

Editor/compilador:
Arnaud Gérard

Diablos tentadores y *pinkillus* embriagadores ...en la fiesta de *Anata/Phujllay*

Estudios de antropología musical
del carnaval en los Andes de Bolivia

Tomo I



Ministerio de Educación Superior

Universidad Autónoma Tomás Frías
Royal Holloway University of London
Université Rennes 2 Haute-Bretagne
Université de Paris 8
CONICET/INAPL

Acústica
Universidad Autónoma Tomás Frías

Dirección: Arnaud Gérard Ardenois

en UATF:

la Zegarra Ch.

Investigaciones locales (equipos UATF):
Autónoma Tomás Frías

of London (Gran Bretaña)

-Bretagne (Francia)

cia)

atina)

2010

as; Arnaud Gérard; Rosalía Martínez; Isabelle Verstraete; Rubén Pérez

Alma *kacharpaya* ('despedida del alma'), el lunes de carnaval (14 febrero)
banderas blancas ejecutan el baile del alma seguidos por una tropa de
autas *pinkillus*. Fotografía: Henry Stobart.

endo Gutiérrez

olivia

www.plural.bo

Índice

Dedicamos este libro
a la memoria de Rubén Pérez Bugallo,
que falleció trágicamente en el curso de la investigación.

Para un sonido doblado (Orquestración
de los pinkillus, tambores y sonajas)

Zorra (con Miradas de venablos y agujeritos)

Henry James Royal Holloway Universidad de Londres

Chigüela, un día de fiesta en la zona atronchada del Yónaca

Alma *kacharpaya* (Despedida al Mañá-Bugallo)

Toro y torca. Un sonido, un investigador y descubrimiento

(Batido orquestral y acústico de la zona)

Alma *kacharpaya* Universidad Autónoma Tomás Frías

Caribonabla y pituitarias

La zorra y el torca Bugallo. Carnaval orquestral (arabes y bulgares)

Isabelle Martínez. Universidad de París 8

Despedidos, ensueños y ritmos. Traducción de la zorra y comedia

musical en los sonidos de la zorra

Henry James Royal Holloway Universidad de Londres

Tara y q'irwa Mundos de sonidos y significados

Henry Stobart¹

Royal Holloway, Universidad de Londres

Introducción: categorías sonoras

Una de las características más notables de la música rural en los Andes bolivianos es la fuerte asociación de ciertos instrumentos musicales, coloraciones tonales, géneros y afinaciones con el ciclo agrícola y el calendario festivo. Hasta hace poco la música solía tocarse solamente en su contexto apropiado, pues la ejecución de instrumentos musicales fuera de su estación específica hubiera podido haber sido castigada por las autoridades comunitarias (Buechler, 1980:358). En algunos casos, se considera que los sonidos musicales tienen un efecto directo y concreto sobre las condiciones climáticas, y algunos instrumentos se tocan específicamente para atraer las lluvias o las heladas (Stobart, 2000).

Estudios etnomusicológicos de otras partes del mundo indican correspondencias entre estructuras sonoras musicales y estructuras sociales (Feld, 1984). De manera similar, quisiera sugerir que los sonidos específicos utilizados por algunos campesinos del altiplano boliviano en ejecuciones musicales se perciben como reflejando y a la vez manipulando estructuras sociales y cosmológicas.

En este artículo analizaré los términos *tara* y *q'irwa*, los cuales son utilizados para describir dos categorías recíprocas y opuestas de sonido o timbre. Originalmente encontré estas palabras como nombres de pares de tamaños de las flautas de pico *pinkillu*, así llamadas por el contraste de las cualidades tonales asociadas a cada instrumento. Los términos, o conceptos, se encuentran también en otros contextos. Sugeriré que al comparar sus diferentes imágenes semánticas, es posible entender de una manera más profunda el significado de estas categorías de sonido y sus usos en prácticas musicales.

