regresan haciendo un medio giro sobre su propio eje hacia el lado izquierdo, al llegar a su posición original realizan un giro completo sobre su propio eje hacia el lado derecho para posesionarse, igualmente en este transcurso de movimiento grupal ejecutan dos repeticiones musicales la 5ta y 6ta.

La última repetición la realizan en posición de reposo, que culmina con el desenlace (“remate” y “llamado”) y la conclusión de toda la pieza musical. Hacen un total de siete repeticiones cumplidas a cabalidad.

El ejecutante del pututu generalmente se sitúa al centro del círculo cuenta con libertad de movimiento, en este espacio interno, este anima y guía en el transcurso de la interpretación musical. Su movimiento se basa, al igual que los sikuris, en el giro de media luna.

Se debe recalcar que el principal Guía Ira Sanka es el que dirige la dirección del movimiento del conjunto en ambas direcciones, lados derecho e izquierdo desde la posición de los músicos ejecutantes.





Esquema 4. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Disposición circular y movimientos en su ejecución musical.

Fuente: Elaboración de gráfica e interpretación propia, basada en la interacción de interpretación musical con los Sikuris del Italaque Central Huyu Huyu.



Fotografía 13. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Comunidad Huyu Huyu. Cantón Italaque. Provincia Camacho. Mayo 2010

Fuente: Archivo del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu



Fotografía 14. Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Concierto en el Museo de Etnografía y Folklore. Octubre 2007

Fuente: Archivo del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu

Desde los roles jerárquicos, el lado específico de su posición corporal y su movimiento; y la repetición musical llevada de la mano, establecen un orden de carácter ritual y espiritual de suma introspección en su lectura perceptual, auditiva y/o visual.

Estos músicos sikuris dispuestos en círculo, concentran su soplido al centro del espacio circular, donde la obertura de las percusiones y el desarrollo de sus melodías definen un espacio sonoro desde uno físico. La culminación con el “remate” el soplo de despedida y los bombos que sostienen toda la ejecución instrumental, animan el transcurso de la “temporalidad”⁵⁵, que por su característica sonora hace vibrar al suceso circundante y las percepciones latentes. Los sonidos no son independientes, el diálogo Ira /Arka une el diálogo de lo físico-corporal y lo emocional-espiritual, del ejecutante y el perceptor, la única guía es la abierta intuición y percepción.

El Jach´a Sikuri o Sikuri de Italaque cumple varias de las funciones de la música; la cultural y de orden social, la artística, la técnica, la comunicativa, la estimulante en nuestros sentidos, capaz de conducirnos al deleite estético en su audición y percepción, un diálogo con nuestras sensaciones y emociones.

⁵⁵ Como afirmaría Schultz “Es el tiempo desplegado por el transcurso de la sonoridad. La música forma con él una identidad indisoluble por cuanto lo crea en su devenir” (Schultz, 1993, pág. 96)

CAPÍTULO III

SINESTESIA AUDIOVISUAL Y SU RELACIÓN CON EL ARTE PICTÓRICO

3.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Históricamente la sinestesia fue el término utilizado en la medicina para denominar al fenómeno de asociación fisiológica de sensaciones como: la sensación de náusea que acompaña a la sensación del roce en el paladar o la sensación de cosquilleo en la glotis⁵⁶ asociado a la sensación de roce (táctil) de un objeto en el oído, específicamente en el conducto auditivo externo; éstos y otros ejemplos publicados por el fisiólogo francés Alfred Vulpian, hacia 1864, a los que denominó como “Sinesthesie”.

La neurología y sobretodo la psicología fue la encargada de estudiar y conceptualizar la cualidad de la sinestesia, basada en el fenómeno o capacidad de algunas personas en experimentar sensaciones asociadas en dos o más sentidos a partir de la estimulación sensorial de un sentido, así lo dataría Francis Galton para 1880. Eran sensaciones como la visualización simultánea de colores al observar letras y/o números (grafemas) o la sensación de sabor, color o vibración al oír música.

El auge investigativo y conceptual de este fenómeno se dio entre 1860 a 1930, y fue a partir del concepto psicológico, que extendió su desarrollo e incursión en diversos campos del conocimiento como el artístico (arte plástico, literatura y música), científico y filosófico.

⁵⁶ Orificio en la laringe circunscrito por las dos cuerdas vocales inferiores.

Este avance investigativo se vio truncado al cabo de este periodo por dos factores principales: El primero, la falta de comprensión de la subjetividad por parte de la psicología, ya que los resultados de las experiencias sinestésicas eran diversos ante estímulos similares; y el segundo por el conocimiento limitado de la neurología.

Ante tales faltas e incomprensiones, la Sinestesia fue, rechazada, juzgada por prejuicios, tipificada y confundida como: “locura”, trastorno mental, de la personalidad, esquizofrenia, histeria, delirio, drogadicción y homosexualidad.

El interés por la sinestesia ha renacido nuevamente en la psicología y neurología aproximadamente desde 1980. Con estudios que dan nuevos horizontes y descubrimientos sobre esta cualidad, donde cuyo mayor avance fue el reconocimiento y valoración de la experiencia subjetiva. Ligada a una fuerte relación con la expresión artística, en la que se desarrolló en mayor medida desde hace mucho.

3.2 ¿QUÉ ES LA SINESTESIA?

Según la Real Academia Española:

Sinestesia

De sin-¹ y el gr. αἴσθησις aísthēsis 'sensación'.

1. f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.
2. f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.

3. f. Ret. Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o en verde chillón. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2022)

Es el término utilizado para describir un conjunto de estados cognitivos relacionados con la unión de los sentidos. Etimológicamente hablando, sin: unión y estesia: sentidos = Unión de los sentidos. (Artecittà, 2022).

En este entendido la sinestesia es la unión de las sensaciones de los sentidos, condición en la que la estimulación en un sentido (modalidad sensorial⁵⁷) evoca una sensación en otro sentido, es decir, es la experiencia de percepciones sensoriales de un sentido a través de otro añadido.

Por tanto, los sinéستetas son capaces de ver sonidos, saborear colores, tocar sabores, oír colores, saborear sonidos, oler texturas, etc.; la infinidad de asociaciones de los sentidos producen múltiples tipos de sinestesia, e incluso solo una persona puede percibir diferentes sensaciones de dos o más sentidos diferentes⁵⁸. Cualidades que se presentan literalmente como una percepción. Entonces cuando las sensaciones de diferentes sentidos confluyen dan lugar a una interrelación denominada percepción intermodal⁵⁹. (Pérez Dueñas & Gómez Milán, s.f.)

Esta cualidad deviene asociada, además de la compleja mezcla de sensaciones auditivas, visuales, gustativas, olfativas y táctiles (que son elementos procedentes de los sentidos físicos), a sensaciones internas: los sentimientos y emociones que nacen de la vinculación con la subjetividad. Ambas

⁵⁷ Modalidad sensorial: Son los diferentes sentidos perceptivos auditivo, táctil, visual, gustativo y olfativo.

⁵⁸ Se presentan como sensación y percepción, por ejemplo, los sinéستetas sienten el sabor del chocolate a un estímulo sonoro (sabor – sonido, gusto – oído).

⁵⁹ Intermodal: Interrelación entre los sentidos o modalidades sensoriales.

sensaciones tanto físicas de los sentidos con las sensaciones internas dan lugar a nexos entre conceptos abstractos y realidades sensibles. Por ejemplo, sinéستetas asocian el dolor con algún determinado color, razón por la cual, cada asociación posee una carga adicional de experiencia emocional, que varía de persona a persona.

Según Sean A. Day Presidente de la American Synesthesia Association – ASA (Asociación Americana de Sinestesia) existen desde 50 a 150 tipos de sinestesias, las más frecuentes son dos:

Grafema – color cuando las personas ven colores conectados a letras o números diferentes (al margen del color en que estén escritos), por ejemplo, la “a” es roja, la “b” es verde, “c” es azul. (Fundación Internacional ArteCittà, 2005)

Sonido – color es la que crea asociaciones entre sonido y color también denominada audición coloreada.

Day expresa su experiencia sinestésica:

“Veó el sonido de la guitarra de Carlos Santana como un llameante rojo anaranjado.... La guitarra de Jimi Hendrix es de un rojo intenso y profundo...el guitarrista de Pink Floyd suena a menudo en un tono púrpura muy bello” (Fundación Internacional ArteCittà, 2005).

La sinestesia no es un fenómeno cultural ni aprendido, pero si desarrollable, posiblemente heredada genéticamente de madre a hija o hijo, más frecuente en mujeres, por la cadena y dominancia ligada al cromosoma X, que produce más mujeres sinéستetas que hombres de 3 a 1, afirma el neurólogo Richard E. Cytowic (Fundador Capitol Neurology Washington DC.). Es una cualidad poco común,

que aproximadamente un 10% de la población la experimenta, aunque investigaciones actuales descubren que es un porcentaje que va en aumento.

La neuróloga Daphne Maurer (Ph.D., F.R.S.C. Professor, Department of Psychology, Neuroscience & Behaviour McMaster University Hamilton, Ontario), a partir de su descubrimiento, afirma que la sinestesia es una cualidad neurológica que todos tenemos al nacer, ya que en el cerebro de los recién nacidos los diferentes centros que procesan la decodificación de los sentidos están conectados y activos hasta la edad de siete meses, que es cuando éstos se dividen, y cada sentido se especializa a un determinado estímulo.

Mientras las conexiones permanecen los sentidos se confunden: la visión con el oído, la visión con el tacto, la visión con el gusto o viceversa.⁶⁰ Estas conexiones se van perdiendo a medida que nos hacemos adultos. Esta pérdida de conexiones incompleta tal vez explicaría la cualidad de los sinéستetas.

La experiencia sinestésica puede manifestarse en personas no sinéستetas, en estados mentales especiales como: un estado de profunda meditación, en un momento de éxtasis (sexual) o bajo el uso de drogas psicodélicas como el LSD⁶¹, la mescalina⁶² o algunos hongos tropicales. Richard Cytowic al respecto menciona que la experiencia en sinéستetas que han tomado LSD es diferente a lo que les ocurre de forma natural (Fundación Internacional ArteCittà, 2005).

⁶⁰ Experimento realizado en bebés por la Dra. Daphne Maurer en la Universidad de MacMaster – Canadá. 2005. Confirma que los recién nacidos son sinéستetas, con entremezclas de sensaciones que no se diferencian.

⁶¹ L.S.D. (Lyserg Saüre Diäthylamid). Derivado del ácido lisérgico, alucinógeno de síntesis que modifica las sensaciones comúnmente las visuales y auditivas, en menor medida las gustativas, táctiles y olfativas.

⁶² Alcaloide vegetal, extraído del peyote.

Cytowic enfatiza que la mayoría de las sustancias y medicaciones que excitan el córtex cerebral⁶³ del cerebro, llevan a un incremento o intensificación de la sinestesia. Son el alcohol o los sedantes, que hacen la sinestesia más intensa. Las anfetaminas, nicotina o cafeína, reducen la experiencia de la sinestesia (Cytowic, La sinestesia ayuda a ser más consciente de lo que pasa a nuestro alrededor, 2005).

Al respecto de la experiencia sinestésica en estados mentales especiales, Juan Carlos Sanz da a conocer⁶⁴ y afirma que la “sinestesia sumergida” es la fenomenología sinestésica que constituye una de las dimensiones preconscientes e inconscientes de la percepción de la realidad, propia de todos los seres humanos, no solo de los sinéstetas. Ya que en la mayoría de los asinéstetas⁶⁵, las sensaciones aquí implicadas permanecen en un nivel subliminal, desde la primera infancia, y son reveladas a la consciencia durante ciertos instantes; sólo durante estos estados de gran intensidad sensitiva, intuitiva o emotiva, o durante una meditación profunda (Sanz, 2009, pág. 168).

En ningún caso la sinestesia es un trastorno o problema mental, y los sinéstetas ni son más vulnerables a perturbaciones o enfermedades mentales que el resto que no lo es. Atribuyen a los sinéstetas ciertas capacidades extraordinarias, como una profunda sensibilidad musical que los lleva a distinguir e identificar sonidos que a nivel consciente no son identificables fácilmente, capacidad relacionada con el oído absoluto. Otras características de estas personas son la creatividad y una memoria excelente⁶⁶ (el poder de recordar los

⁶³ Córtex cerebral o corteza cerebral, es la fina membrana que recubre al cerebro y cuya mayor función es el desarrollo del lenguaje y los procesos de abstracción.

⁶⁴ Sanz da a conocer un estudio sobre la alteración natural de la consciencia, en estados de relajación consciente y el tipo de perceptor, respecto a “sinestesia sumergida”, para ampliar ver Anexo IV

⁶⁵ Persona no sinésteta

⁶⁶ Basado en el caso de un mnemotista de comportamiento sinestésico, que el neuropsicólogo ruso Alexander Romanovich Luria lo dio a conocer en su libro la “Mente de un Mnemotista” 1968, este tenía gran memoria, que operaba por sinestesia, veía colores al oír sonidos y voces, también imágenes, líneas, manchas y salpicaduras que eran la base de su cualidad mnemónica.

hechos), empero todas estas capacidades extraordinarias no son una condición en todos los sinéstetas.

La Sinestesia hoy es estudiada desde una perspectiva amplia: la ciencia cognitiva, desde la cual intentan explicar la mente, a través del conocimiento interdisciplinar de la integración de conocimientos de la psicología, la antropología, la lingüística, la filosofía, el arte o la neurofisiología⁶⁷.

Esto amplía el entendimiento de esta compleja cualidad, la sinestesia se relaciona con un amplio abanico de situaciones ante estímulos visuales como “la imagen” (imágenes visuales de cualquier tipo), los estímulos sensoriales no icónicos⁶⁸ (sonoros, gustativos, táctiles, olfativos) y ante sugerencias conceptuales, espirituales e incluso culturales. (Sanz, 2009, pág. 169)

3.3 BASES FUNDAMENTALES DE LA EXPERIENCIA SINESTÉSICA: RELACIÓN DEL CEREBRO, PERCEPCIÓN Y SUBJETIVIDAD

La experiencia sinestésica se basa en la actividad cerebral, sensorial y las emociones. Sus raíces están en la integralidad intrínseca de las sensaciones y percepciones de los sentidos, las emociones, la memoria y el conocimiento, en sí la actividad mental.

Timothy Baird Layden afirma que:

⁶⁷ “Tras una década de investigaciones empíricas, ya nadie puede negar que el fenómeno de la sinestesia es real, de modo que los investigadores no se ocupan ahora de su constatación sino de sus implicaciones: ¿Qué nos dice de la importancia funcional de la hiperconectividad cerebral? ¿Cuál es la relación del cerebro (de la propagación del impulso nervioso) con la experiencia subjetiva, en concreto con la belleza y la creatividad? ¿Y con la mente funcional: con la velocidad de procesamiento de la información y la inteligencia?” (Gómez Milán & Córdoba Serrano, 2014)

⁶⁸ Icónico, referente a la imagen; Icón o Icono, del griego “eikón”. Imagen, representación, retrato. Mal dicho “ícono”. Lo que distingue al “ícono” de otros tipos de signos gráficos es que guarda semejanza con el objeto al que representa.

La sinestesia biológicamente surge en el cerebro⁶⁹, específicamente en el cerebro límbico o sistema límbico cuyas funciones son la memoria, el surgimiento de las emociones⁷⁰ y es el centro de las relaciones sinestésicas.

Y la corteza cerebral (membrana que envuelve al cerebro), es el área especializada en la lógica, la razón y el lenguaje, es la que abstrae y define lo que percibimos con palabras como olor, color, sabor, etc., así como las emociones. Coadyuva en la representación de lo indefinible de las emociones a través de la abstracción y simbolismo en lenguajes visuales, esto relacionado con el arte (Baird Layden, Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea, 2004, pág. 9).

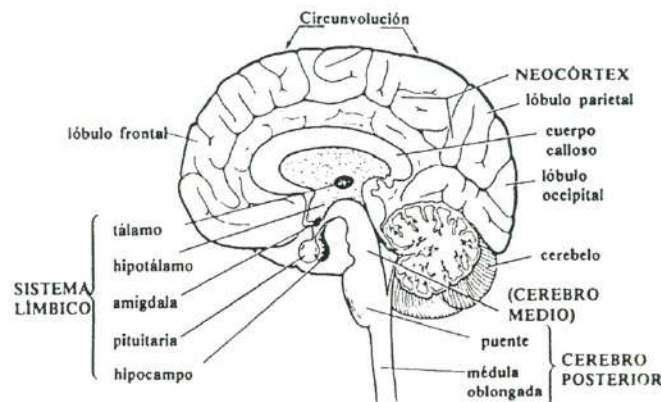


Gráfico 5. Corte lateral del cerebro humano: ubicación del sistema límbico

Fuente: Sagan Carl. Los Dragones del Eden (Sagan, 1980)

⁶⁹ El cerebro desempeña funciones sensoriales, motoras y de integración asociadas con diversas actividades mentales. Cuyas dos áreas principales son el **Sistema límbico** ubicado en centro del cerebro y el **Córtex o corteza cerebral** membrana milimétrica que cubre los cuatro lóbulos cerebrales; cada lóbulo está conectado con los órganos de los sentidos: los frontales relacionados con la reflexión y regulación de la acción; los parietales, con la percepción espacial y el intercambio de información entre el cerebro y el resto del cuerpo (el tacto); los temporales cumplen tareas perceptuales complejas (auditivas y visuales) y los occipitales con el sentido dominante en el hombre: la vista.

⁷⁰ El cerebro límbico también alberga el sentimiento de convicción, sentimiento por el cual una persona se adhiere a ideas y creencias (rasgos altruistas, emocionales y religiosos).

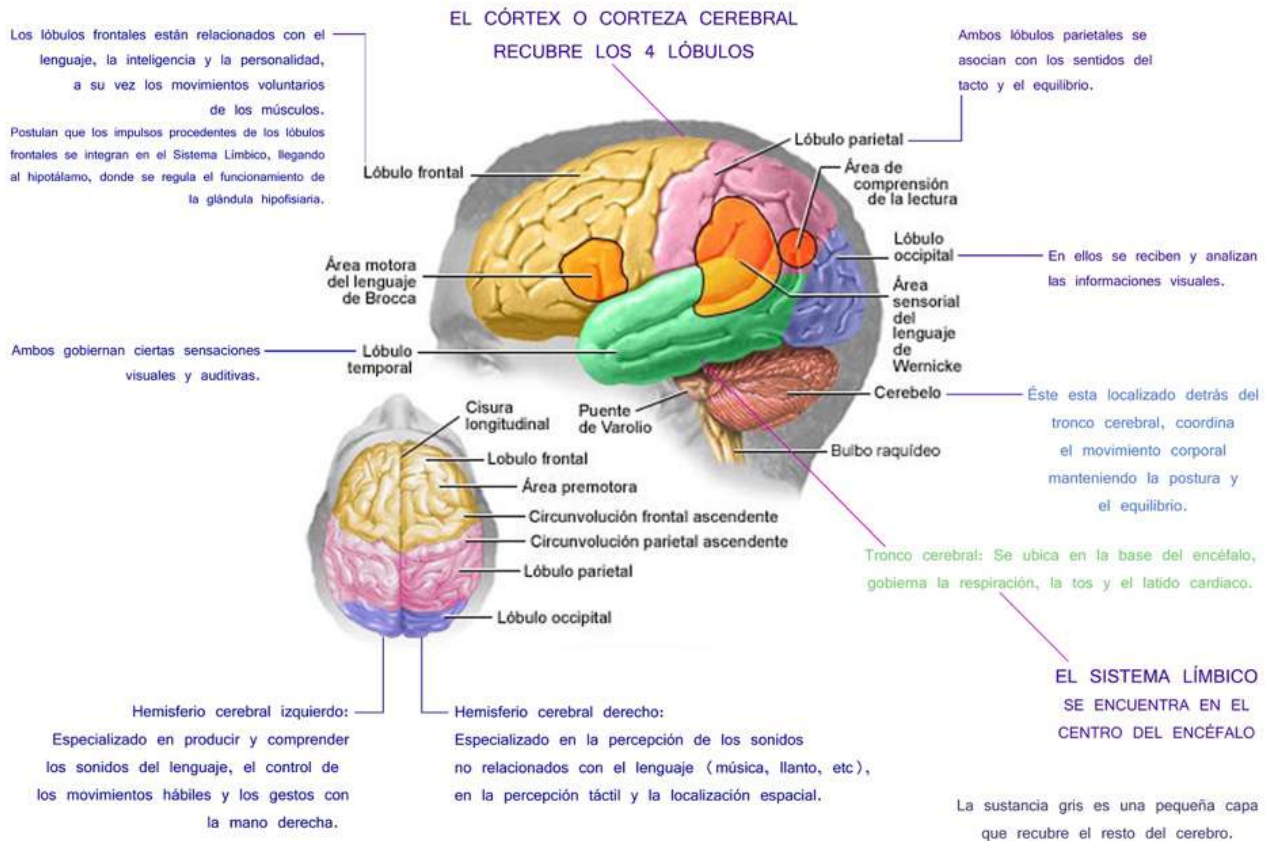


Gráfico 6. El cerebro: Su relación y función con los sentidos

Fuente: (A.D.A.M., 2022)

La sinestesia en un inicio se muestra como una sensación o percepción añadida, que se presenta de forma consciente, el neurólogo Richard E. Cytowic al respecto asegura que solo es un atisbo de un proceso que sucede todo el tiempo en todos nosotros.

Es un proceso de información sensorial y actividad cerebral, que parte de la experiencia con el mundo, por medio de nuestros sentidos: la vista, el oído, olfato, gusto y el tacto.

Los estímulos del mundo incitan por medio de los sentidos impresiones sensoriales, experiencias sensibles, denominadas sensaciones: luz, olor, color, movimiento, magnitudes, sonidos, roces, etc., información del mundo externo e interno (corpóreo somático).

Experiencias que suscitan una interacción entre la situación externa (estímulo) con las condiciones internas, es decir, con las emociones; acto conocido como percepción.

Los estímulos que provocan a nuestros sentidos encuentran una lectura inicial desde las emociones (en el cerebro límbico), que en el acto de percepción son definidos y estructurados como color, sonido, movimiento, distancia, textura, tamaño, magnitud, alto, bajo, agudo, caída, fuerte, suave, rugoso, puntiagudo, calor, frío, dolor, roce, tensión, intensidad, etc., que por ende llevan una lectura emocional de placer, displacer, exaltación, dolor, agitación, calma, alegría, tristeza, rapidez, euforia y más.

“Las emociones son las que dotan de significado a la sinestesia y a cualquier, percepción o sensación” (Baird Layden, 2004, pág. 11).

Las experiencias sensoriales son la base del conocimiento del ser humano, sobre el mundo y sobre sí mismo, que con la experiencia social y colectiva conforman un cúmulo cognitivo, la memoria y el pensamiento interactúan con él, todo esto no tendría ningún sentido sin la emotividad intrínseca.

El neurólogo experto en sinestesia Richard E. Cytowic afirma que:

Los estímulos sensoriales que excitan a los sentidos provocan sensaciones similares, sin importar de qué sentido provengan, estas afectan nuestro estado anímico. Es entonces que las asociaciones entre las percepciones de los sentidos se dan entre una sensación emocional (ej. placer) y una no emocional (visual, táctil, auditiva y gustativa), “solo el ser humano tiene la capacidad de hacer asociaciones entre dos estímulos no emocionales”, a partir de una base emocional.

En una experiencia sinestésica, por ejemplo, el color rojo o cierta imagen (líneas formas, manchas) puede suscitarse a la audición de cierto instrumento o cierto sonido, la razón de fondo es la base emocional que provoca esa unión, ambas percepciones la auditiva y la visual tienen la misma esencia emotiva, tal vez de dolor, melancolía, tristeza, alegría; y agudeza, lentitud, rapidez, calma, u otras relacionadas con la memoria (de hechos u experiencias), guiadas claro está por la subjetividad.

Son las experiencias, capacidad sensitiva, la emotividad, e incluso las diferencias fisiológicas (en los sentidos) las que definen a una persona en su experiencia interna, “es importante tener en cuenta y comprender que la experiencia física y emocional es individual y subjetiva profundamente, a pesar de las influencias culturales compartidas” (Baird Layden, 2009).

La complejidad de ideas y abstracciones de las experiencias sensoriales encuentran su definición y lógica, de la realidad sensible por medio de símbolos en lenguajes verbales o visuales. Este desarrollo en formas de lenguaje y capacidades sensitivas, nos define y estructura como humanidad que vive y experimenta, de modo similar y diferente a la vez.

Según Timothy Baird Laiden, quien, desde una posición artística, afirma que la búsqueda y entendimiento de nuestra sensorialidad y el mundo, debe realizarse en la matriz, es decir, donde surgen cerebralmente las emociones y donde recibimos la percepción a un nivel más primitivo, ya que allí sentimos el efecto emocional y espiritual de las cosas. Esta nace de la esencia de la experiencia vital, ocurre a un nivel profundo donde habla el espíritu y las emociones, no del mero significado intelectual de la experiencia perceptiva.

La experiencia sinestésica provocada o presentada en profunda meditación, éxtasis, o LSD, nos remite a estados de alteración de la consciencia; relacionados con el recuerdo y emoción a la vez.

En la meditación profunda “los canales sensitivos que nos distraen son apartados de nuestra consciencia, y no tenemos nada que distraiga nuestra atención, entonces la sinestesia natural surge” (Cytowic, 2005); en un estado de éxtasis, ante un estímulo que lo provoque, lo emocional prima en importancia, todos los pensamientos son absorbidos, indefinibles y la mente se encuentra por un tiempo perdida y la sinestesia emana; y la provocada por LSD, causa el efecto de llegar donde la memoria y las impresiones sensoriales, emocionales, unen las percepciones y aflora la sinestesia.

La sinestesia en sinéstetas genuinos, capacidad que poseen neurológicamente, tal vez sea una condición fisiológica avanzada, pero la matriz de la experiencia sinestésica revela la capacidad del cerebro y los sentidos, que no son nada diferenciados a los no sinéstetas.

En si la sinestesia nos recuerda la integralidad de nuestras percepciones sobre el mundo externo e interno, su unión llega profundamente, adquiere significado emocional y se establece en lenguajes. Sentir profundamente la

realidad, las correspondencias entre las distintas percepciones, y la asociación entre estas y otras vivencias.

“...Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y por último un sonido interno...”
(Kandinsky W. , 1999, pág. 42).

Así, el color y las formas son el mundo de las expresiones, la acción y resultado de la “dialéctica del ser” porque son hechos psíquicos. (Cirlot, 1955, pág. 21)

Para finalizar este acápite se recurre nuevamente a Richard E. Cytowic quien mantiene la afirmación que la mayoría de nosotros somos sinestésicos, pero no somos conscientes de ello, son las múltiples actividades de la vida cotidiana las que no nos permiten concentrarnos en las cualidades de nuestra sensorialidad y es en un nivel profundo donde se nos manifiesta.

... Creo que la sinestesia es, realmente, una función normal en todos, pero que se manifiesta conscientemente solo en ciertas personas. Esto no tiene nada que ver con la intensidad o grado de sinestesia... más bien es que la mayoría de los procesos cerebrales operan a un nivel subconsciente. En la sinestesia, un proceso cerebral que generalmente no es consciente, en algunos llega a un nivel consciente.... Así que la única diferencia entre un sinestésico y otra persona (que no lo es) es que el primero conoce sus experiencias (Cytowic,1993, como se citó en Baird Layden, Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea, 2004).

3.4 SINESTESIA AUDIOVISUAL

Este tipo de sinestesia es la asociación entre lo auditivo y visual, donde las distintas fuentes de estimulación sonora como sonido en general (y ruidos), música y palabras habladas son las que provocan la visualización de colores, formas, movimientos, denominados como fotismos (visualización de imágenes).

Que se manifiestan en diferentes modos, proyectados hacia el exterior con los ojos abiertos, o “en el ojo de la mente” visualización interna con los ojos abiertos o cerrados. Imágenes que pueden manifestarse en simplicidad o visualizaciones complejas de características alucinatorias⁷¹ u oníricas (ligadas al simbolismo) (Sanz, 2009, pág. 168).

El Dr. Gómez Milán recalca que, en muchos sinéstetas, la percepción sinestésica se parece a una imaginería mental involuntaria, la sensación no se ve en el exterior, es una imagen mental vívida en respuesta a la estimulación externa (Pérez Dueñas & Gómez Milán, s.f., pág. 6).

Las asociaciones entre lo sonoro y visual, dan múltiples ejemplos de asociaciones sinestésicas de sonido-color, sonido-forma, sonido-forma-color, sonido-textura, sonido-olor-color, sonido-color-movimiento, e incluso pueden ampliarse a uniones sinestésicas entre sí; a diversas percepciones de otros sentidos y sensaciones somáticas.

⁷¹ No debe confundirse la sinestesia con la alucinación, la diferencia es que la alucinación no tiene ningún estímulo externo (inductor) y la sinestesia sí lo tiene. La persona que tiene una alucinación no es capaz de distinguirla de la realidad mientras que el sinestésico sí, aunque normalmente afirman que sus experiencias sinestésicas son tan reales como las no sinestésicas (Callejas, A. & Lupiáñez, J., 2012, pág.76-77 como se citó en García, 2018).

3.5 SINESTESIA E ISOMORFISMO

Toda la información que recibe el sistema nervioso proveniente del exterior, se adquiere mediante los órganos sensoriales. En el ser humano, la percepción sensorial está siempre asociada a un proceso cognoscitivo. (Cabrera Cortés, 2003).

La percepción que es un mecanismo individual del ser humano que consiste en recibir, interpretar y comprender los estímulos del exterior codificándolos desde la actividad sensitiva, datos que son captados por el cuerpo como información bruta, que adquirirá un significado luego de un proceso cognitivo que también es parte de la propia percepción.....Con base a lo anterior, se puede decir que el proceso cognitivo es aquel que permite interpretar el entorno por medio de los estímulos captados por los órganos sensoriales. Briceño, 2021 como se mencionó en (Salcedo, López, Fuentes, & Salcedo, 2022)

Es decir que existe un procesamiento previo de la información, para ser guardada e interpretada. En este sentido los datos se perciben mediante los sentidos, estos últimos los integran y generan la información necesaria para el conocimiento, el ser humano ha logrado simbolizar los datos y otorgarle significado a las cosas.

Cabrera afirma que la información en sí misma es al mismo tiempo significado y significante, este último es soporte material o simbología que encierra el significado (2003).

El neurólogo Raamachandran relaciona el factor genético de la Sinestesia, como el responsable de la capacidad de asociación y significación del lenguaje, en el ser humano.

Por lo tanto es pertinente mencionar, uno de los ejemplos relevantes de asociación basado en la sonoridad de la palabra. Tenemos el ejemplo gráfico, de Kiki y Bouba (formas sinestéticas⁷²) realizado y publicado en primera instancia por Wolfgang Köhler co-fundador de la Gestalt⁷³, con los nombres de “takete” y “baluba” (o “baluma”) en 1929, investigación sobre la interrelación entre forma icónica y palabra. Experimento realizado posteriormente por Vilayanur Ramachandran y Edward M. Hubbard expertos en sinestesia, el año 2001, donde confirmaron la asociación entre “forma – palabra – color”.

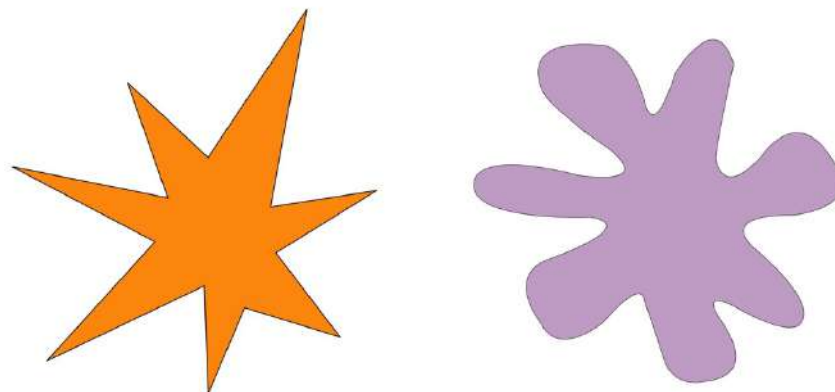


Gráfico 7. Formas sinestéticas, Kiki y Bouba

Fuente: El lenguaje del color (Sanz, 2009)

La visión de estas formas dio como resultado, la asociación del contorno espinoso con “takete” o “kiki” y el redondeado con “baluba” o “bouba”.

En este experimento la sonoridad de las palabras con las formas y color resultan ser intrínsecas, se tiende a asociar lo sonoro grave con lo redondeado y color de tono bajo; lo sonoro agudo con lo puntiagudo (anguloso) y color de tono

⁷² Sanz explica la distinción entre los adjetivos “sinestésico” y “sinestético”, “...utilizamos el primero en referencia a lo perceptual, y el segundo para aludir a lo estético, lingüístico, comunicativo, expresivo, artístico o cultural” (Sanz, 2009, p. 26)

⁷³ Gestalt, del alemán se traduce como “forma” o “estructura”. Es la escuela psicológica que surgió en Alemania (1920-1930) o también llamada teoría de la forma.

alto. Esta asociación entre forma y sonido, es compartida por la mayoría de las personas, que según Raamachandran es un factor sinestésico presente en todo ser humano.

Para la Gestalt que basó sus estudios en el modo de la asociación de la variedad de sensaciones, percepciones, memoria y atención; nuestro sistema perceptual debe considerarse como un todo estructurado, y no analizar sus diversos elementos constituyentes por separado. Por lo tanto, a su vez nos habla del isomorfismo y su relación con la sinestesia.

Entendiéndose el Isomorfismo como igualdad (iso) de forma (morfismo) se refiere a una correspondencia entre un conjunto de estímulos y el estado cerebral creado por los mismos. Las propiedades de la mente y la consciencia son una consecuencia directa de las interacciones electroquímicas dentro del cerebro físico. Un ejemplo comúnmente usado de isomorfismo es el fenómeno phi, en el que una fila de luces que parpadean en secuencia crea la ilusión de movimiento. El estímulo se percibe como movimiento porque la percepción subjetiva de la estructura espacial se correlaciona con los campos eléctricos en el cerebro cuyo patrón espacial refleja la estructura espacial en el mundo percibido. (Valenzuela, 2020).

En sí existe una analogía entre de la identidad de formas entre la mente y la materia, lo interior con lo exterior, en resumen, una analogía con la realidad.

La Sinestesia es el isomorfismo entre los cinco sentidos de la percepción, es decir a pesar de percibirse ciertos estímulos con diferentes órganos, se percibe la misma forma, es decir, *“La realidad se encuentra unificada: los colores suenan y tienen temperatura, los sonidos tienen tacto y peso y tamaño, los olores se ven... El lenguaje cotidiano nombra las sinestesias, se habla de colores*

chillones...o cálidos, la música se toca como si fuera un objeto sólido...”
(Férnadez Christlieb, 2004, pp. 51-52).

El principio del isomorfismo posibilita a su vez la experiencia vivencial empática, donde “el cerebro puede simular internamente determinados estados corporales emocionales” (Damasio, 2011), la cual permite sentir e identificarse con otros, un proceso en el que se transforma la emoción en sentimiento.

El arte entendido como fenómeno de comunicación y significación, puede producir, a través de su lenguaje, mensajes isomórficos, destinados a la propia interpretación.

3.6 SINESTESIA Y MÚSICA

Dentro de la sinestesia audiovisual relacionada con la música, se hace mención a aspectos principales que por lo general son determinantes en la percepción:

El tono que es un atributo del sonido, es aquel que permite distinguir a los sonidos como “graves” o “agudos”, es este por lo general el que determina sinestésicamente el tono y luminosidad de color, es decir tono alto, medio o bajo.

La intensidad del sonido, es el atributo que permite distinguir los sonidos como “débiles” o “fuertes”, puede llegar a determinar el croma de los colores sinestésicos, por ejemplo, azul, rojo, verde, etc.

El timbre es la cualidad del sonido, que permite identificar y distinguir la fuente sonora, como los sonidos de las voces humanas, los instrumentos o los diversos objetos, es aquel que juega un papel determinante en el tipo de color

sinestésico, ya que el timbre es el rasgo más relevante a nivel emocional y estético, potente y simbólico del sonido, como lo es el color.

La riqueza está en las diferencias de timbres entre diversos instrumentos musicales e incluso en la producción del sonido en un mismo instrumento, tiene mucho que ver con el tipo de ejecución técnica y su calidad.

“El timbre (junto con el ritmo), es uno de los elementos musicales que llama a nuestra sensorialidad, como lo hace el color en la pintura... un disfrute ante todo de la sensibilidad” (Schultz, 1993, pág. 43).

El ritmo, que determina la secuencia temporal en la música, puede llegar a evocar también algún color o se relaciona con movimientos y formas.

“La música (brinda)... el influjo perceptual de sus elementos expresivos propios. Desde el ritmo... puede provocar efectos de calma y agitación” (Schultz, 1993, pág. 36).

Estos atributos del sonido presentes en cualquier música, estructuran melodías⁷⁴ sonoras. Estas últimas, como los atributos del sonido ya explicados, la audición completa de una pieza musical o fragmentos de la melodía, son las que evocan color/es, texturas y/o formas.

La percepción de la música es diversa, como se explicó en las bases fundamentales de la sinestesia, los distintos factores que intervienen en esta experiencia son individuales, y también similares, por las características perceptivas como humanidad.

⁷⁴ Patrón de notas sueltas que forman una secuencia musical coherente.

La prioridad de percepción, de los atributos de la música o la música en sí, solo será determinada por la percepción de la experiencia sinestésica audiovisual, algunos sentirán énfasis en el tono sonoro, o en el timbre, otros en el ritmo o su movimiento y cambios, o en un fragmento de la melodía.

Como ejemplo se cita diferentes experiencias sinestésicas respecto a la música:

“Digo que puedo contemplar la música que oigo porque veo colores mientras escucho música. Los colores que veo son más oscuros cuanto más graves son los sonidos musicales, y más claros cuanto más agudos, como también los veo más vivos cuando el volumen de los sonidos aumenta o cuando los acordes son más densos” (E.S.B.) (Sanz, 2009, pág. 164)

“No importa si lo que oigo es música, voz o simplemente ruido. Los colores que veo mientras oigo algo, sea lo que sea, van cambiando según los sonidos van sucediéndose. Las formas que adoptan son abstractas y cambiantes” (A.S.) (Sanz, 2009, pág. 164)

La Fantasía para piano (1841) de Robert Schumann, es para algunos:

“como un palpitante y aromático rayo glauco de verdes vívidos y evocadores arbores y lavandas” y Primera sinfonía en Si Bemol Mayor, op.38 (1841), del mismo compositor como “un amanecer de jade y turquesa con torbellinos róseos veteados de bermellón” (Sanz, 2009, pág. 243).

A tiempo para complementar la relación de la música con la experiencia sinestésica, se remite a Margarita Schultz, quien afirma que la música tiene una gran capacidad evocativa, y la percepción musical atañe a lo que la música

transmite: sentimientos o emociones, que el creador musical transmite por su conocimiento de los mismos, la música tiene la capacidad de “suscitar emociones concretas, pero no porque las represente” (Schultz, 1993, pág. 36). Sino porque los atributos de ritmo, melodía, armonía, tono, intensidad, timbres y sus procesos tales como “crecimientos – decrecimientos”, “aceleraciones – retardos”, “tensiones – distensiones”, “intensidades – contrastes” en la música son procesos análogos ⁷⁵ a los sentimientos.

Son aspectos que constituyen, como define Schultz, “la biología del sentimiento” (Schultz, 1993, pág. 37), el modo de vida del sentimiento humano, una vida comunicable mediante procesos musicales.