1 El artículo original en inglés fue publicado en: *Cosmología y música en los Andes* (Baumann, 1996, 67-81); la traducción actual es de Anamay Aguilar (2009).

ceptos parecen aplicarse a varias regiones andinas del sur, las fueron sacados de un trabajo de campo en una comunidad Mocha del Norte de Potosí, Bolivia. Los términos *tara* ampliamente utilizados por los aimara hablantes de otras

partida e hilo conductor de este artículo discutiré el conjunto *pinkillu* del Norte de Potosí, las cuales están construidas en conjuntos (*tropas*) de flautas dulces introducidas siglos XVI y XVII.

de la estación lluviosa

Yiwitas o *tarkas* son algunos de los términos genéricos más comunes (o tropas) de flautas de pico interpretadas por los habitantes del Norte de Potosí y en algunas otras provincias circundantes. Este tipo de flautas se tocan durante la estación de lluvias, desde un poco antes de noviembre hasta el Carnaval en febrero o marzo. Este tipo de flautas trae la lluvia y aleja la helada y la granizada y, a veces, en algunas zonas se tocan durante toda la noche hasta la madrugada.

Según sugirió Olivia Harris, los *pinkillus* se asocian especialmente con la estación "colectiva", se dice que ayudan a los campesinos durante la estación lluviosa (1982:58). Se dice también que las flautas llamadas *yiwitas* o demonios, que se asocian a la creación del mundo, suenan "exactamente como los *pinkillus*". Las *sirinus* son flautas que suenan como el sonido de las gotas de agua, manantiales, quebradas o rocas grandes, lugares de comunicación entre el mundo de adentro o *ukbu pacha* (véase Martínez 1989:52, Sánchez 1988). Al final del Carnaval, los *pinkillus* son acallados dramáticamente, dicen que la muerte y el dolor de la tierra (*jallp'a ukbuman*). Me dijeron que si se tocan durante esta temporada se trataría de los "ancestros tocando" o *ch'iwita* tocando le crecerían cuernos de diablo.

e *pinkillus*

Usualmente consiste de cuatro tamaños (pero puede incluir hasta ocho) en octavas paralelas (figura 1). Particularmente interesante es la melodía que se reparte entre pares de instrumentos de una quinta, intercalada entre los dos en una especie de octava. Por ejemplo, el tamaño mayor, el *machu tara*, sólo se toca en los días de fiesta y por lo tanto debe contar con su pareja, el *q'iwita*,

para completar las demás notas. Los tamaños menores normalmente son capaces de alcanzar un rango mayor de notas, y la *q'iwita*, afinada una octava por encima de la *iwita*, puede tocar una escala completa. Sin embargo, aun para los tamaños menores, quienes tocan eligen obviar ciertas notas de la melodía.



Fig. 1: *Pinkillu waylluz*, técnica de diálogo entre los *pinkillus tara*, *q'iwita* y *machu tara*. Grabado en la fiesta de Candelaria en Poooota (7:30 a.m., 03.02.1991). Los músicos son de *Quillqa Pampa*.

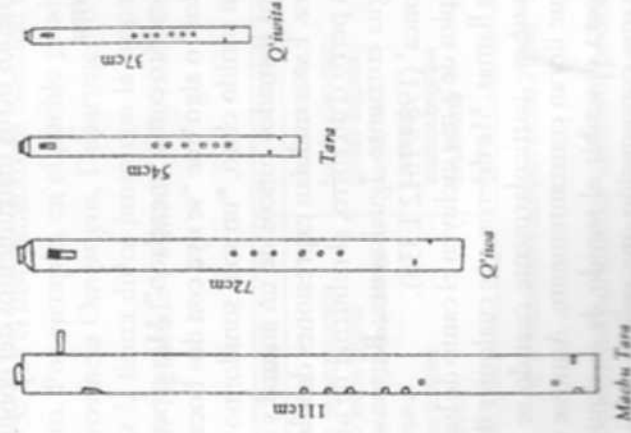


Fig. 2: Conjunto de *pinkillus*.

final o la terminación de las canciones de danzas llamadas instrumentos del conjunto tocan una nota larga juntos, antes o ciclo. Para esta nota, los instrumentos *tara* se tocan con dos o más dedos en armónicos llamado "*tara*", mientras que los instrumentos *pinkillus* se tocan con cinco dedos (o un hueco abierto), produciendo un sonido armónico llamado "*q'irwa*" (véase figura 3).