3.7 SINESTESIA EN EL ARTE: RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PINTURA

La búsqueda de unir o expresar la unión de los sentidos tuvo un proceso extenso y paulatino en el arte. Este desarrollo se dio desde antes de conocerse y estudiarse la sinestesia desde la medicina y la psicología.

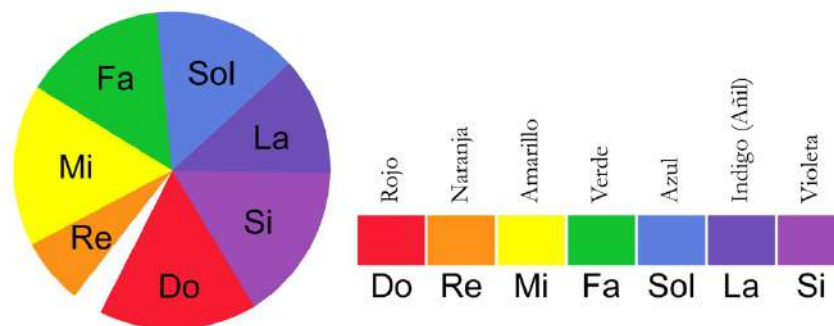
La relación entre sonido y color siempre fue un tema recurrente entre los pensadores y el medio artístico. Los filósofos griegos Aristóteles y Pitágoras sugirieron la existencia de una correlación entre la escala musical y los colores del arco iris.

Pitágoras (S. VI a.C.) creó un sistema de siete modos basado en los siete planetas del cosmos que, según él, la vibración de ellos creaba la música (teoría de la armonía de las esferas).

⁷⁵ Los procesos análogos entre música y sentimientos son: “crecimientos y decrecimientos”, “aceleraciones y retardos” “tensiones y distensiones” “intensidades y contrastes”.

Posteriormente hacia el 1704 Newton propuso el espectro cromático en forma circular, relacionando cada tono de la escala musical con cada uno de los colores primarios del espectro: Do – rojo, Re – Naranja, Mi- Amarillo, Fa – Verde, Sol – Azul, La – Índigo (añil), y Si – Violeta⁷⁶, basado en la cuantificación matemática del color y su correspondencia de magnitudes de altura de los sonidos entre las notas musicales.

Esta propuesta fue la base principal en la posterior búsqueda e interés de la relación música y pintura.



Esquema 5. Correspondencias de notas musicales y color según Newton, 1704.

Louis Bertrand Castel (Francia), también relacionó concordancias cromáticas y armonías musicales. Estableció la correlación entre un espectro de doce colores y una escala proporcional de tonos y semitonos, basada en la altura de los sonidos y la claridad y oscuridad de los colores por la mezcla con el blanco o el negro.

En este propósito Castel fue el pionero en construir hacia 1722, el *clavecín⁷⁷ ocular* un instrumento musical sinestésico (Ricco & De Córdoba, 2007, pág. 41),

⁷⁶ Publicación *Tratado de Óptica* de Isaac Newton, en 1704. La introducción del diagrama circular cromático se convirtió como signo totalizador de un todo en la visualización cromática, que se convirtió posteriormente en una figura privilegiada en las representaciones pioneras del arte abstracto de Kupka y Delaunay.

⁷⁷ Instrumento musical antepasado del piano.

que tenía 60 ventanas pequeñas con diferentes vidrios de colores, que al tocarse una tecla una cortina recorría para dejar ver el color de la ventana, en cuya empresa utilizó centenares de velas y espejos reflejantes para amplificar la luz y esta sea visible para una mayor audiencia. Otros instrumentos de esta categoría fueron el Clavilux (1920) de Thomas Wilfred, el piano a colores de Alexander László en 1925.

La búsqueda de correspondencias entre el lenguaje sonoro de la música con el color, tuvo a grandes exponentes que poseían la cualidad sinestésica.

Como es el caso del compositor ruso Alexander Scriabin (Moscú, 1872–1915), quien para el estreno en 1910, de su sinfonía *Prometeo: el poema de fuego*, ideó un órgano de luces el *Clavier à Lumières*, este proyectaría en la sala determinados colores acompañando la interpretación musical, que fue frustrado por las rudimentarias técnicas de iluminación de su tiempo (Fundación Internacional ArteCittà, 2005), el misticismo que añadió el compositor, referente a lo que veía y sentía en la composición visual no fue comprendido.

De igual forma se puede mencionar la asociación de sonido – color que, hacia Scriabin, esta era de colores a acordes⁷⁸ y cambios de tonalidad, y no a notas musicales aisladas. El compositor Nikolái Rimsky Kórsakov, también poseía esta cualidad para él *Do Mayor* era de color blanco y *Mi Mayor* azul zafiro.

Olivier Messiaen (1908-1992), sinestésico, y compositor francés, fue uno de los ejemplos más notables, quien además de ser explícito a la instrumentación y el significado de su obra, aportó detalladas descripciones de los colores, los cambios de tonalidad y su evolución al ritmo de la música (Fundación Internacional ArteCittà, 2005).

⁷⁸ Combinación de tres o más notas tocadas al mismo tiempo.

Este manifestaba:

Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público (Hill, 1995).

El color jugó un papel importante en su percepción sonora, cada una de sus composiciones estaba basada en el color, sus descripciones y comentarios mencionaban a colores interiores, fue muy explícito al diferenciar entre colores externos e internos durante sus audiciones musicales.

La asociación que él establecía era de color y música, él iba del color a la música y no de la música al color. En una de sus obras de 1944 Vingt Regards sur l'Enfants Jésus, para piano, se refiere a sus colores azul-violeta en V, naranja, rojo y un poco de azul en XIII, rosa y malva en XVII. Otra de sus obras a destacar fue la composición para orquesta Des canyons aux étoiles, inspirada en el color del paisaje del Cañón del Colorado (Estados Unidos) y en el canto de los pájaros, obra musical donde el color rojo-anaranjado-violeta para él fue una combinación perfecta que la naturaleza ha creado (Hill, 1995).

3.7.1 Evolución de la expresión artística sinestésica

En el arte pictórico el desarrollo de expresar la unión de los sentidos, desde una sugerencia sinestésica audiovisual, estuvo a la par del proceso de las etapas artísticas, en las que se manifiesta de diferentes maneras la evolución de la búsqueda de expresar la subjetividad de la sensorialidad del mundo circundante.

Es aproximadamente, que desde la segunda mitad del S. XIX, cuando surge la renovación y el nacimiento del arte moderno, y artistas como Vincent Van Gogh (1853 – 1890) y Paul Gauguin (1848 – 1903) fueron los precursores en utilizar el color con fines expresivos y simbólicos, mostraron la línea de la sugerencia implícita de la sonoridad y musicalidad en la creación pictórica, un instinto sinestésico de sus percepciones ligadas a su subjetividad.

VINCENT VAN GOGH (HOLANDA, 1853-90)

En su obra *Campos de Trigo con cuervos volando*, manifiesta la inquietud de lectura subjetiva y sensorial de las circunstancias internas como externas a través del color, la pincelada de líneas gruesas y enérgicas, y la sugerencia del movimiento en formas ondulantes que manifiestan estas sensaciones de diversidad sonora.



Imagen 2. Vincent Van Gogh, Campos de trigo con cuervos volando, 1890

PAUL GAUGUIN (FRANCIA, 1848 -1903)

Utilizó el color con fines simbólicos, buscaba hallar en el mundo primitivo la esencia de la condición humana, posteriormente su interés en la conexión de la música con la pintura lo dirigió acentuar la subjetividad de colores y líneas. En la búsqueda de imprimir su fascinación por la música en sus obras de arte, a pesar de sus representaciones figurativas y del mundo físico, intentó expresar analogías de situaciones con atributos de particularidad musical, a través de los trazos y colores que utilizaba. Dentro de su instinto sinestésico, buscaba en su pintura un sonido pesado, opaco y poderoso (Baird Layden, 2009, pág. 30).

A este sentido Gauguin manifestaba:

“el color es tan oscilante como las ondas en la música siendo capaz de expresar lo más universal, así como lo más vago... A través de arreglos en las líneas y los colores, con el pretexto de algún tema de la vida y la naturaleza, llego a sinfonías y armonías que no evocan nada real en el sentido usual de la palabra y no expresan ideas, sino que buscan provocar pensamientos, como la música.”



Imagen 3. Paul Gauguin, Nave Nave Moe (Primavera Sagrada), 1894

De las bases de Gauguin, de utilizar el color como una proyección vehemente de uno mismo, nació la escuela del Fauvismo (Fieras). De esta corriente **Henri Matisse** (Francia, 1869 - 1954) no quedó al margen de encontrar en la música una fuente de inspiración.

Sin abandonar lo figurativo Matisse hizo constante referencia de la música en sus obras. Tenía una fuerte sensibilidad musical, la que transmitió en obras como el mural Música de 1909, destruido posteriormente.



Imagen 4. Henri Matisse, Música, 1909 -1910

La Danza 1909, fue otra obra en la que cinco figuras desnudas están distribuidas en un espacio circular, sugiriendo una sensación de movimiento al son de una melodía, entregadas con pasión a una danza ritual.



Imagen 5. Henri Matisse, La Danza, 1910

La música y las sensaciones auditivas, fueron las que inspiraron a varios pintores a una búsqueda de su percepción y emotividad, la música era capaz de brindarles este lenguaje. En este sentido fue con las “vanguardias” artísticas de inicios del S. XX, hasta 1940, que se dio una ruptura radical en la creación artística, es la escuela del abstraccionismo, en la que se desarrolló en mayor medida tales sugerencias sinestésicas audiovisuales.

Sin dejar de lado al cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo, que fueron movimientos que avanzaron en la búsqueda de la temporalidad, movimiento, sonoridad y ruido como nuevos objetivos del arte pictórico.

La necesidad de interrelacionar un arte dentro de otro, y las sugerencias sinestésicas de la percepción como la temporalidad, el sonido, el ruido, el silencio, fueron los puntos álgidos de este nuevo objeto del arte.

La creación de artistas que evolucionaron las sugerencias sinestésicas audiovisuales, a través de la pintura en relación con la música, se manifestó con mayor intensidad en el abstraccionismo. A continuación, presentamos a estos artistas y sus obras más representativas de esencia sinestésica.

FRANTIȘEC KUPKA (OPOÏNO, BOHEMIA ORIENTAL, HOY REPÚBLICA CHECA, 1871 - 1957)

Fue uno de los predecesores fundamentales del arte abstracto, su obra fue el preludio de la transición de esta corriente. El interés de Kupka fue transmitir la musicalidad y la aventura del sonido a través de la pintura, la obra “Teclas de piano, Lago” (*Piano Keys, Lake*), 1909, fue la obra que alude a que el color se embarca en la aventura del sonido, las teclas de un piano y los dedos de un

pianista tocándolo desatan un abanico de colores, las olas son metáfora del ritmo y el movimiento del sonido. Es en esta obra que trata de expresar la emoción que le provoca la música.



Imagen 6. František Kupka, El Lago, 1909

Fuga en dos colores 1910, fue su obra cumbre considerada por muchos como la primera obra verdaderamente abstracta, representa el movimiento y evoca el entrelazado lineal de las fugas musicales, al respecto decía:

"Sí, fugas, donde los sonidos se transforman al igual en verdaderas entidades físicas, se entrelazan, van y vienen."



Imagen 7. František Kupka, Amorfa - Fuga en dos colores, 1910

Describe su pintura como música que se desarrolla en el espacio, a través de consideraciones rítmicas y polifónicas⁷⁹, utilizó dos voces una roja y otra azul, que al entrelazarse crean un movimiento vital metafórico, que evoca una imagen del ritmo del universo.

En Kupka se evidencia la preocupación del camino hacia el arte abstracto, encontrar la expresión pictórica de las estructuras y ritmos de la realidad interna a través de realidades hechas de armonía y belleza, de calidad inspiradora y capacidad de elevar el espíritu, la música sin duda una de sus fuentes de inspiración.

⁷⁹ Música que combina dos o más voces.

ROBERT DELAUNAY (FRANCIA, 1885 - 1941)

Fue un artista que se desarrolló dentro del cubismo, del que se separó progresivamente para buscar una pintura no objetiva. Delaunay basa su obra en el color como principal medio de expresión.

Estableció una analogía entre abstracción pura de color y música, donde las relaciones de luz y color partían desde un sentido musical del tiempo. Desarrolló una teoría de la simultaneidad, donde luz y color, proporción y ritmo, tiempo y movimiento, se entremezclaban en formas puras de color.

Partía de la idea que la música y la luz tenían un comportamiento análogo, y una relación con el funcionamiento del cosmos.

Él denominó a su método de representación de la luz a través del color con el nombre de *simultaneísmo* (contraste simultáneo de los colores).

Denominaron su obra como “orfismo”⁸⁰, sus obras demuestran una búsqueda constante entre la interrelación del color con la música y la sensación del movimiento, sin alejarse de la abstracción: son series como Ritmos y Formas circulares que lo demuestran.

⁸⁰ Este término proviene de la leyenda de Orfeo, mitológico inventor de la música y la expresión poética. Esta doctrina proponía que el arte es la expresión del espíritu humano y la música el ejemplo emocionalmente dominante nacida del espíritu humano, por eso atractiva en su búsqueda plástica a través de la abstracción del color y la forma.



Imagen 8. Robert Delaunay, Formes circulaires, 1930



Imagen 9. Robert Delaunay, Rhythms, 1932

PAUL KLÉE (SUIZA, 1879 – 1940)

Artista que poseía por tradición familiar, una importante formación y sensibilidad musical que heredó de sus padres. La que influyó de sobre manera en su pintura. Participó en el grupo “Der Blaue Reiter” o el Caballo Azul, del que se desvinculó posteriormente. Enseñó en la Escuela de la Bauhaus en la que

desarrolló un importante aporte teórico y artístico, resumido en uno de sus importantes escritos *Teoría y forma de la figuración*.

Su interés era plasmar lo efímero de la música en lo eterno de la pintura, encontrar la representación visual que toque la misma fibra emocional como lo hacen algunos sonidos. En suma, su pintura se basó en la polifonía pictórica basada en la admiración de la polifonía musical: donde construir una composición, agregar o quitar colores o tonos daban como resultado que la pintura fuera armónica y polifónica, donde el elemento del tiempo se convertía en un elemento espacial y eterno.

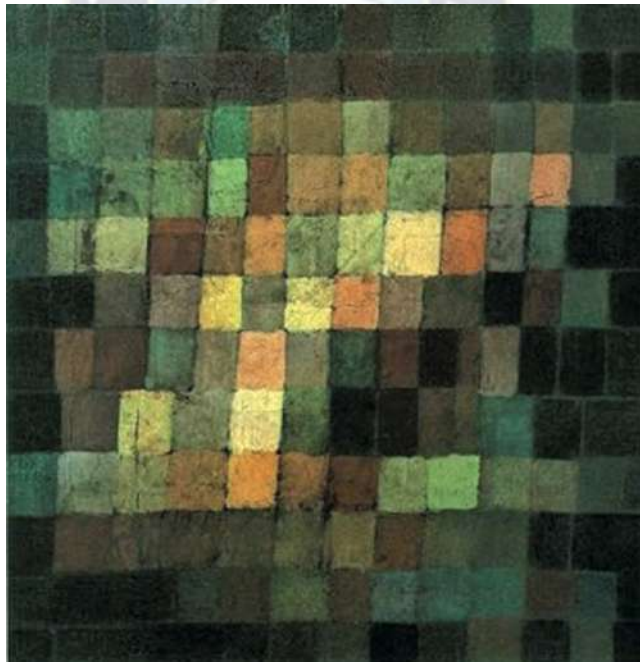


Imagen 10. Paul Klee, Sonido Antigo, 1925

**MIKOLAJUS KONSTANTINAS CIURLIONIS (LITUANIA,
1875 – 1911)**

Considerado un prodigio musical, fue pintor simbolista de paisajes oníricos y fantásticos, tradujo sonidos y estructuras sinfónicas en forma de pinturas abstractas.

Su obra fuertemente inspirada en la música, muestra concomitancias con el pensamiento de los indios Hopi y de los aborígenes australianos, aportan un rito y enseñanzas místicas (Gibson, 2006, pág. 194) .

Su modo expresivo esencialmente sinestésico, se transmite en una poética visual de música – color a través del lenguaje pictórico.



Imagen 11. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis, Sonata de estrellas. Allegro, 1908

JOHANNES ITTEN (SÜDER-LINDEN, 1888 - 1967)

Pintor que formó parte de la Escuela de la Bauhaus, desarrolló un amplio estudio del color, su interés en un inicio fue establecer la relación entre color y sonido, a través de las vibraciones que ambos poseen. Es así que la clasificación de los colores del espectro por su longitud de onda y su número de vibraciones por segundo son:

| Color | Longitud de onda | Número de vibraciones por segundo |
|------------|----------------------|-----------------------------------|
| Rojo | 800 - 650 milimicrón | 400 – 470 billones |
| Anaranjado | 640 - 590 milimicrón | 470 – 520 billones |
| Amarillo | 580 - 550 milimicrón | 520 – 590 billones |
| Verde | 530 - 490 milimicrón | 590 – 650 billones |
| Azul | 480 - 460 milimicrón | 650 – 700 billones |
| Añil | 450 - 440 milimicrón | 700 – 760 billones |
| Violado | 430 - 390 milimicrón | 760 – 800 billones |

Tabla 11. Clasificación de los colores del espectro por su longitud de onda y vibraciones

Fuente: El arte del color. Itten Johannes (Itten, 1994, pág. 17)

Define que la relación de las vibraciones del rojo al violado corresponde a una octava musical⁸¹.

Otro de los grandes aportes que contribuyó sobre la percepción del color es “la subjetividad del color” o “concordancias subjetivas de colores”, la que se refiere a la sensibilidad de los colores, cuya capacidad se apega a cierta gama de color de manera subjetiva, estas concordancias son un medio para poder reconocer los diferentes estilos de pensamiento, sentimiento y acción de un ser humano (Itten, 1994, pág. 25).

⁸¹ Intervalo de ocho notas, contando la primera y la última, que incluye dos notas del mismo nombre (do, re, mi, fa, sol, la, si, do).

Su aporte dentro de las sugerencias sinestésicas se resume en sus propias palabras:

Si las concordancias subjetivas de los colores nos informan sobre la vida interior del hombre, estas mismas...manifiestan su manera de pensar, de sentir y de obrar. Los colores reflejan la constitución interna y las estructuras del hombre.

Creo que estas nacen de la refracción y el filtrado de la luz blanca de la vida y de las vibraciones electromagnéticas que se producen en la esfera psicofísica⁸² del ser humano. Cuando el hombre muere, empalidece. Su cara y su cuerpo pierden el color según va apagándose la luz de su vida... (Itten, 1994, pág. 27).

Sus obras se caracterizaron por la constante investigación y la búsqueda de la sensibilidad sonora y subjetiva del color, donde manifestaba un instinto sinestésico de su percepción, al respecto afirmaba:

“El espíritu profundo del color constituye una resonancia de sueño, una luz que se hace música...” (Itten, 1994, pág. 9)

⁸² La psico-física o ley de las sensaciones (fue fundamentada por Gustav Fechner en 1860) expone las relaciones entre los estímulos y las sensaciones como una regla logarítmica, es decir la sensación crece tanto como el logaritmo del estímulo, o los estímulos se multiplican al igual que las sensaciones se suman. Fue utilizada durante décadas para medir sensaciones tanto auditivas como lumínicas, calóricas, olfativas, táctiles o provocadas por cualquier otro estímulo (Birlis, 2007, pág. 47).



Imagen 12. Johannes Itten, Güner Klang, 1917

WASILY KANDINSKY (RUSIA-MOSCÚ, 1866 – 1944)

Fue uno de los iniciadores del arte abstracto, fundó el grupo Der Blaue Reiter (Caballo Azul) y enseñó posteriormente en la Escuela de la Bauhaus. Es sin duda el artista que revolucionó el arte moderno.

Las sinestesias de Kandinsky⁸³ poseían gran sensorialidad, a nivel visual, auditivo y táctil, las cuales expresó en su pintura de un modo como el que podría

⁸³ La conceptualización de la sinestesia para el S. XX ya estaba establecida, los artistas hoy considerados sinestésicos, no se autodenominaron así en aquel entonces.

sentir él con la música, encontrando equivalencias entre sonido, color y sentimiento (ligado al alma y subjetividad).

Atribuyó la propiedad de la sonoridad y resonancia a los colores y formas, insistió en las correspondencias entre colores e instrumentos musicales, es decir, asociaciones entre timbre – color. Escribió que el rojo “...recuerda un sonar de trompetas acompañadas de tubas; es un sonido insistente, irritante y fuerte” (Kandinsky W. , 1999, pág. 76) y el sonido del naranja “...semeja al de la campana de una iglesia llamando al Angelus, o el de un barítono potente, o una viola interpretando un largo” (Kandinsky W. , 1999, pág. 78).

También consideraba que los distintos instrumentos musicales proporcionaban sonido de naturaleza lineal y cromática: el violín, la flauta y el piccolo producen una línea delgadísima, mientras que la línea de la flauta y el clarinete es más gruesa, y los instrumentos de sonidos profundos como el contrabajo y la tuba líneas mucho más anchas.

Afirmaba que la línea opera en la música de la misma forma temporal y espacial que en la pintura, “...La presión de la mano sobre un arco se corresponde exactamente a la presión de la mano sobre el pincel” (Kandinsky W. , 2007, pág. 104).

El fin de la creación artística de Kandinsky fue exteriorizar mediante forma y color sus experiencias perceptuales a través de una búsqueda interiorizada, lo que llamó “necesidad interior”.

“...el producto de la necesidad interior... (es)...una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo” (Kandinsky W. , 1999, pág. 62).

El mundo está lleno de resonancias, entonces el artista debe trabajar guiado

por su intuición. La voz interior del alma le indicará la forma y color que necesita y de donde debe tomarla (Kandinsky W. , 1999, pág. 133).

Wasily Kandinsky es sin duda el artista que pintó y teorizó concretamente sus experiencias sinestésicas.



Imagen 13. Wasily Kandinsky, Impresión III (Concierto), 1911

Esta obra fue creada tras asistir y escuchar dos piezas musicales del compositor Arnold Shönberg. La música expresaba en forma de sonido los mismos sentimientos y emociones que el pintor pretendía trasladar a su lienzo en esta obra, las formas ovaladas en vibrantes colores representan a los músicos y el público, mientras que el negro representa el piano (Fundación Internacional ArteCittà, 2005).

“La música de Shönberg nos introduce en un nuevo terreno en el que las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente anímicas. Aquí comienza la música del futuro” (Kandinsky W. , 1999, pág. 33).

El artista encontró en la música de *Shönberg* lo que buscaba en la pintura: la disonancia. Color y forma pueden desenvolverse en disonancia, ya que esta abre nuevas posibilidades de armonía. (1999, págs. 32, 49).

Kandinsky expresó su capacidad de percepción sinestésica, a través del tono de los colores. Al respecto de los mismos que componen esta obra, escribió del amarillo y negro:

“El amarillo...inquieta al espectador, le molesta y le excita, y descubre el matiz de violencia expresado en el color que actúa descarada e insistentemente sobre su sensibilidad. Esta característica del amarillo, que tiende siempre a los tonos más claros, puede acentuarse hasta un nivel de fuerza y estridencia insoportables para el ojo y el alma. Así potenciado, el amarillo suena como una trompeta tocada con toda la fuerza o un tono agudo de clarín.” (Kandinsky W. , 1999, pág. 68).

“El negro suena interiormente...como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza... Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color... suena con más fuerza y precisión” (Kandinsky W. , 1999, pág. 75).



Imagen 14. Wasily Kandinsky, Composición VI, 1913

Composición VI es otra de las obras más representativas del artista, de sugerencia sinestésica audiovisual, la sonoridad se expresa por medio del color.

En las vanguardias del cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo, se manifestaron obras dirigidas a abrir la pintura a la dimensión temporal, utilizaron términos como el de ritmo, dinámicas, velocidad y simultaneidad ligados a términos musicales como cadencia, disonancia y polifonía, términos conceptuales entre arte y música. Fueron varios artistas de estas escuelas que produjeron obras de sugerencia sinestésica con inspiración en la sonoridad y la música. Pero no es pertinente la extensión de su explicación.

A este entendido fueron los artistas Paul Klee, Johannes Itten y Wassily Kandinsky los que profundizaron en la transmisión de su experiencia sinestésica, cuyos estudios e investigaciones aportaron al conocimiento de los efectos

psicológicos del color y las formas, relacionados con la sonoridad, evocativos de sentimientos y emociones.

En la actualidad existen artistas que trabajan sobre la base de la sinestesia, buscando la unión de los sentidos en la expresión pictórica. O medios propiamente audiovisuales como el video y la animación, nuevas tecnologías. Tomando como inspiración la música, conceptos, sonoridades y/o estímulos en los que encontrar riqueza sensorial y emotiva.

Son artistas del S. XXI, que merecen ser mencionados:

CAROL STEEN (N.1943, EE.UU.)

Pintora y sinésteta genuina, ella ve colores al oír sonidos, también los ve al sentir sensaciones de otros sentidos como el tacto especialmente al contacto de fuertes dolores.

Tales experiencias sinestésicas, las transmitió a través de la pintura, la obra *Clouds Rise Up* (Las nubes se levantan) 2005, fue creada después de la audición de una melodía interpretada por un músico en una flauta Shakuhachi. Ella dijo que la expresividad de esta pintura respondía a lo que sintió durante la audición, respecto a la velocidad a la que se tocaba la música y al color percibido en cada nota (en específico de dos sonidos y dos colores, rojo y naranja) (Sanz, 2009, pág. 242).



Imagen 15. Carol Steen, *Clouds Rise Up* (Las nubes se levantan), 2005

MARÍA JOSÉ DE CÓRDOBA SERRANO (N. 1961, ESPAÑA)

Nació en Alcalá la Real, es artista contemporánea multidisciplinar se desarrolla en diferentes medios como la pintura, grabado y audiovisual, profesora universitaria y Doctora en Bellas Artes, Cofundadora de la Fundación Internacional Arteciudad/Artecittà, investigadora experta en sinestesia e interrelación entre las artes.

Su cualidad sinestésica está basada en el sonido – color, mantiene presente en sus trabajos pictóricos y audiovisuales, la presencia de sus propias sensaciones del sonido y las sensaciones táctiles del color y el movimiento.

La obra “*Visión cósmica 2*” 2005, Técnica: Audiovisual, animación de ritmos y movimientos acordes al sonido. Duración 6 min 46s., fue creada bajo la intención de inducir sentimientos y sensaciones parecidas a las que experimenta a la audición de composiciones musicales, como la pieza *Síntomas de Tomás de San Miguel, Lezao 1994* (Ricco & De Córdoba, 2007, pág. 57) .

En sus palabras:

“...mostrar parte de mi mundo perceptivo y sentimental que no puedo expresar con la palabra. Mi vuelo en los momentos de concentración o abstracción, son como ausencias llenas de contenido profundo, que ni yo reconozco como míos...Un cosmos interno inexplorado que grita por salir para...que alguien se reconozca en él”.

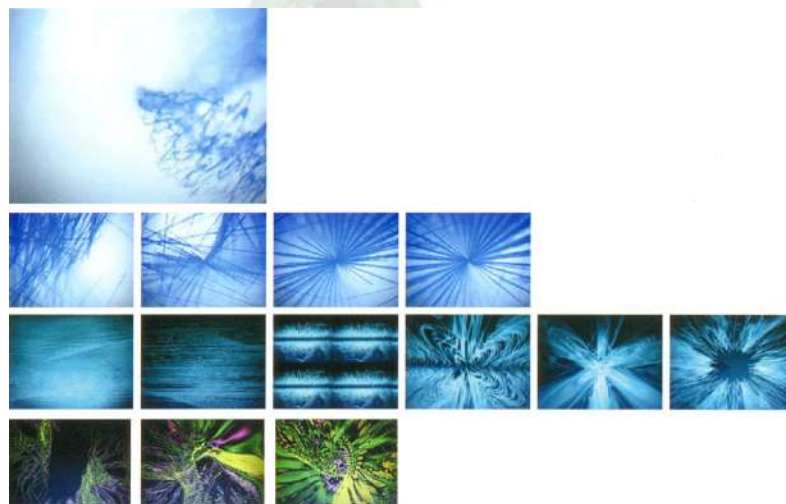


Imagen 16. María José de Córdoba, *Visión cósmica 2*, 2005

TIMOTHY BAIRD LAYDEN (N. 1970, EE.UU.)

Estudió en la Universidad de Las Américas, Puebla, México. Doctorado en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona España. Es artista multidisciplinario (pintura, audiovisual, performance e instalación). Desarrolló una importante investigación sobre sinestesia en el arte contemporáneo.

Afirma que la sinestesia es la capacidad que todos poseemos, y la pintura tiene la facilidad de sacar estas experiencias sinestésicas, desde las profundidades del ser, sin importar el nivel consciente o no de aquellas, ya que la pintura lleva tales experiencias a la consciencia del artista y a la materia del mundo a través de abstracciones y analogías simbólicas creadas en el acto de pintar. El mundo está lleno de cosas que observamos y percibimos a muchos niveles, llegando al centro de nuestro ser y donde adquieren algún significado emocional y es allí donde se relacionan nuestras diversas percepciones.

La pintura inspirada en una experiencia no visual, debe llevar al artista a alimentar la habilidad de observar con su oído mientras ve el mundo intangible de los sonidos con una visión interna y una sensibilidad sinestésica.

Es un artista que se considera con cierta capacidad para observar el aspecto sinestésico del mundo, y es el amor a la música y la pintura lo que lo llevó a crear obras de arte a partir de la indagación de su sinestesia.

“Siempre he amado la música y he encontrado mucha inspiración en ella. La palabra sinestesia es muy importante para hablar sobre la relación entre lo que oímos y lo que vemos... “ver sonidos” y “oír colores y formas”. No estoy hablando de estar viendo notas bailando por la habitación...o sentir agobio por lo fuerte que suena un cuadro de Jackson Pollock, sino de una visualización real de los sentimientos creados por el sonido o la audición del

sonido interno de una visión” (Baird Layden, 2004, pág. 141) un diálogo a nuestros sentimientos, al centro emocional y nuestro espíritu intuitivo.

La voz de Orfeo, 2003, Obra que pintó al escuchar cantos del pueblo tracio, de donde provenía Orfeo, su búsqueda fue pintar la voz de Orfeo (ser mitológico) el gran maestro de la música, cuyas canciones penetraron en la naturaleza, es el sonido de la armonía natural que todo lo impregna e impulsa hacia la creación.

“Verdes y amarillos de fondo, que se proyectan desde la parte superior del cuadro hacia abajo, alrededor de la abstracción que representa la voz que los animó. La voz nace desde un huevo cuyo punto central está justo en el centro de la parte superior del cuadro. Dentro de este huevo se ve, entre la niebla, una esfera con el espectro de colores. La voz se proyecta hacia arriba en rojos y amarillos diluidos entre azules y verdes profundos. En el margen derecho de la pintura se ven formas circulares y esféricas que son el principio de la formación de los planetas” (Baird Layden, 2004, págs. 155-156).



Imagen 17. Timothy Baird Layden, La voz de Orfeo, 2003

MELISSA S. MCCRACKEN (N. 1990, EE.UU.)

Nació en Kansas City, Licenciada en Psicología en 2013, artista y tiene sinestesia. Ve colores cuando escucha música, la ve de una u otra forma dependiendo del género musical, emplea la pintura para plasmar su percepción. (Microsiervos, 2017)

Melissa expresa en sus propias palabras su experiencia sinestésica:

“La música expresiva como el funk es mucho más colorida, pues todos los instrumentos, melodías y ritmos crean un efecto altamente saturado. Las guitarras son generalmente doradas y angulosas, y el piano es más en

tonos mármol y espasmódico debido a los acordes. Rara vez pinto música acústica porque a menudo sólo hay una persona tocando la guitarra y cantando, y nunca pinto canciones country porque son aburridos marrones apagados”.

“...Fluye en una mezcla de matices, texturas y movimientos, cambiando como si fuera un elemento vital e intencional de cada canción. Tener sinestesia no distrae ni desorienta. Añade una vivacidad única al mundo que experimento” (Microservos, 2017).



Imagen 18. Melissa S. McCracken, Superstition – Stevie Wonder, 2016

CAPÍTULO IV

EVIDENCIA DE LA EXPERIENCIA SINESTÉSICA: MÚSICA DE LOS SIKURIS DE ITALAUQUE CENTRAL HUYU HUYU VISUALIZACIÓN SINESTÉSICA Y CREACIÓN PICTÓRICA

4.1 GENERALIDADES

Este capítulo contiene la relación de todo el proceso de creación de cada una de las obras pictóricas que se han obtenido en la investigación, en base a la experimentación sinestésica personal de la autora.

Con la base investigativa sobre el fenómeno de la sinestesia y todos los aspectos de la música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, se eligió 11 piezas musicales, 10 extraídas de la discografía del conjunto musical y la pieza musical Ayma, esta última no incluida en la discografía, pero de gran importancia en el repertorio musical del conjunto.

Se decidió utilizar la jerarquía de la tropa de las 3 medidas de los Sikus Huyu Huyu: 4 Sankas, 6 Maltas y 4 Ch'ulis, como referencia e inspiración para la medida de los lienzos del conjunto de la obra artística resultado de la visualización sinestésica.

Para plasmar las visualizaciones sinestésicas de esta música en obras pictóricas se utilizó las técnicas artísticas al óleo, acrílico y mixta. Para algunos apuntes iniciales se utilizó técnicas a la acuarela, grafito, carboncillo y sanguina (conté).

4.2 PRIMERA APROXIMACIÓN A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Para realizar una primera experimentación se ha llevado a cabo la ejecución instrumental de la pieza musical Ayma, aprendida en primera instancia con el Director del conjunto, buscando comprender de manera consciente la sensación producida al ejecutar el instrumento del Siku y la respuesta de los sentidos.

Se realizó diferentes sesiones individuales de ejecución instrumental, paralelamente a la audición de la pieza musical del material fonográfico.

El tañer el siku requiere de la técnica de los músicos maestros que es la correcta respiración. Ese fue el punto álgido con la propia respiración, la constante repetición alteró el estado de consciencia, dirigiendo a una total atención a los elementos de la ejecución musical. Al interactuar con el instrumento, se evidenció una alta necesidad de analizar cada paso de la ejecución y cada sonido emitido.

En la experiencia vivencial con esta pieza se encontró que en cada soplo existe una interrelación con el “cuerpo”, el acto de soplo es una entrega de aire propio, una reacción biológica natural destinada al acto de hacer música, producir sonido y estructurarlo; la audición provocó la reacción de empatía, la sensación y el impulso de entregar aire y recuperarlo por su falta en el cuerpo.

Los pulmones y la respiración natural hacen el esfuerzo de crear el ritmo al mismo paso que el latido del corazón y las pulsaciones, ritmo que acelera este con el esfuerzo de la respiración. Se intensificó la interrelación de los sentidos el auditivo, el acto de respirar e insuflar aire, el táctil al acto de percutir el bombo y la visualización de los cambios y repeticiones de la pieza musical.

La duración temporal de los soplos (sonidos: insuflación de aire) y su extensión temporal espacial perceptiva determinaron la evocación gráfica de líneas rectas, ondulantes, quebradas en los cambios de sonidos (agudos, graves) y en el ritmo de rápido o/a lento. Llegó a ser puntual en la determinación de la profundidad del sopro.

La percusión del bombo determinó y predispuso a que el sonido tenga la imagen “puntual”, cada golpe es un punto percutido con fuerza más o menos intensa y seguirá siendo puntual, en sus variables de tamaño, color, intensidad, variabilidad cromática y morfológica.

En la experimentación constante de escuchar “Ayma”, se creó una introspección con el color y movimiento, emociones que salen entre la melancolía y la grandeza, el bombo azul verdoso, y los sikus sankas soplan el rojo carmín junto al azul ultramar, los ch’ulis no dejaron de ser amarillos, el soplido de inicio de la Sanka Ira es el barrido de color rojo anaranjado que termina en la delgada línea amarilla anaranjada.

El fondo del cuadro está inmerso en grises nacarados y texturas de puntillismo disperso, es el ambiente potente, pacificador y purificador que Ayma evocó.

A tal efecto dio como resultado plasmar cada elemento rítmico de los bombos, clasificando cada sonido agudo con colores cálidos y cada sonido grave con colores fríos. Pausas, aceleraciones de la melodía guiaron la audición, a cada característica de los sonidos, su vibración, las partes de la melodía en estructura; todo a modo de asociación razonada. Es de esta manera que se esbozó y plasmó los elementos gráficos y cromáticos, con la técnica a la acuarela.



Imagen 19. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Ayma, Estudio I – Sikuris de Itlaque Central Huyu Huyu, Acuarela.

4.3 SENSORIALIDAD AUDITIVO VISUAL

La primera aproximación con la interpretación musical, desencadenó en el análisis de la audición y la asociación razonada de la música con elementos gráficos. Es en esta fase que se recurrió a la audición constante de las piezas musicales escogidas, dejando de lado el análisis formal de estas. Acto que se realizó de manera consciente y vivencial.

Al cabo de esta fase se obtuvo, la visualización evocativa de la pieza musical “*En las cordilleras de mi provincia*”. Se tomó los apuntes de los elementos gráficos suscitados a su audición y se plasmó una interpretación evocativa emocional de la melodía.



Imagen 20. Apuntes a grafito de elementos gráficos suscitados a la audición de la pieza “En las cordilleras de mi provincia” del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu.

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

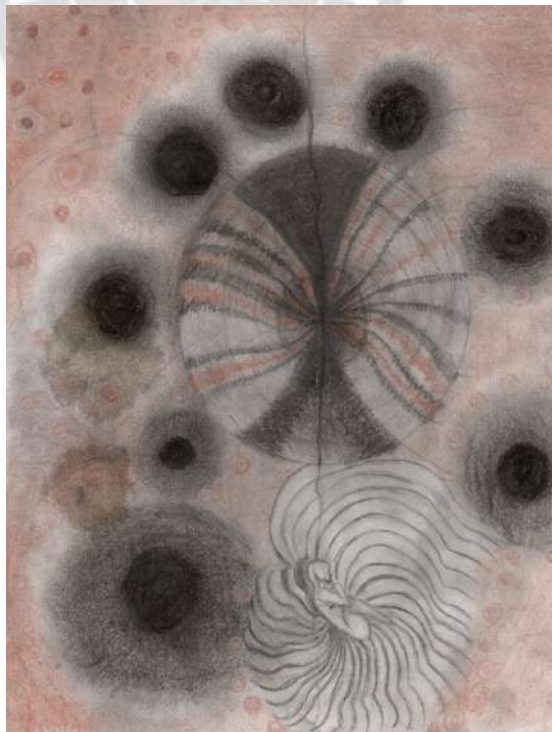


Imagen 21. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Evocación de En las cordilleras de mi provincia – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, Sanguina y carboncillo.

4.4 BÚSQUEDA DE LA EXPERIENCIA SINESTÉSICA: MEDITACIÓN - AUDICIÓN MUSICAL Y ANÁLISIS

Después de haber obtenido resultados en apuntes gráficos, a partir del análisis de la experiencia de la audición musical con lo visual, de carácter evocativo, asociativo y racional.

Es en esta fase, que la búsqueda de la experiencia sinestésica, tomó un giro. Ya que la sinestesia no debe ser razonada, debe ser percibida, sentida, vivida, y puede manifestarse como aseveró Sanz en estados especiales como la meditación profunda.