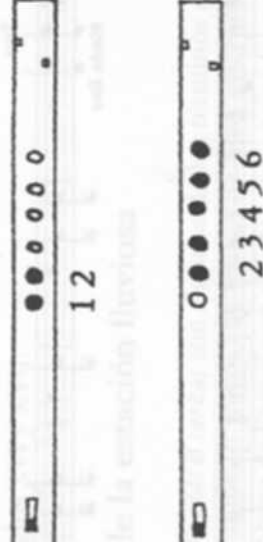


Fig. 3: a) Digitación *tara* y b) digitación *q'irwa*.

Los términos *tara* y *q'irwa* se refieren a la manera en que se tocan los instrumentos, en vez de por su forma de construcción o su manera de tocarlos. Los *pinkillus tara* y *q'irwa* sólo se distinguen por su altura de los otros instrumentos del conjunto.

irwa

El término *irwa* se describe como "mezclado". Más específicamente, me decían que era "un sonido que se oye con dos bocas". Esto contrasta con el sonido claro, "un solo sonido: no tiene doble". Los instrumentos *irwa* son llamados roncos de un animal y algunos otros sonidos de *tara*. Estos incluían expresiones de aflicción o de calor de las bocas de un perro o un zorro, el rebuznar de un burro, el croar de un animal de agua corriente. Igualmente, Bertoni traduce *Taruca cinca* como "ronca" (1984/1612 I:338).

Los ejemplos de *q'irwa* incluyen el canto de los pájaros y los gemidos de las llamas. Me dijeron que cualquier lloriqueo podía llamarse *q'irwa* que lloran particularmente cuando se refiere a los animales que lloran constantemente. Aunque el verbo *wagay*, llorar, se usa para describir el sonido de cualquier instrumento, en el contexto de una connotación que enfatiza el llanto ligado al dolor o

Prácticas de ejecución y estéticas

Los *pinkillus* se tocan soplando fuertemente, y además de mojar el instrumento con agua o chicha de vez en cuando, se ajusta el pico frecuentemente para lograr un sonido rico y denso, y una calidad de tartamudeo (*tartamuliata*). Este sonido vibrador es causado por fuertes batidos diferenciales que son procurados y apreciados como un ideal estético. De esta manera, *tara* abarca nociones de espacio, como el ancho de banda del sonido, y de tiempo, como el tartamudeo discontinuo de la *tartamuliata*.

La preferencia por una calidad tonal "densa", rica en armónicos, se encuentra en la ejecución del *pinkillus* en otras partes de los Andes. Por ejemplo, cumple un rol muy importante para las flautas *saripalka* y *lawatu* del Sur de Perú, donde también se llama *tara*. Igualmente, para los Aimara de Conima, en el sur de Perú, Thomas Turino describe cómo algunos instrumentistas dentro de un conjunto tocan un poco más grave o más agudo que el resto de los integrantes. De esta manera resulta un sonido rico en armónicos y de combinaciones, al cual Turino se refiere como 'unísono denso' (1989:12).

En el contexto del conjunto de *pinkillus*, el sonido *q'irwa* no era juzgado como un "sonido malo", pero sí como inferior al de *tara*. Sin embargo, un *charango* de baja calidad o cualquier otro instrumento que no afine con el resto de los instrumentos, se le llama *q'irwa*. Aunque se trata definitivamente de una estética negativa, no quiere decir que el instrumento en cuestión no pueda sonar bien en cualquier otro contexto. Por ejemplo, en el pueblo productor de instrumentos de Walata Grande (Provincia Omasuyos, Departamento de La Paz), al discutir la posibilidad de tocar la flauta dulce junto con la tropa de *tarkas*, me dijeron que mi flauta iba sonar "igualada", afinada, o "*q'irwa*", desafinada con los otros instrumentos.