Se decidió iniciar la experimentación, con la práctica de meditación en estado de reposo y quietud absoluta, conjuntamente a la audición de todas las piezas musicales en reproducción continua. Se realizó las sesiones comenzando con 2 horas por sesión e intervalos de descanso de aproximadamente 2 horas. Se incrementó el tiempo de las sesiones de manera paulatina hasta llegar a las 8 horas.

Las sesiones de audición, de las piezas musicales escogidas, fueron en un lapso de aproximadamente 4 semanas continuas.

La práctica de la meditación profunda que consistió en disponerse en estado de reposo absoluto, recostada; buscando quietud, relajación corporal y mental conjuntamente a la audición musical, dio como primeros resultados la divagación de la mente.

En el transcurso del tiempo de las sesiones, los pensamientos no dejaban de apabullar con ideas desde las más banales, emociones, preocupaciones,

miedos, hasta las ideas más aterradoras sobre la vida y la muerte. La mente en estos estados de meditación es realmente perturbadora.

A medida que se adquiría práctica en la meditación, el tiempo que se permanecía en ese nivel, donde la mente es perturbadora, disminuyó paulatinamente.

Al cabo de las 4 semanas de sesiones continuas, no se obtuvo resultados de visualización sinestésica. Lo más cercano a la experiencia buscada fue la visualización de imágenes evocativas surgidas de la imaginación.

Sesiones de meditación de 8 horas continuas

Después de haber tomado un lapso de 3 semanas de descanso, se determinó retomar las sesiones de meditación- audición musical. Cada sesión alcanzó a una duración de 8 horas continuas por un periodo de tiempo de 2 semanas por pieza musical. Sumando alrededor de 22 semanas, sin contar los fines de semana.

Se adquirió mayor experiencia en la práctica de meditación profunda, cuando se logró la total relajación corporal y mental, en torno a las 8 horas continuas por sesión, sin descanso, ni ingerir alimento o agua. Se alcanzó a un nivel profundo del estado de calma y serenidad, el cuerpo parece no existir de forma material solo se sintió la presencia mental, auditiva sonora y visual.

A pesar del magnífico avance en la meditación-audición musical, solo se manifestó un acercamiento a la experiencia de visualización sinestésica con atisbos de pequeñas manchas sobre un fondo borroso, imágenes confusas de la memoria, no se manifestó la visualización de la música.

Fase de relajación y Sinestesia

Al cabo de este lapso de tiempo con resultados no favorables, un intenso agotamiento mental, y con la sensación de fracaso en la auto búsqueda de la experiencia sinestésica audiovisual, se decide abandonar la investigación.

Es en esta fase que se aleja todo estímulo musical o sonoro que pueda irritar los sentidos. A los dos días de total descanso sin la mínima audición de las piezas en investigación u otro género musical, o la intención de pensar sobre el tema, se vivió un estado de total relajación mental, física y emocional.

Es cuando por la noche, al cabo de esos dos días, sucedió la visualización de la pieza musical "En la Plaza de Italaque", esta se manifestó de manera natural y espontánea, en un estado de descanso, relajamiento, reposo corporal absoluto y los ojos entreabiertos. No tuvo las características de un sueño o imaginación modificable a voluntad; ningún pensamiento interfirió ni perturbó. La música que se percibió se manifestó de la memoria, esta fue de alta calidad y fidelidad, incomparable con la reproducción de algún aparato musical existente.

Simultáneamente al transcurso de la música que emanaba de modo sonoro desde la memoria las imágenes fluyeron en libertad, en un estado de emociones y sentimientos encontrados, la experiencia fue simplemente inexplicable en ese instante.

La visualización desapareció en el momento que los pensamientos racionales se apoderaron de la mente a la intención de analizar la situación.

Inmediatamente se procedió a escribir la experiencia y se realizó algunos apuntes, pero estos terminaron modificando la visualización, razón por la que se

decidió plasmar la visualización directamente al lienzo, para evitar tergiversaciones.

Esta primera experiencia de visualización sinestésica de la música fue, el resultado de la meditación-audición musical alrededor de 22 semanas, a la vez el quiebre de ese obstáculo que no permitía que la sinestesia fluya.

Fueron semanas de meditación-audición musical sin resultados inmediatos, la constante presión y stress por obtenerlos en la última semana, fueron algunos de los factores que obstaculizaron el proceso en la mente. A la vez estos fueron los que llevaron a extremo la experiencia, que al final de un modo dialéctico propiciaron la auténtica relajación y serenidad total; donde la mente abandonó por completo toda preocupación.

En este proceso de audición extrema de esta música, en estado de relajación meditación, el cuerpo en una total atención a los estímulos, experimentó en sí una saturación musical, donde la mente grabó en la memoria todas las piezas musicales. La sinestesia audiovisual espontánea se manifestó cuando el cuerpo y la mente realmente llegaron a un estado de consciencia especial, de fluidez y libertad.

Fue este estado primigenio de experiencia visual sinestésica espontánea, el que logró que la mente se abra a las visualizaciones de la música; entre otros inductores.

Es oportuno mencionar que tras la manifestación primigenia de visualización sinestésica de la pieza musical “En la Plaza de Italaque”, se decidió retomar las sesiones de meditación-audición musical, a razón de la experiencia anterior, se buscó eliminar por completo la presión o stress en este procedimiento

de experimentación, por lo tanto se tomó la decisión de realizar las sesiones con intervalos de descanso entre las 3 o 4 horas de sesión por la mañana y 3 o 4 horas por las tardes a la noche; e intervalos de descanso entre semanas.

Las visualizaciones posteriores de las piezas musicales elegidas se fueron manifestando de diferente manera y en diversos lapsos de tiempo entre ellas, algunas se manifestaron como la primera experiencia de manera espontánea y otras en sesiones de meditación-audición musical posteriores, o al cabo de las mismas; sesiones de duración de 2, 3, 4 u 8 horas. Todas visualizadas “en el ojo de la mente” es decir visualización interna con los ojos semiabiertos o cerrados.

Al respecto cabe mencionar que la autora también experimenta visualización sinestésica proyectiva, es decir que ve fotismos proyectados hacia el exterior a modo de luces de color, de forma involuntaria y espontánea. Esto a raíz de la obertura desde la primera experiencia sinestésica audiovisual.

Percepción de la experiencia sinestésica

Si bien las todas piezas musicales tienen la misma estructura, y son ejecutadas con los mismos instrumentos musicales sikus, bombos y pututu, explicación desarrollada en el Capítulo II, la diferencia entre ellas es la melodía propia de cada pieza musical.

Se identificó que las imágenes percibidas de las 11 piezas musicales, de las que se obtuvo visualizaciones sinestésicas, fueron suscitadas a la melodía y/o ritmo propio de cada pieza musical o algún fragmento de las mismas.

La característica principal que se evidenció en la percepción sinestésica es la espontaneidad de su visualización, la mente fluye en un estado de serenidad

en el transcurso de la percepción, se presenta ante los ojos de forma involuntaria e inmodificable.

Por lo tanto y se debe aclarar que no se detuvo a analizar los sonidos de cada tubo sonoro o partes concretas de la estructura musical o hacer correspondencias de los sonidos con formas y color de forma voluntaria y asociativa, eso no es experiencia sinestésica.

Los siguientes apuntes son algunos rasgos de las visualizaciones sinestésicas experimentadas, no se pudo plasmar toda la visualización en papel y por el riesgo a tergiversaciones al momento de dibujar en él, se decidió pintarlos directamente a los lienzos. Se plasmó una pieza musical por lienzo, cada lienzo fue elegido de acuerdo a las características y magnitud de la visualización.



Imagen 22. Apunte a carboncillo de rasgo de la visualización sinestésica audiovisual a la audición continua de las 11 piezas musicales elegidas.

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

Nota. Este elemento se repite posteriormente en la visualización de "En las cordilleras de mi Provincia"



Imagen 25. Apunte de la visualización sinestésica audiovisual de la pieza “Q'apa Imilla”.

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda



Imagen 26. Pruebas al óleo de color sinestésico audiovisual.
Colores manifestados en las visualizaciones de las diferentes piezas musicales.

Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda

4.5 CREACIÓN DE LAS OBRAS PICTÓRICAS

La elección dentro el amplio repertorio de la discografía, fue un tanto difícil. Partiendo de la audición y el análisis de sus características, los factores determinantes en su elección fueron, el impacto de cada pieza musical, su potencial al experimentar la percepción sensorial auditiva, táctil y visual; el carácter emocional que evocan. A continuación, se presenta las 11 obras pictóricas de las piezas musicales plasmadas en 14 lienzos, estos últimos inspirados en las 3 medidas de la tropa de sikus que interpreta el conjunto musical. En el siguiente orden jerárquico: Sankas (4), Maltas (6) y Ch'ulis (4: Cuadríptico).

1RA. SANKA IRA

PIEZA MUSICAL: “BOLIVIA A MÉXICO”

Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu. 3ra. Producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 1999. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono medio. (conversación y equilibrio). Lento y claro, elegante, marcial, predominan los roncós y secos, resaltan los agudos. Constante, a medios giros, 3 golpes presentes pero cautelosos, evocó gris y azul.

La percepción de la visualización de esta pieza musical, se manifestó al cabo de alrededor de 3 semanas de experimentar meditación-audición musical de las 11 piezas musicales en constante reproducción.

Se manifestó de manera espontánea, en el “ojo de la mente” al recordar, tararear la melodía de esta pieza musical y mantenerla en el transcurso de la sonoridad de la memoria; durante una madrugada con el cuerpo en estado de

reposo y los ojos entreabiertos. La visualización sinestésica fue elicitada por la melodía concreta de esta pieza musical, las imágenes fluyeron en libertad.

La sonoridad de la pieza musical emanó de la memoria, se percibió en alta fidelidad; el sonido compacto de los bombos parecía surgir desde la profundidad, se unía a la intensidad melódica de los soplos de los Sikus, estos símiles a un canto mantenido en su potencia en el tiempo; ambos acompañados por la vibración quejumbrosa del pututu.

Cabe mencionar que esta pieza musical viene acompañada de un fragmento de voz tarareada y hablada. La voz pertenece al señor Primitivo Huarcacho, quien otrora fue presidente del conjunto musical. La sonoridad de la voz añadió un plus tímbrico y emocional a la melodía latente.

Descripción de la visualización sinestésica

La impresión de la imagen fue intensa y abrumadora. Se decidió plasmarla tras la visualización con la misma fuerza de la imagen suscitada.

La melodía de esta pieza musical es magenta, en un barrido de color semicircular intenso, expresivo en explosión similar al fuego de un volcán, esta masa de color consistente envolvente dialoga en contraposición de la volatilidad de la luz verde azulada que se manifiesta a modo de transparencia. Son masas de color que palpitan en un fondo medio oscuro y respiran a la vez en el espacio suave y blanco.



Imagen 27. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Bolivia a México – Sikuris de Italaque Centro
Autóctono Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo
2.30 x 0.67 m
(Vista: Posición horizontal)

1RA. SANKA ARKA
PIEZA MUSICAL:
“EN LAS CORDILLERAS DE MI PROVINCIA”

Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu. 3ra. Producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 1999. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono medio (huayño suave). Los tonos medios resaltan, tonos graves son roncos; suave y picaresco en su movimiento (enamoramiento). El pututu junto con los bombos marca el ritmo suave, dan la atmósfera de introspección constante, pasos lentos, respiración, latido cansado y pausado, sollozo.

La percepción de la visualización de esta pieza musical se manifestó en estado de meditación audición-musical, al cabo de aproximadamente 2 semanas y media de experimentación exclusiva de esta pieza. Se tomó lapsos de descanso entre semanas, las sesiones duraron alrededor de 6 a 8 horas, con un periodo de descanso de alrededor de 2 horas.

El primer rasgo sinestésico perteneciente a esta pieza musical se manifestó anteriormente en el transcurso de la práctica de meditación-audición musical de las 11 piezas elegidas en reproducción continua⁸⁴.

“En las cordilleras de mi provincia” es la pieza musical de mayor riqueza melódica, la percepción de su visualización se manifestó en estado de meditación profunda conjunta con el transcurso de la audición musical. Es por excelencia la que guio la experiencia sinestésica.

⁸⁴ Ver Imagen 22.

Se percibió que la melodía interpretada por los sikus impactó en la corporeidad con sensaciones de tensión y distensión somática táctil, al mismo tiempo los bombos sonaban como un mantra repetitivo, la vibración sonora y alterna del pututu adquirió similitud al llanto humano, se sintió la sensación de que la respiración vital dependía de estos sonidos.

Se debe recalcar que esta pieza musical cuenta también con pequeños fragmentos de voz tarareada y silbada, voces de dos integrantes del conjunto musical, igualmente su presencia en medio de la melodía y en puntos exactos de clímax melódico, contribuyeron con un plus tímbrico a la vez emocional a la pieza y percepción musical.

Se manifestó en “en el ojo de la mente”, los cambios de tensiones y distensiones de la melodía creó la visualización y sensación de fusionarse con ella, el cuerpo se tornó en un estado de volatilidad. La corporeidad se hundió en esa oscuridad profunda, el perderse en el infinito del tiempo o dentro de sí misma.

Descripción de la visualización sinestésica

La visualización navegó en la oscuridad y las seis fases de los elementos semicirculares de color que giraban concéntricamente sin cesar, cada luz de color titilaba y volaba en el espacio profundo de un azul símil a cobalto oscuro y negro. Destacaron tres elementos de luces blancas azul grisáceos acuarelados.

En esta pieza se manifestó una variedad cromática de luces azules, el verde azulado a modo de humo y acuarela; los puntos rojos y amarillos pequeños que palpitaban sin parar.



Imagen 28. Margot Crisel Chuquimia Aranda, En las cordilleras de mi provincia – Sikuris de Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu, Óleo sobre tabla entelada
3.057 x 0.745 m.
(Vista: Posición horizontal)

2DA. SANKA IRA

PIEZA MUSICAL: "MACHIR MACHIRI"

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. "Wiñay Sikuri". 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.
Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono medio en general. Conversación quejida: los agudos y graves contestan notoriamente, son secos. Graves lentos y profundos.

La visualización sinestésica se manifestó en "en el ojo de la mente", durante una sesión después de dos semanas de profunda meditación-audición musical, sesiones de duración de seis horas, tres por la mañana y tres por la noche.

La música adquiere otro sentido en la experiencia de audición musical en estado de meditación. Esta pieza en particular se manifestó con emociones y sentimientos encontrados, entre gozo de paz y nerviosismo inquietante.

En cuanto a la percepción auditiva, los sikus adquirieron una sonoridad similar a las voces humanas, la melodía parecía el canto de diferentes voces en conversación. Los bombos en su constante percusión marcaron el paso del tiempo como un fondo de duración infinita.

Descripción de la visualización sinestésica

La visualización sinestésica, fue de un espacio blanco, masas, elementos circulares y ovals a modo de ventanas mostraban una procesión de la danza de elementos en colores grisáceos de verde, magenta y violeta, que se movían detrás y en medio del espacio en blanco; este último no era estático.



Imagen 29. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Machir Machiri – Sikuris de Italaque Centro
Autóctono Huyu Huyu, Mixta sobre lienzo
2.30 x 0.67 m.

2DA. SANKA ARKA

PIEZA MUSICAL: “ITALAQUEMANTA”

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono medio y seco (procesión y temblor).

Suave, marcial, latido y quejido seco, contoneo suave, paso lento, vibración o alargamiento- temblor- al final de cada tubo sonoro. Bombo mántrico que hace de la melodía trance.

La visualización sinestésica de “Italaquemanta” se manifestó en “en el ojo de la mente”, se suscitó tras varios intentos de meditación, se vislumbró en el instante que se eliminó cualquier presión o intención de visualización.

Se realizó anteriormente un apunte de una aparente visualización sinestésica de esta pieza, donde los elementos circulares no tenían color y parecían moverse a voluntad de los pensamientos.

La visualización sinestésica fue suscitada por la melodía, la sonoridad de los Sikus en esta pieza musical fue omnipotente, la vibración del soplido y el retumbar de los bombos marcharon en la misma potencia jerárquica de sonidos.

Descripción de la visualización sinestésica

La verdadera visualización sinestésica brindó un escenario fantástico, donde las luces y masas de color se manifestaron en una vibración abstracta. El enorme ovalo en color magenta vibraba con su centro en verde azulado turquesa, y descendía en barridos de color uniéndose a la gama de luces blancas de tono alto y al azul en vibración.



Imagen 30. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Italaquemanta – Sikuris de Italaque Central Huyu
Huyu, Óleo sobre lienzo
3.07 x 0.755 m.

MALTA IRA

PIEZA MUSICAL: “AYMA”

Versión registrada en el concierto de presentación del CD Wiñay **Sikuri**. Tambo Quirquincha, Junio 2007. Museo de Etnografía y folklore MUSEF, 27 y 28 de agosto 2007. Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda.

Ayma (solo sikus) Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Registro de ensayo. Mayo 2010. Fuente: Margot Crisel Chuquimia Aranda.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tonos medio y grave (saludo e iniciación). Elegante ceremonial, pausa a dos golpes potentes.

Esta pieza musical se manifestó durante una sesión en estado de meditación-audición musical, tras la saturación que se experimentó por meses. Y después de la primera visualización de *“En la plaza de Italaque”*.

“Ayma” se visualizó “en el ojo de la mente. La percepción de su sonoridad guio a un estado de total soltura, el cuerpo tuvo la sensación de perder presencia y peso, a la vez la mente llegó a sensaciones de ligereza sutil y libre.

La visualización fue suscitada por la totalidad de la melodía de soplos mantenidos en vibración de las tres voces de los Sikus en repetición, donde la vibración del sonido de los bombos y los 2 golpes certeros provocó la sensación corpórea volátil, e impulso de introducirse en la profundidad de un vórtice.

Descripción de la visualización sinestésica

La melodía de esta pieza se manifestó en color magenta, como una luz de forma espiral, que envuelve y se convierte en un círculo medio oval concéntrico que permaneció todo el tiempo de la visualización.

La gama tonal del fondo es alta, el juego de la luz magenta se une al juego de la luz blanca y un gris casi atonal, estas últimas modifican el fondo en movimientos concéntricos; la visualización se manifestó en un lapso, mientras la pieza musical se reproducía en constante repetición.



Imagen 31. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Ayma – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu,
Óleo sobre lienzo
1.53 x 0.95 m.

MALTA ARKA

PIEZA MUSICAL: “EN LA PLAZA DE ITALAUQUE”

Sikuris De Italaque Centro Autóctono Huyu Huyu. 3ra. Producción. Producción Independiente. Estudios Ojo De Agua. 1999. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono grave. Lento, divaga, pesado, marcial, desgano, triste. Los graves resaltan en el diálogo, son roncós y secos.

“En la Plaza de Italaque” es la pieza musical primigenia que se manifestó en visualización sinéscica, tras las 22 semanas de sesiones de 8 horas de constante meditación-audición musical, al cabo de dos días de total descanso. Durante la madrugada en estado de absoluta relajación sin pensamientos que perturbaron o sosegaron.

En el trance, entre el estar despierto e iniciar el sueño, con los ojos entreabiertos; la música sonó internamente, de forma suprema, con una fidelidad que supera cualquier parámetro de calidad en parlantes o audífonos de mayor fidelidad y nitidez que se haya escuchado. Fue el momento en que las imágenes se manifestaron ante los ojos, nítidas e inexplicables. Las emociones superaron, todas a la vez, sin palabras, sin pensamientos, solo ser.

La percepción sinestésica se visualizó “en el ojo de la mente”, el transcurso de la melodía suscitó la visualización de las imágenes en movimiento, se percibió la sonoridad ágil de los Sikus, bombos y pututu, de forma sostenida en su temporalidad, donde las imágenes fluyeron.

Descripción de la visualización sinestésica

Lo primigenio es una luz blanca tenue que desapareció. Sobre un espacio oscuro azul verdoso, otros elementos circulares símil a espirales palparon, son luces de diverso tamaño, número y posición; unas formaron dos columnas mientras la música sonaba constantemente. El color que prevalece es el verde azulado tenue a modo de acuarela, textura de pequeñas partículas dispersas forman algo similar a una línea, un ambiente oscuro donde los elementos a modo de luces titilaban. Al lado izquierdo esta una masa oscura profunda, recubre una capa a modo de veladura. Se reconoció la pieza musical, pero esta adquirió otro sentido, la audición es totalmente diferente en este estado mental.

Cabe mencionar que en la parte inferior se manifestó formas similares al registro gráfico de la primera experiencia de ejecución y audición musical, estas se manifestaron en el instante que la visualización sinestésica se desvaneció. Al parecer fue una imagen de la memoria de aquella experiencia anterior. Se incluyó en la obra pictórica para destacar ambos estados mentales es decir el trance de la visualización sinestésica y la abrupta ruptura a la racionalidad.

Al respecto del estado de trance entre el estar despierto e iniciar el sueño, denominado estados hipnagógicos⁸⁵, Juan Carlos Sanz afirma:

“Los periodos cotidianos de seminconsciencia generadores de imágenes hipnagógicas o hipnopómpicas son los más prolíficos respecto a la percepción natural de efectos sinestésicos” (Sanz, 2009, p. 315).

⁸⁵ Los estados hipnagógicos son estados en los cuales uno se sume cuando está medio dormido y medio despierto. Es un estado en el que se puede observar mejor las actividades mentales con algo de consciencia y memoria, que pueden ser analizadas después en un estado consciente. (Baird Layden, Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea, 2004, p. 147)

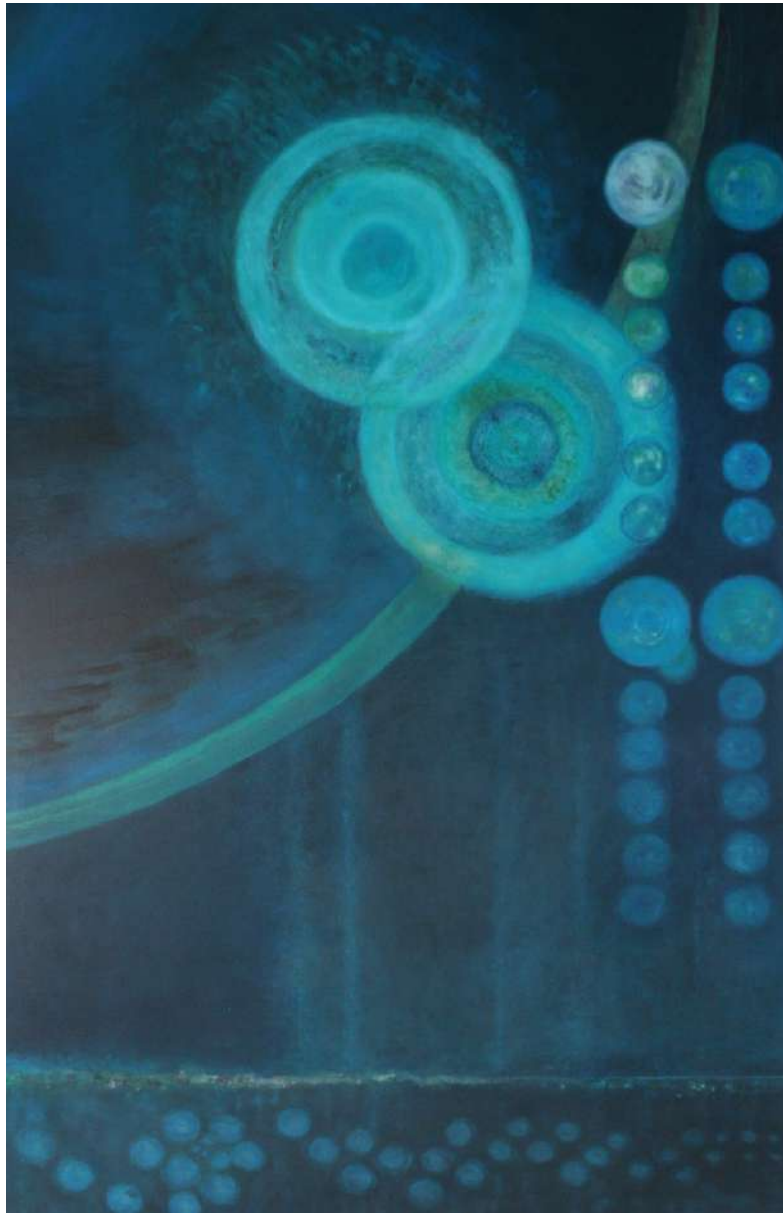


Imagen 32. Margot Crisel Chuquimia Aranda, En la plaza de Italaque – Sikuris de Italaque
Centro Autóctono Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo
1.53 x 0.95 m.

MALTA IRA

PIEZA MUSICAL: “CHACAPATA”

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono medio y agudo. Alta vibración sonora, marcha altiva, pasos firmes, orgullo de infancia, temblor, arrastre, alegría, conversación, diálogo marcado.

Las visualizaciones de las piezas musicales experimentadas, se diferenciaron y cobraron similitud entre ellas. La melodía diferente, característica de cada pieza musical fue el determinante en el tipo de visualización de los elementos, colores e imágenes manifestadas.

La melodía “Chacapata”, suscitó visualización sinestésica “en el ojo de la mente”, en un estado de meditación-audición musical. La melodía de los sikus jugó el movimiento de rapidez del vaivén del diálogo sonoro, los bombos a modo de fondo llevaron el paso de la melodía en un ritmo marcado, concreto y complementario a los sikus, un diálogo similar al ira y arka entre los dos instrumentos musicales.

Descripción de la visualización sinestésica

Chacapata, es la única que manifestó con tanta fuerza y vehemencia el color amarillo, formando una columna central. Una danza de luces amarillas, en medio de círculos concéntricos en grisáceos de gama alta de los colores magenta y violeta, que en cuyo centro danzaban y envolvían pequeñas luces a modo de manchas de rojo bermellón y naranja intenso. Estos jugaban con el barrido mientras la música sonaba y palpitaba en el escenario de la visualización.



Imagen 33. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Chacapata – Sikuris de Italaque Central Huyu
Huyu, Mixta sobre lienzo
1.53 x 0.95 m.

MALTA ARKA
PIEZA MUSICAL: “SARA”

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 5ta. producción. Producción independiente. Formato DVD. Productora Imagine. Junio de 2010. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono medio en general (agudos resaltan, elegante; medio y graves van juntos roncós, suaves). Procesión, llanto, lento y suave. Ánimo altivo que desencadena en llanto y quejido.

“Sara” se manifestó igualmente en estado de meditación-audición musical, al cabo de una sesión de aproximadamente 7 horas continuas, durante la noche en estado de relajación y quietud, visualizada “en el ojo de la mente”.

La percepción de la melodía adquirió otro sentido de la sonoridad, es decir que los sonidos de los sikus y bombos parecían ser ejecutados en duración temporal infinita, el diálogo entre ellos fue al mismo nivel de intensidad, que marcaba el paso a un ritmo sostenido en ascensión lenta.

Descripción de la visualización sinestésica

La experiencia de la visualización de esta pieza musical fue similar a la visualización de “*En las cordilleras de mi provincia*”. En la práctica de la meditación profunda el cuerpo parece desaparecer, y la consciencia experimenta hundirse y ser un ente en vuelo etéreo, se tuvo la sensación de hacerse parte de la música latente.

Navegando y volando dentro los elementos de la visualización omnipotente, entre barridos de color que palpitaban, en medio de las luces amarillas y blancas, todo fluía a un ritmo lento y cadencioso.



Imagen 34. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Sara – Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu,
Mixta sobre lienzo
1.53 x 0.95 m.

MALTA IRA

PIEZA MUSICAL: “Q’APA IMILLA”

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.

Misma pieza con el título: Corpus Christi

Sikuris de Italaque. Central Huyu Huyu. Residentes en La Paz. Provincia Camacho. Sikurimpi Tujtasipjañana. 1ra. Producción. Producción independiente. Estudios Andes. 1991. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tonos agudo, medio y grave van juntos (balanceo). Ritmo de salto suave, lento y dinámico. Los saltos son pausados.

“Q’apa imilla” se manifestó con alta intensidad de manera espontánea, en el “ojo de la mente”, una tarde en estado de reposo absoluto, al cabo de varias sesiones de meditación-audición musical continua.

La experiencia de visualización de esta pieza, junto a “Cordilleras de mi provincia”, es de las más vívidas e intensas en aspectos emocionales y perceptivos.

La melodía de los sikus se percibió en alta intensidad, la vibración de los soplidos tañidos en los instrumentos se escuchaba amplificadas, como si la música fuese ejecutada por innumerables tropas de Sikuris. La sonoridad de los bombos igualmente intensa inundaba envolventemente como un todo infinito.

Descripción de la visualización sinestésica

Es la visualización con el fondo oscuro más profundo de toda la serie de piezas experimentadas. Un abismo negro creó la visualización y sensación, de estar dentro y fusionarse con él, la corporeidad volátil se hundió en esa oscuridad, en el infinito del espacio tiempo.

Los elementos circulares, los barridos de color en gamas verde azulado giraban concéntricamente sin cesar, a tiempo que estos aparecían en la visualización danzaban en mutua comunicación. Se vislumbró en medio de la oscuridad una luz tenue blanca infinita, donde partículas de rojo anaranjado, pequeñas manchas de luces amarillas, verdes, azules marchaban a su alrededor envueltas en multiplicidad de luces violetas tenues etéreas como el humo.

La experiencia del “ser” con la visualización de esta pieza musical, es inexplicable.





Imagen 35. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Q'apa Imilla – Sikuris de Italaque Central Huyu
Huyu, Óleo sobre lienzo
1.53 x 0.95 m.

MALTA ARKA

PIEZA MUSICAL: “ALTURAS DE HUALLPACAYO”

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. “Wiñay Sikuri”. 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono altamente agudo (majestuoso). Llanto, dolor, procesión, muerte, los sonidos graves hacen de bastón al agudo. Bombos latidos constantes.

La visualización de esta pieza musical, se manifestó en estado de reposo por la noche, después de las sesiones de meditación-audición musical, de manera casi espontánea, conjuntamente a la audición de la pieza musical. En ese estado de trance entre el estar despierta y entrar al sueño, visualización “en el ojo de la mente”.

La percepción sonora de la melodía adquirió otro sentido, el timbre de los sikus y bombos, adquirieron sonoridades casi homogéneas, el transcurso de la temporalidad musical avanzó de forma envolvente y suave.

Descripción de la visualización sinestésica

Las luces ovaladas y masas de color que se manifestaron fueron de características difusas, que daban la sensación de emanar lentamente hasta fusionarse con otros elementos, la presencia palpitante de una luz azul intensa similar al azul de cobalto, la gama del verde azulado turquesa, en diferentes tonalidades, envolvía junto al amarillo verdoso tenue en una danza lenta, sobre el fondo oscuro marrón, símil azul de Prusia y negro.

Nuevamente se manifestó el círculo concéntrico, presente casi en todas las visualizaciones de esta música, blanco tenue y acuarelado, este es atravesado por una luz blanca en línea.

Cabe denotar que esta pieza a través de la audición musical consciente sin meditación, tiene una melodía donde priman los tonos agudos intensos y algo irritantes. Contrariamente inversa a la experiencia de la manifestación visual de la sinestesia de la misma pieza musical. En este estado de meditación-audición musical, la música adquiere otro sentido, no solo el perceptivo. Es la mente que toma lectura en otro nivel de total atención.





Imagen 36. Margot Crisel Chuquimia Aranda, En las alturas de Huallpacayo– Sikuris de Italaque
Central Huyu Huyu, Óleo sobre lienzo
1.53 x 0.95 m.

CH'ULI
IRA – ARKA (4)
PIEZA MUSICAL: “PONCHO NEGRO”

Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. "Wiñay Sikuri". 4ta. producción. Producción independiente. Estudios Ojo de Agua. 2007. La Paz. Bolivia.

Características sonoras apreciadas en su elección inicial: Tono medio y agudo ánimo serio. Altivo constante, transiciones notorias, pasos y balanceo de izquierda a derecha, paso marcial, ronco de apoyo.

Pieza musical cuya visualización fue experimentada en estado de meditación-audición musical, al cabo de alrededor de diez sesiones practicadas. Igualmente, manifestada “en el ojo de la mente”.

La melodía de los sikus y el ritmo marcado por los bombos fueron los inductores de la visualización, los bombos marcharon en temporalidad paralela con la sonoridad de los sikus, ambos de la mano de forma ascendente y omnipotente.

Descripción de la visualización sinestésica

La visualización de formas y barridos de color, se manifestó sobre un fondo oscuro, donde las luces ovaladas y partículas danzaron en ritmo nervioso. Posee rasgos de contraste en la aparición de los diferentes elementos en la escena, entre los barridos de color de masa espesa, la ligereza de la suavidad de luces de color etéreas; y los barridos oscuros y grises agresivos en su expresión.

Se evidenció la presencia del color rojo carmín en manchas robustas de luces pálidas. El movimiento de todos los elementos de la visualización ascendía en conjunto, constante, caótico y ordenado a la vez.

El carácter emotivo de la experiencia visual de esta pieza musical fue del orden de la tempestad, la calma de la ira, lo sublime de la fuerza y el coraje.

Primaron el verde azulado, el azul, la oscuridad del negro y violeta, grises derivados de la gama azul verdosa, el magenta luminoso, el carmín y algunas pequeñas luces amarillas puntuales.





Imagen 37. Margot Crisel Chuquimia Aranda, Poncho negro – Sikuris de Italaque Central Huyu
Huyu, Óleo sobre lienzo
Quadriptico: Set de 4 cuadros de 0.77 x 0.48 m. c/u.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS

Con referencia al objetivo general *“Plasmar en obras pictóricas, a través de sinestesia audiovisual, la visualización de la música del grupo autóctono Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, con el fin de establecer una forma innovadora de expresión artística”*, ha sido concretado en el desarrollo de todos los capítulos de la investigación que contiene la síntesis de la recolección de datos, información y el análisis de los aspectos esenciales de la música del conjunto autóctono, la sinestesia, la meditación profunda conjunta a la audición musical desde un enfoque fenomenológico, la obtención de la experiencia sinestésica audiovisual en primera persona, cuyo producto fueron las visualizaciones de la música del conjunto, que se plasmaron en obras pictóricas de forma artística; por lo que se considera alcanzado.

1. Con referencia al objetivo específico *“Describir los orígenes históricos, culturales y de ejecución musical de los aerófonos, membranófonos y el Siku de manera precisa”*, ha sido concretado en el desarrollo del Capítulo I, que contiene aspectos históricos y descriptivos de la evolución de la música junto a los instrumentos desde las etapas primigenias de la humanidad, y la presencia importante de los aerófonos y membranófonos, donde destacan las flautas de pan, presente en diversas culturas del mundo y Bolivia. El siku que trascendió desde sus orígenes, en su manufactura y diversidad sonora, aún vigente en las numerosas expresiones musicales autóctonas de los pueblos de nuestro país; por lo que este objetivo se considera alcanzado.

2. Con referencia al objetivo específico *“Analizar la composición y ejecución musical empírica expresiva de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu considerando sus orígenes culturales, rituales y de ejecución instrumental”*, ha sido concretado en el desarrollo del Captítulo II, que contiene la síntesis de la recolección de datos, el estudio de campo y bibliográfico; el análisis de los mismos en cuanto a aspectos históricos, origen cultural, la ejecución instrumental, jerarquía en torno a sus instrumentos musicales y sociales, la ritualidad en su interpretación; el análisis de la forma a partir de la audición de las piezas musicales del conjunto autóctono Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu; por lo que este objetivo se considera alcanzado.

3. Con referencia al objetivo específico *“Establecer la relación, por una parte, entre la sinestesia audiovisual con el arte pictórico tomando en cuenta el color, tono y forma, asimismo, la relación existente con el arte musical respecto a su ejecución, su sonoridad y su percepción”*, ha sido concretado en el desarrollo del Capítulo III que contiene el análisis, síntesis de documentos y bibliografía de la Sinestesia en cuanto a aspectos históricos, descriptivos en conceptos y evolución; y su presencia como Sinestesia audiovisual en la relación entre el Arte Visual y Musical; la descripción de obras de artistas visuales que buscaron plasmar la sonoridad musical en el arte visual desarrollando sus capacidades sinestésicas; por lo que este objetivo se considera alcanzado.

4. Con referencia al objetivo específico “*Crear obras pictóricas de las melodías interpretadas por el grupo autóctono Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu aplicando sinestesia*”, ha sido concretado en el desarrollo del Capítulo IV, este contiene el proceso de la creación artística, a partir de la base investigativa sobre el fenómeno de la sinestesia y la música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. Y a través de la experimentación personal de la autora del fenómeno de la Sinestesia Audiovisual manifestado a partir de la meditación-audición musical y de forma espontánea, visualizaciones obtenidas que se plasmaron en el conjunto de las once obras pictóricas; por lo que este objetivo se considera alcanzado.

CONCLUSIONES

PRIMERA. La ejecución de la interpretación musical del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, brinda una puesta en escena de percepción sonora y visual, con aspectos de orden ritual de pasos repetitivos en la ejecución musical en conjunto, evidentes en el modo de los giros individuales de cada músico y colectivos de todo el conjunto. Que cumple funciones de carácter social, cultural, jerárquico, comunicativo, técnico, artístico y estimulante a los sentidos en su audición y percepción.

SEGUNDA. Los aspectos sonoros como el timbre de los instrumentos musicales, el ritmo y las melodías de la música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, son capaces de evocar imaginarios visuales, emocionales y sentimentales.

TERCERA. La saturación de audición musical en estado de meditación insidió en la memoria, a su vez intensificó la capacidad sensorial perceptiva de la mente. De tal modo oberturó la visualización sinestésica audiovisual.

CUARTA. La música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu se visualizó mediante la saturación de meditación audición-musical, que dio como resultado las visualizaciones sinestésicas audiovisuales, de forma espontánea y durante las sesiones de meditación-audición musical.

QUINTA. En la visualización sinestésica de las 11 piezas musicales elegidas, las imágenes que primaron fueron luces de diverso tamaño y color, círculos concéntricos, formas ovales, textura de dispersión, barridos en masas de color, manchas irregulares; que conformaron conjuntos caóticos, armoniosos y estéticos a la vez, que fueron plasmados de forma artística en técnicas al óleo y mixta.

SEXTA. Los colores de la música de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu, son diferentes de pieza a pieza musical. La prioridad de percepción de la experiencia sinestésica enfatizó en la melodía y el ritmo, por lo tanto, se obtuvo la visualización sinestésica de piezas musicales de paletas y gamas verde azulada, magenta y violeta, azules, grises, verdes y amarillas, sobre fondo oscuro; y fondo blanco.

SÉPTIMA. Son pocas las investigaciones realizadas sobre la sinestesia en artes visuales y música. Este trabajo de investigación es el primero que investigó, a través de la experimentación personal de la autora, el fenómeno de la Sinestesia Audiovisual de la música autóctona de los Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu manifestada en visualizaciones sinestésicas que fueron plasmadas en obras pictóricas. Estableciendo otra forma de expresión

artística desvinculada de la representación realista. Promoviendo una nueva forma de investigación basada en la exploración, experimentación en los sentidos y las capacidades perceptivas llevadas al máximo nivel, para ser ampliadas y aplicadas en las Artes visuales, contribuyendo al descubrimiento de capacidades mentales, cerebrales, corporales y cognitivas del ser humano.

RECOMENDACIONES

PRIMERA. A la Universidad Mayor de San Andrés y la Carrera de Artes, realizar convenios con instituciones internacionales de investigación en Sinestesia para obtener intercambio de conocimientos y lograr el trabajo de manera conjunta en la investigación en Sinestesia y Arte.

SEGUNDA. A los Artistas y estudiantes en formación, investigar explorando sus capacidades perceptivas, llevarlas al máximo potencial, para así descubrir los procesos mentales individuales de la Sinestesia, para desarrollar nuevas formas de sentir, ver y plasmar la realidad.

TERCERA. Al Gobierno Central se recomienda crear e impulsar instituciones de investigación y preservación de la música autóctona de nuestro país.

CUARTA. A la sociedad tener mayor apertura a la valoración de las manifestaciones artísticas visuales y musicales, que buscan nuevos lenguajes de expresión, para impulsar el desarrollo del conocimiento del Arte conjuntamente con la sociedad.

QUINTA. A los investigadores en Artes y/o ciencias interdisciplinarias, se recomienda continuar la investigación en Sinestesia dentro del campo de las artes visuales, musicales y la ciencia cognitiva, tomando como base lo

obtenido en la presente investigación, es decir la inducción a la sinestesia a través de la saturación de meditación-audición musical, ya que esta apertura la experiencia a visualizaciones sinestésicas, en dos modos: visualización en las sesiones de meditación-audición musical y visualización de forma espontánea, tales en el ojo de la mente y proyectiva. Aspectos que pueden ser explotados dentro de las artes e investigados a profundidad sobre las capacidades sensitivas de los procesos mentales, emocionales, cognitivos y cerebrales.



GLOSARIO DE TÉRMINOS

Acento. Música. Efecto de interpretación dinámica que resalta algunas notas específicas en una secuencia, dándoles un mayor volumen o creando efectos rítmicos.

Acorde. Art. (Del latín “ad”: a, hacia; y “cor”: corazón). Equivale a la “armonía” de colores.
En música es la combinación de tres o más notas distintas tocadas al mismo tiempo.

Agudos. Notas más altas de una música; suelen llevar el tema y la melodía.

Armonía. (Del griego “harmonía”: ajuste, acorde, letra musical). Es el acuerdo y buena correlación entre las partes de un todo plástico, de manera tal que el resultado sea perceptualmente agradable y, a la vez estético. Muchos elementos son determinantes de la “armonía” en una obra de arte. Entre ellos, sobresalen los formales, los estructurales, los compositivos, los cromáticos, etc.

En música, es la combinación “vertical” simultánea de notas (a menudo en forma de acordes) de forma que complementen, pero no compitan con la melodía principal.

“En la música occidental, es el arte de combinar los acordes para acompañar una melodía” (Borda, 2022)

Bajo. Voz o voces de tono más grave en una pieza musical, son las que dan una base armónica a la melodía de los acordes.

Cadencia. Frase musical que crea una sensación de descanso o resolución al final.

Ciencia cognitiva. Se denomina ciencia cognitiva al estudio científico de la mente y sus procesos. Se trata de un campo interdisciplinario que examina la naturaleza, las tareas y las funciones de la cognición en un sentido amplio.

Color del sonido. El color del sonido o timbre, es una variable que explica el tipo de sonido que produce un instrumento musical. Adjetivo como brillante, cálido, oscuro, fino, etc. Se suelen usar para describir un tono o “color” sonoro particular.

El timbre de cualquier sonido depende de varios factores: el modo en que se produce, la cantidad de elementos o notas secundarias implicadas; y también, en cierta medida, incluso de la intensidad y el tono.

Color simbólico. Por convención, y según las diferentes culturas, se ha dado a cada color una connotación referida a la pasión, a la muerte, a la esperanza, la tristeza, el luto, la inocencia, etc. Si bien existe una base cultural y convencional en ello, y se dan diferencias entre las diversas culturas, es innegable que influyen también factores psicológicos a fin de otorgar a cada color un correlato emotivo. Por ejemplo: nadie negará que los tonos oscuros o negros expresan tristeza, luto, depresión. Y que, por el contrario, los claros y los cálidos, aluden a la alegría, la pasión, el goce. Los tonos azulados hacen referencia a la poesía, la mística. Los dorados al poder o mando, dada su asociación con el oro, o la divinidad.

Color tímbrico. Denominación de un color empleado en su máximo grado de saturación.

Contrapunto. “Dos o más líneas melódicas independientes, tocadas a la vez con equilibrio armónico” (Borda, 2022)

Duración. Es el espacio de tiempo dado a un sonido. La duración del sonido que producen los objetos depende de la calidad de la materia de que estén fabricados.

Estética. (Del griego “aisthetikós”: sensible; a su vez derivada de “áisthesis”: facultad de sentir; sensación). La estética, en cuanto ciencia o saber, constituye una reflexión de tipo filosófico, metodológico, psicológico o taxonómico sobre el arte en sí, la creación artística, la sensación estética, la contemplación de la obra, su crítica, el proceso artístico global, y muchos otros temas conexos. No se debe confundir estética con “historia del arte”, de la que se diferencia como la filosofía de su historia. La reflexión sobre la naturaleza del arte (o sea “estética”) nació entre los griegos. Ya en diálogos de Platón existen profundas reflexiones acerca de ella. Es preciso notar, sin embargo, que mucho antes de los griegos, entre los egipcios, chinos, en la India, etc. Ya hubo reflexión sobre la esencia del arte, aunque ella no haya llegado a nosotros por razones culturales. La relación entre estética, el arte y lo bello es el problema central de la estética como ciencia. Cada periodo histórico adaptó la estética a su cosmovisión, por lo que atravesó diferentes etapas históricas, que para nosotros fueron tres: 1) La etapa griega o platónica, que continuó a lo largo de toda la Edad media y Renacimiento. 2) La etapa idealista creativa, que significó un rumbo nuevo en la reflexión estética y filosófica de Kant hasta Hegel (1750 a 1860). 3) La Etapa romántica, en la cual todavía nos hallamos. Fue el filósofo alemán Alexander Baumgarten quien en 1750 publicó por vez primera un tratado con el nombre de “Estética”, dando nacimiento a esta nueva disciplina independiente. Cabe aclarar que los estudios de estética existían antes de Platón, sólo que unidos a la filosofía.

Estímulo. Factor psicológico capaz de excitar o provocar determinada reacción. Existen estímulos internos (propios del sujeto), y los estímulos externos (forma, luz, color, movimiento, sonido, etc.).

Euritmia. f. (del griego eu, bien, y rhuthmos, ritmos). Combinación armoniosa de las líneas y las proporciones en una obra de arte. Feliz combinación de los sonidos. Fig. Justo equilibrio de las facultades.

(Del griego: "eu": bueno; "rythmós": movimiento medido, ritmo). Es la buena proporción existente entre las partes de una obra de arte plástico, en cierto modo equivalente de "armonía", o también de "movimiento" o "ritmo".

Expresión artística. La expresión de una obra de arte es su capacidad comunicativa, de base emocional, en cuanto transmisora o motivadora de sentimientos, impresiones o conmociones en el observador. No se debe confundir la "expresión" con el significado que pueda poseer una obra. Este último es de base racional, mientras que el momento expresivo posee un fundamento emotivo o intuitivo (ambos opuestos a lo racional). La expresión surge del "pathos" propio de una obra; se basa en las tensiones o conmociones que dicha obra pueda expresar mediante recursos de la forma, el color o su estructuración.

Éxtasis. m. (de ex priv., y el gr. stasis, acción de estar). Arrobamiento del alma, que se siente transportada fuera del cuerpo: los éxtasis de Santa Teresa. (SINÓN. V. Embriaguez). Patol. Afección nerviosa caracterizada por la abolición de la sensibilidad y la exaltación mental. Viva admiración, placer extremo causado por una persona o cosa.

Frecuencia. En la física del sonido, la frecuencia de un sonido vendrá dada en principio por el número de vibraciones por segundo que realiza el objeto vibrante, o, lo que es lo mismo, por la cantidad de ciclos por segundo que completan en su oscilación las partículas del aire. La unidad de frecuencia es el Hertzio o Hz (se mide en ciclos por segundo). 1 hertzio = 1 ciclo por segundo. (Birlis, 2007)

Intensidad. Es el aumento o disminución de la fuerza del sonido (volumen), independiente de la altura (tono o timbre) del sonido.

Intuición. (Del latín "intus légere": leer adentro) Es un tipo de percepción de una entidad o cosa, directo y sin participación del discurso racionalista, que es desintegrador. La intuición constituye el mecanismo artístico por excelencia, ya que hace posible intuir y captar los relacionamientos espaciales y las cualidades de la obra y del material en forma integral, sin diseccionarlos. La razón, por el contrario,

separa y analiza aisladamente cada elemento plástico: necesita del discurso para poder hacerlo y acercarse al objeto, y, cuando lo hace, el resultado tampoco es totalizador ni integral. La llamada “percepción visual”, en cuanto tal (no como es tratada por algunos autores), también consiste en un mecanismo de base intuitiva.

Función psíquica que percibe las posibilidades inherentes al momento presente. Según Jung: la intuición, al igual que la sensación, es una función irracional, porque su aprehensión del mundo se basa en la percepción de hechos dados.

“En la intuición, un contenido se presenta entero y completo, sin que seamos capaces de explicar o descubrir cómo se originó dicho contenido. La intuición es un tipo de aprehensión instintiva, sin importar los contenidos...El conocimiento intuitivo posee certeza y convicción intrínsecas”.

Mantra, Del sánscr. mantra; literalmente 'pensamiento'.m. En el hinduismo y en el budismo, sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación.

Matiz. Música, son los cambios de volumen a lo largo de una pieza musical.

Melodía. Patrón de notas sueltas que forman una secuencia musical coherente.

Memoria. Es la doble función de fijar un estímulo simple o complejo, y reproducirlo luego, voluntariamente o involuntariamente.

Modalidad sensorial. Los diferentes sentidos perceptivos auditivo, táctil, visual, gustativo y olfativo.

Nota. Símbolo usado en la música escrita, para indicar el tono y la duración de un sonido. Las notas principales son: redonda, blanca, negra, semicorchea, fusa y semifusa.

Octava. Octava es el intervalo, cuyas dos notas tienen el mismo nombre, pero en que la frecuencia de la nota inferior es la mitad de la frecuencia de la nota superior.

Páthos. (Voz griega que significa: “pasión, alteración del alma o del cuerpo”). Se dice que una obra de arte tiene o posee “páthos” cuando es capaz de conmover al observador; de alterar su estado de ánimo con un sentido de positividad; cuando resulta cambiado después de haber visto, observado o sentido determinada obra artística. Así, existen cuadros, esculturas, o partituras que nos modifican

interiormente cuando las captamos o sentimos. Ello sucede “porque” tienen “páthos”, o un sentir o poder especial que les ha inducido su autor.

Percepción. (Del latín “perceptio”, derivado de “cápere”: captar). Forma la base del “pensamiento visual”. La percepción es la aprehensión intuitiva de algo, que no debe confundirse con el concepto, por un lado, ni con la nuda sensación por el otro.

La percepción o “percepto” es la imagen de objetos o fenómenos que se crea en la consciencia del individuo al actuar directamente sobre los órganos de los sentidos, proceso durante el cual se realiza el ordenamiento y la asociación de las distintas sensaciones en imágenes integrales de cosas y hechos.

En el proceso de percepción participan y ejercen influencia la experiencia anterior del sujeto, los motivos y objetivos de su actividad, las condiciones específicas del sujeto y las emociones (en este punto están las convicciones, ideología, intereses, etc.).

Es en sí el proceso de la construcción y reconstrucción de nuestras representaciones del mundo exterior y del mundo interno.

Percepción visual. En estética, es el estudio de las diferentes categorías que forman parte de la percepción de las formas, desde el punto de vista de la “psicología gestáltica” o “psicología de la forma”. Tales categorías son el color, el equilibrio, el movimiento, el espacio, el ritmo, la expresión, etc.

Perceptor, ra. Que percibe o recoge, ej. la nariz es el órgano perceptor del olfato.

Plástico. (Del griego “platto”: yo toco). Se refiere a las artes basadas principalmente en sensaciones táctiles, o también táctilo-visuales. Se opone a las artes fundadas en otro tipo de sensaciones, como por ejemplo las auditivas (música). Está claro que término “plástico” se refiere al aspecto procesal, o del hacer la obra artística; y no al hecho fáctico (obra terminada, que no es preciso tocar para su apreciación estética). También se denomina “plástico” al artista profesional dedicado a cultivar algunas de las “artes plásticas”.

Polifonía. Música que combina dos o más voces.

Psique. La totalidad de los procesos psicológicos, tanto conscientes como inconscientes.

Resonancia. Prolongación de un sonido que se va apagando por grados. Sonido elemental que acompaña al principal: las resonancias comunican el timbre a cada voz o instrumento. Sonido que resulta de la repercusión de otro.

Ritmo. (Del griego “rheo”: fluir, correr). Es una recurrencia esperable y perceptible, que se da mediante la interacción de masas y espacios que recurren a intervalos medidos y perceptibles. El ritmo es percibido como un movimiento virtual, ya que la alternancia a que obedece comunica a la composición dinámica y variedad.

El ritmo puede ser de tipo estático, cuando la repetitividad se da en relación “uno a uno”, como en un tablero de ajedrez. También existen ritmos de tipo dinámico, cuando la progresión se da en otras relaciones, tales como “uno-dos-tres”; o según la “proporción áurea”, u otra forma de progresión o especialización proporcionada creciente o decreciente. El recurso más eficaz para introducir ritmo es el espacio alternado o progresivo; aunque también es posible introducir ritmo a través de diferentes medidas, en las masas plásticas o las alturas de los relieves. Asimismo, la gradiente cromática, al intensificar o aclarar progresivamente los tonos del color, también puede establecer un ritmo.

En música es el patrón de movimiento en el tiempo de las notas y los acentos.

Rítmico. Se aplica en plástica al elemento que aparece sujeto a un ritmo, ya sea, una masa, figura, textura, color, etc.

Saturación. Es el grado de pigmentación que pueda tener un color, hasta llegar a su máxima “saturación”. Agregando blanco a un color se rebaja o disminuye su saturación.

Secuencias. Repetición de un motivo en diferentes tonalidades o con diferentes intervalos, pero manteniendo el mismo ritmo.

Semitono. Música. Intervalo de medio tono.

Sensación. Es el proceso psíquico más sencillo, que consiste en el reflejo de las propiedades aisladas de los objetos y fenómenos del mundo material, así como del estado interno del organismo, por medio de la acción directa de los estímulos materiales en los receptores correspondientes.

La sensación es imposible como fenómeno psíquico si falta la reacción recíproca del organismo o ella es inadecuada.

Las sensaciones son imágenes subjetivas del mundo objetivo. Son reflejo de las propiedades reales de los objetos y fenómenos del mundo material que influyen sobre los órganos de los sentidos del sujeto, existiendo a su vez independientemente de este.

Con la ayuda de los órganos de los sentidos el organismo humano percibe en forma de sensaciones diversa información sobre el estado del medio interno y externo.

La sensación es "...el vínculo directo de la consciencia con el mundo exterior, es la transformación de la energía de la excitación exterior en un hecho psíquico. Esta transformación la ha observado cada cual millones de veces y la observa en realidad a cada paso." (Lenin, 1920)

Las cualidades específicas del mundo exterior fueron las que ocasionaron la especificidad de los órganos de los sentidos por ende la especificidad de sus sensaciones. De ahí que los diferentes tipos de sensaciones se caracterizan por su especificidad y estímulos que les son adecuados: el estímulo adecuado de la sensación visual es la irradiación electromagnética, las sensaciones auditivas son reflejos de ondas sonoras que actúan sobre los receptores, las sensaciones táctiles son provocadas por la acción de estímulos mecánicos sobre la superficie de la piel. Las vibratorias, importante para los sordos, son causadas por la vibración de los objetos. Las gustativas y olfativas poseen sus estimulantes específicos de temperatura, sabor, olor, etc.

Según Jung: es la función psicológica que percibe la realidad inmediata a través de los sentidos físicos.

Sensorial o sensorio. Relativo a la sensibilidad: fenómenos sensorios. Medicina. Parte del cerebro que se supone centro de las sensaciones.

Siringa. La flauta de Pan clásica era la SIRINGA POLICÁLAMOS (la siringa "monocálamos" era una simple flauta vertical), o siringa "eneáfona" (de nueve sonidos); los ejemplares que se han encontrado son de madera, de bronce, de arcilla, o hechos de una especie de resina, aunque seguramente este instrumento también se hacía de caña (pero este material es demasiado perecedero para perdurar).

Subjetividad. Conjunto de relaciones referidas o pertenecientes al sujeto, en cuanto percipiente o sintiente. Así el mundo de la subjetividad pertenece a la esfera del sujeto o individuo, a su mundo interior, en oposición al exterior u objetivo.

Subjetivismo. Existe subjetivismo en una obra artística, por ejemplo, cuando ella despierta o suscita emociones o sentimientos. En general, todo el arte, a través de su historia, siempre ha sido portador de mensajes cargados de subjetividad, emoción y sentimiento. La misma palabra “estética”, en griego, significa “sensación”. Con todo, modernamente se han presentado diversas tendencias en las cuales se intenta ex profeso desterrar todo aquello que hable al corazón humano, o a la esfera de sus emociones. Ello ha ocurrido con el llamado “arte objetual”, en el que los objetos reales son incluidos en la propuesta artística. Una silla, para dar un ejemplo, presentada como escultura, en realidad plantea un concepto referente al arte, pero no intenta emocionar. En el arte pop, por otra parte, tampoco existe una intención emotiva, sino todo lo contrario: en él se da un distanciamiento o extrañamiento de lo subjetivo. En el movimiento denominado “Nueva abstracción”, con su planteo geométrico y colorístico del cuadro, queda excluido todo tipo de sensaciones que no sean las puramente colorísticas o pictóricas. Parecería que la tendencia pendular del arte es ineludible. Por un lado, tiende a plantear un lenguaje dirigido a la subjetividad del observador. Pero por el otro, en ciertos momentos se procura otro tipo de experiencia, la que deliberadamente excluye o deniega todo lo que fuera subjetivo en la imagen. Sin embargo, la tendencia hacia la subjetividad en el arte parece predominante, al punto de que siempre se retorna a ella, precisamente tras los momentos de mayor negación de lo subjetivo.

Timbre. Color tonal; calidad del sonido. Este depende de la cantidad y calidad de vibraciones que componen un sonido determinado. Es la cualidad por la que varios sonidos de igual altura se diferencian entre sí según el instrumento que los produce. En música se llama color. Por esta cualidad distinguimos también las voces de las personas. Este no solo diferencia el sonido originado por dos fuentes distintas, sino también el tipo o calidad del material de que están construidas, la forma en la que se hace sonar el objeto que lo produce y el volumen.

Tono. (Del latín “tonus”: tono de la voz). En teoría de los colores, el “tono” equivale tanto al color como al “matiz”. Por ejemplo, se dice que el “tono” se oscurece cuando un color es mezclado con negro; y que el “tono” se aclara cuando se lo mezcla con blanco. Pero también del “tono” anaranjado resultante de mezclar amarillo al rojo.

Tono o altura. En música, es una frecuencia sonora de una nota; la altura que suene, y el lugar que ocupa en una escala (ejemplo: do, re mi, fa, sol, la, si). Calidad o timbre de un sonido musical. Así los sonidos van de agudos a graves (bajos).

“El tono es una frecuencia sonora que determina la altura del mismo, a mayor frecuencia mayor altura y a menor frecuencia menos altura. Por ejemplo, la nota La= 440 Hz” (Borda, 2022).

BIBLIOGRAFÍA

A.D.A.M. (2022). *EL cerebro*. Obtenido de A.D.A.M.:

<https://ssl.adam.com/content.aspx?productid=102&pid=6&gid=1074&site=adeslas.adam.com&login=ADES1378>

ALAN, D., César, Q., & ARCE, J. (2018). Capítulo 04 Investigación cuantitativa y cualitativa. En D. Alan Neill, & L. Cortez Suárez, *Procesos y Fundamentos de la Investigación Científica* (págs. 68-87). Machala, Ecuador: UTMACH - UNIVERSIDAD TÉCNICA DE MACHALA.

ALSINA, P., & SESÉ, F. (2000). *La música y su evolución* (4ta. ed.). Barcelona, España: Editorial Graó.

ARTECITTÀ, F. I. (23 de Abril de 2022). *Fundación Internacional Artecittà*. Obtenido de <http://www.artecitta.es/ARTECITTA/sinestesia/index.html>

AUZA LEÓN, A. (1985). *Historia de la música boliviana*. Cochabamba, Bolivia: Amigos del Libro.

BAIRD LAYDEN, T. (2004). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Departamento de Pintura. Barcelona: Universidad de Barcelona.

BAIRD LAYDEN, T. (2009). Búsqueda de Sinestesia en el Arte Contemporáneo. En M. J. Córbova, E. M. Hubbard, Riccò, & S. A. Day (Ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte*. Granada: Ediciones Fundación internacional Artecittà.

- BIRLIS, A. (2007). *Sonido para audiovisuales: manual de sonido* (1ra. Edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Ugerman Editor.
- BOLIO, A. P. (2012). Husserl y la fenomenología trascendental: Perspectivas del sujeto en las ciencias del siglo XX. *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, (65), 20-29.
- CABRERA CORTÉS, I. A. (Diciembre de 2003). El procesamiento humano de la información: en busca de una explicación. *ACIMED*, 11(6). Obtenido de ACIMED: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352003000600006&lng=es&tlng=es.
- CAVOUR ARAMAYO, E. (1999). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: CIMA.
- CEJUDO VELÁSQUEZ, P. (1966). *Colorista del Collao: una biografía de Italaque y del pintor Leonardo Flores*. La Paz, Bolivia: Editorial Talleres Gráficos Bolivianos.
- SHARP, D. (1997). *Lexicon Jungiano (Jung Lexicon)*. Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung. Santiago, Chile: Cuatro Vientos.
- CHÁVEZ, E. H. (2005). *Cuentos e Historias de un pueblo llamado Italaque* (1a. ed.). La Paz: Artes Gráficas Delfos.
- CHUQUIMIA, B. J. (2018). *Protección Jurídica de las bases de datos en la legislación boliviana: Diseño, creación y consultas*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

- CIRLOT, J. E. (1955). *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Omega.
- CYTOWIC, R. E. (2 de agosto de 2005). La sinestesia ayuda a ser más consciente de lo que pasa a nuestro alrededor. *Primer congreso Internacional sobre Arte y Sinestesia*. Almería: Indalia, Noticias; Universidad de Almería.
- DAMASIO, A. (2011). *En Busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Destino.
- DE LA VEGA, G. (1973). *Comentarios Reales* (2a. ed.). Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra.
- DÍAZ GAINZA, J. (1997). *Historia Musical de Bolivia* (2da. ed.). La Paz, Bolivia: Puerta del Sol.
- EL DIARIO. (15 de Noviembre de 2008). La provincia Camacho celebra 100 años junto a su patrimonio cultural. *El Diario, Tercer Cuerpo*, pág. 8.
- FERNÁNDEZ, J. (2003). *Diccionario de estética de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Condorhuasi.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, P. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.
- FUNDACIÓN INTERNACIONAL ARTECITTÀ. (2005). Introducción: Sinestesia, Ciencia y Arte. *Primer Congreso Internacional de Arte y Sinestesia. Video Documental Resumen*. Cuevas de Almanzora, Cuevas de Almanzora, España.

- GARCÍA, J. (7 de junio de 2018). Sinestesia: Diferencias con la alucinación y características generales. Obtenido de Sinestesia creativa: <https://sinestesiacreativa.es/es/percepcion/sinestesia-diferencias-con-la-alucinacion-y-caracteristicas-generales/#:~:text=Existen%20dos%20grandes%20diferencias%20entre,que%20sus%20experiencias%20sinest%C3%A9sicas%20son>
- GIBSON, M. (2006). *El Simbolismo* (Edición Especial 25 Aniversario ed.). Editorial Taschen. Köln.
- GISBERT, T., & ARZE, S. C. (2006). *Arte Textil y Mundo Andino* (Tercera ed.). La Paz, Bolivia: Museo Nacional de Etnografía y Folklore; Embajada de Francia en Bolivia; Plural Editores.
- GÓMEZ BACARREZA, D. (2008). *Diccionario Aymara*. La Paz: ABOLENA - Academia Boliviana de lenguas nativas .
- GÓMEZ MILÁN, E., & CÓRDOBA SERRANO, M. J. (18 de Diciembre de 2014). *Crónica del III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte: la Multisinestesia*. Obtenido de PERCEPNET: http://www.percepnet.com/percepciones/cronica_sinestesia_granada_perc840509.htm
- GOOGLE EARTH. (21 de marzo de 2020). *Google earth*. Obtenido de Google earth: <http://www.google.com/earth/>
- GUÁMAN POMA DE AYALA, F. (1980). *El primer corónica y buen gobierno* (Vol. Tomo 3). (E. C. Ádamo, Ed.) México: Editorial Siglo Veintiuno.

HILL, P. (1995). Escucho colores, veo la música: Sinestesias.El compositor sinestésico: Olivier Messiaen Companion. En P. Hill (Ed.). Londres: Faber & Faber. Recuperado el Septiembre de 2009, de Filomusica: <http://www.filomusica.com/filo48/siestesia.html>

HOCQUENGHEM, A. M. (1996). Relación entre mito, rito,canto y baile e imagen: afirmación de la identidad,legitimación del poder y perpetuación del orden. En M. P. Baumann, & I. I. Music, *Cosmología y Música de los Andes* (págs. 137-173). Madrid: Iberoamericana.

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. Dirección de medios de Comunicación. México. (2017). INAH TV. Obtenido de INAH TV: <https://youtu.be/UfUz06gjPO4>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA - INE . (2020). Obtenido de Instituto Nacional de Estadística: www.ine.gob.bo

INSTITUTO NACIONAL GEOGRÁFICO MILITAR. (Septiembre de 2009). *Altura y coordenadas de la Comunidad Huyu Huyu*. La Paz: Instituto Nacional Geográfico Militar.

ITTEN, J. (1994). *El arte del color* (1ra. reimpresión ed.). México D.F.: Editorial Limusa; Grupo Noriega Editores.

JEMIO VERA, M. (2015). *Metodología de la investigación*. La Paz: Rocco Artes Gráficas.

JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, F. (noviembre de 2009). *Organología de los Instrumentos Andinos de Viento*. Obtenido de Pacoweb: web dedicada a la música andina: [www.pacoweb.com/](http://pacoweb.net/Musicologia/sikusa.htm)
<http://pacoweb.net/Musicologia/sikusa.htm>

- KANDINSKY, W. (1999). *De lo espiritual en el arte, 1912* (Sexta ed.). Distrito Federal, México: Coyoacán.
- KANDINSKY, W. (2007). *Punto y línea sobre el plano (Punkt und Linie zu Fläche, 1926)*. (M. Trento, Trad.) Argentina: Editorial Andrómeda.
- LENIN, V. I. (1920). *Materialismo y empiriocriticismo*. Moscú: Editorial Progreso.
- LOZA BALSAL, G. (1995). *Astronomía y calendario Aymara*. La Paz: Museo nacional de Etnografía y Folklore - MUSEF EDITORES.
- LOZA, C. B. (Octubre de 2008). Los secretos del Machaj Juyai-Kallawayá. *El correo de la UNESCO*, 1, *illus.*, 12-13. Obtenido de El correo de la Unesco.
- LUDOVICO, B. (1984). *Vocabulario de la Lengua Aymara 1612*. Cochabamba: Editorial Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social.
- MICROSIERVOS. (20 de Noviembre de 2017). Melissa McCracken, la pintora que oye la música en colores. *Microsiervos ciencia, tecnología, internet y mucho mas*. Obtenido de Microsiervos ciencia, tecnología, internet y mucho mas: <https://www.microsiervos.com/archivo/arte-y-diseno/melissa-mccracken-pintora-oye-musica-en-colores.html>
- MINISTERIO DE DESARROLLO SOSTENIBLE Y MEDIO AMBIENTE; GOBIERNO MUNICIPAL DE MOCO MOCO. (2006). *Plan de Desarrollo Municipal PDM 2007 - 2011*. La Paz, Capital de la Segunda Sección. Provincia Camacho, Bolivia: Ministerio de Desarrollo Sostenible y Medio Ambiente; Gobierno Municipal de Moco Moco.

- PÉREZ DUEÑAS, C., & GÓMEZ MILÁN, E. (s.f.). Sinestesia. En U. d. Departamento de Psicología, C. Pérez Dueñas & E. Gómez Milán (Ed.), *El rompecabezas del cerebro: la Conciencia* (págs. 01-23). Granada, España: Grupo de investigación de la Universidad de Granada. Obtenido de <http://www.ugr.es/local/setchift>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2022). *Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]*. Obtenido de REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: <<https://dle.rae.es>>
- RICCÒ, D., & DE CÓRDOBA, M. J. (2007). *MuVi. Video and moving imagine on synesthesia and visual music: International exhibition of video*. Milan, Italia: Ediciones POLI.desing.
- SACHS, C. (1994). *Historial universal de los instrumentos musicales* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Centurión.
- SAGAN, C. (1980). *Los dragones del Edén*. (R. Andreu, Ed.) España: Grijalbo.
- SALCEDO, D., LÓPEZ, J., FUENTES, B., & SALCEDO, D. (2022). La percepción sensorial, la cognición, la interactividad y las tecnologías de información y comunicación (TIC) en los procesos de aprendizaje. RECIAMUC, 388-395. Obtenido de <https://reciamuc.com/index.php/RECIAMUC/article/view/863>
- SANCHÉZ C., W., & SANZETENEA R., R. (2002). Instrumentos sonoros en las culturas prehispánicas. Un primer acercamiento. En C. d. Latinoamericana, *La música en Bolivia: De la prehistoria a la actualidad* (págs. 33-63). Cochabamba, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño.
- SANZ, J. C. (2009). *El lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A. H. Blume.

- SCHULTZ, M. (1993). *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido Musical* (1a. ed.). Chile: Ediciones Dolmen. Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A.
- SHARP, D. (1997). *Lexicón Jungiano (Jung Lexicon)*. Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung. Santiago, Chile: Cuatro Vientos.
- SIKURIS DE ITALAQUE CENTRAL HUYU HUYU. (1 de Mayo de 1982). Acta de Fundación del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. *Documento Privado*. La Paz, Murillo, Bolivia: Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu.
- SIKURIS DE ITALAQUE CENTRAL HUYU HUYU. (2007). A 25 años del resonar del Pututu. *Archivos del conjunto de 1982-2007*. Nuestra Señora de La Paz, Bolivia.
- TRANCHEFORT, F. -R. (1996). *Los instrumentos musicales en el mundo* (1a. ed.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- TRÁNSITO MÓRBIDO, DULCE OCASO. (2020). *Tránsito mórbido, dulce ocaso*. Obtenido de Tránsito mórbido, dulce ocaso.: <https://humanidad-putrida.tumblr.com/post/126449052905/pachatata-bolivia-1910/amp>
- VALENZUELA, M. (16 de junio de 2020). Isomorfismo (psicología gestáltica). Obtenido de Psicólogos en línea: <https://psicologosenlinea.net/1864-isomorfismo-psicologia-gestaltica.html>
- VAN MANEN, M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida*. IDEA BOOKS, S.A.

ENTREVISTAS

BORDA, Roberto. (22 de Marzo de 2022). Director de la Escuela Contemporánea de Músicas, La Paz, Bolivia. (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador)

CHUQUIMIA PACHECO, Cipriano. (5 de Octubre de 2009). Conversatorio y testimonio - Director del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. *Música y calendario agrícola/litúrgico festivo en la Comunidad Huyu Huyu.* (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador) Nuestra Señora de La Paz, Provincia Murillo, Bolivia.

CHUQUIMIA PACHECO, Cipriano. (Marzo de 2020). Conversatorio y testimonio - Director del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu. (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador)

HUARCACHO QUISPE, Esteban. (14 de Noviembre de 2009). Conversatorio y testimonio "Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu". (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador) Nuestra Señora de La Paz, Provincia Murillo, Bolivia.

HUARCACHO QUISPE, Primitivo. (14 de Noviembre de 2009). Conversatorio y testimonio "Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu". (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador) Nuestra Señora de La Paz, Provincia Murillo, Bolivia.

HUARCACHO, Cirilo. (20 de Enero de 2020). Comunicación personal-Comunario de Huyu Huyu. (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador)

HUARCACHO, Rita. (6 de Septiembre de 2009). Comunaria de Huyu Huyu y Agente Municipal del Gobierno Autónomo Municipal de Mocomoco. (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador) Comunidad Huyu Huyu, Provincia Camacho, Segunda Sección, LaPaz. Bolivia.

NINA HUARCACHO, Miguel. (4 de Junio de 2010). Fundación de la Comunidad Huyu Huyu: Información extractada de documentos eclesiásticos. (Cipriano Chuquimia Pacheco, Entrevistador)

QUEHUI, Antonio. (7 de Septiembre de 2009). Comunario y músico de Huyu Huyu. (Margot Crisel Chuquimia Aranda, Entrevistador) La Paz, Provincia Camacho. Comunidad Huyu Huyu, Bolivia.

ANEXOS

ANEXO I

EJEMPLAR PONCHO NOGAL, ORIGEN COMUNIDAD HUYU HUYU.



Fotografía: Margot Crisel Chuquimia Aranda

Nota: Su uso aproximadamente entre las décadas de 1930 a 1950. Los últimos ejemplares hasta la década de 1980.

ANEXO II

MEDIDAS DE LOS TUBOS. AMARROS IRA –ARKA, DE LAS TRES MEDIDAS DE LOS SIKUS HUYU HUYU, DE LOS SIKURIS DE ITALAUQUE CENTRAL HUYU HUYU.

| MEDIDAS SIKUS HUYU HUYU SIKURIS DE ITALAUQUE CENTRAL HUYU HUYU | | | |
|---|------------------------------|--|---|
| | NÚMERO | IRA | ARKA |
| SANKAS | Cuatro: dos iras y dos arkas | T1= 48, 8 cm. T2= 40, 8 cm. T3= 32,6 cm. T4= 27,5 cm. T5= 21,5 cm. T6= 18,5 cm. T7= 15,5 cm. | T1= 65 cm. T2= 54, 5 cm. T3= 42, 8 cm. T4= 36,5 cm. T5= 30,5 cm T6= 24,5 cm. T7= 20,5 cm. T8= 16,5 cm. |
| MALTAS O MALAS | Seis: 3 iras y tres arkas. | T1= 24,4 cm. T2= 20, 5 cm. T3= 16,7 cm. T4= 14 cm. T5= 11 cm. T6= 9, 4 cm. T7= 8 cm. | T1= 32,8 cm. T2= 27, 4 cm. T3= 21,4 cm. T4= 18,4 cm. T5= 15,5 cm. T6= 12, 4 cm. T7= 10,2 cm. T8= 8,2 cm. |
| CH'ULIS | Cuatro: 2 iras y 2 arkas. | T1= 12,1 cm. T2= 10,3 cm. T3= 8 cm. T4= 7,2 cm. T5= 5,7 cm. T6= 4,8 cm. T7= 4 cm. | T1= 16,5 cm T2= 14 cm. T3= 11 cm. T4= 9,4 cm. T5= 8 cm. T6= 6,4 cm. T7= 5,4 cm. T8= 4,4 cm. |

Fuente: Elaboración propia. En base a la medición de la longitud de las tres medidas de los instrumentos musicales del conjunto Sikuris de Italaque Central Huyu Huyu.

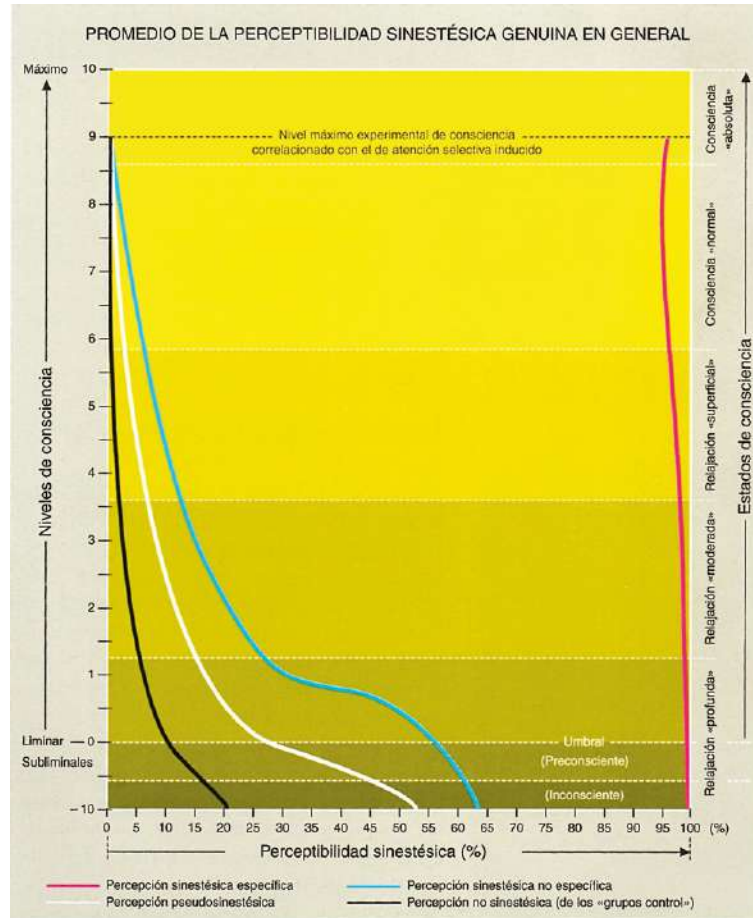
ANEXO III
NOTAS EN EL SIKU IRA/ ARKA SEGÚN FRANCISCO JIMÉNEZ RODRÍGUEZ

| NOTAS EN EL SIKU ITALAUQUE IRA/ ARKA | | | | | | |
|---|--------------------|----------|---------------------------------|-----------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|
| NOMBRE / TROPA | NOMBRE / TAMAÑO | MATERIAL | NOMBRE Nº TUBOS 1º AMARRO | NOTAS | NOMBRE Nº TUBOS 2º AMARRO | NOTAS |
| Italauque | Sanka | Caña | Ira – 6 | mi, sol, si, re, fa#, la | Arka – 8 | si, re, fa#, la, do, mi, sol, si |
| | Malta | Caña | Ira – 6 | mi, sol, si, re, fa#, la | Arka – 8 | si, re, fa#, la, do, mi, sol, si |
| | Chuli | Caña | Ira – 6 | mi, sol, si, re, fa#, la | Arka – 8 | si, re, fa#, la, do, mi, sol, si |

Fuente: www.pacoweb.com / <http://pacoweb.net/Musicologia/sikusa.htm>

ANEXO IV

“DIAGRAMA DE PERCEPTIBILIDAD SINESTÉSICA GLOBALIZADA”



Estudio realizado por Juan Carlos Sanz, respecto a la “Sinestesia sumergida”.

Fuente: J. C. Sanz, 1991 (Sanz, 2009)

Nota: Diagrama realizado “en función del grado de alteración natural de la consciencia, en estados de relajación consciente, y del tipo de perceptor. Línea magenta indica la perceptibilidad de los sinéستetas específicos; la línea cian la de los sinéستetas inespecíficos; la blanca de los pseudosinéستetas o “asociativos de gran capacidad metafórica”; y la negra, la de los asinéستetas.

Según Sanz: Sinéستetas específicos: estos perciben respecto a cada tipo de estímulo: solo grafemas, solo sabores; los sinéستetas inespecíficos: estos perciben colores sugeridos ante estímulos de cualquier intermodalidad diferente, es decir gustativa, olfativa, táctil o auditiva; pseudosinéستetas son personas que asocian los colores de manera fuerte y profundamente “metafórica” ante los estímulos de las diferentes modalidades; los asinéستetas no pueden vislumbrar colores ante cualquier estímulo de las modalidades diferentes a la visual.