Tara	Q'irwa
sonido doble	sonido sencillo
sonido denso/mezclado	sonido claro/puro
sonido ancho/grueso	sonido delgado
Sonido energizado/vibrante	sonido débil
discontinuo	continuo
estética positiva (¿afinado?)	estética negativa (desafinado)
voz ronca	llanto

Fig. 4: Asociaciones auditivas de *tara* y *q'irwa*.

Al ver más allá del contexto puramente auditivo, podemos descubrir más acerca de los campos semánticos de estas dos palabras y sus significados más amplios (véase figura 4).

OTROS contextos

rias ocasiones con *tara* en referencia a cosas que tienen deidad par o doble. Ejemplos típicos incluyen la parte central del gorro, tejida con una rendija intermedia para colocar la pieza de la orejera del *ch'ullu* (el gorro tejido), o el más a la cual es llamada también *tarka* (figura 7). Mi anfitrión me dijo que *yanantin*, que significa "siempre en pareja", y que números pares como el cuatro y el ocho también eran *tara*. Me dieron ejemplos de otras regiones aimaras, incluyendo el departamento de

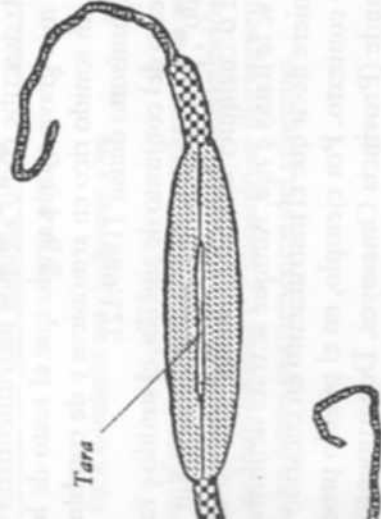


Fig. 5: Honda (*warak'a*).

q'rua siempre es referido como *ch'ulla*, en el sentido de un concepto que se refiere a objetos que pertenecen a un par o separado de su pareja, como por ejemplo un difunto al explicar este término, las personas lo relacionaban con la muerte. Las libaciones en honor a los difuntos se hacen para cualquier otra toma ritual en la región de las sierritas. Los difuntos son *ch'ulla*, me dijeron, porque mueren que llegan al alma *llajita*, el mundo de los difuntos, viven con sus familias y dejan de ser *ch'ulla* o tristes. El llanto, la expresión de este aspecto *q'rua*, reflejando el viaje solitario y el dolor de los vivos y de los ancestros.

La noción dual de *tara* no es la misma que *yanantin*, el concepto del reflejo en un espejo a la que se refiere Tristan Platt entre la pareja de instrumentos *tara* y *q'rua* se clasifica, sin

embargo, como *yanantin*. Más significativa es la oposición entre *allqa* y *suwamari* mencionada por Verónica Cereceda (1990), en su fascinante análisis del lenguaje plástico del color. Este tiene mucho en común con la oposición *tara* y *q'rua* y los colores duales, opuestos y discontinuos de *allqa*, como un valor positivo que contrasta con las asociaciones sencillas, continuas y negativas del *suwamari* (véase figura 6).

Sonido	Color
<i>Tara</i> doble estética positiva discontinuo	<i>Allqa</i> doble estética positiva discontinuo
<i>Q'rua</i> sencillo estética negativa continuo	<i>Suwamari</i> sencillo estética negativa continuo

Fig. 6: Oposición *tara* y *q'rua* de los sonidos con *allqa* y *suwamari* de los colores.

Mientras que las similitudes entre este par de oposiciones pertenecientes a mundos auditivos y visuales no dejan de sorprender, es importante notar que en la práctica nadie identifica conexiones entre ellas. Cada vez que intentaba asociarlas, las personas rápidamente me explicaban que pertenecían a categorías diferentes.

(b) Vibración y producción

En repetidas ocasiones, cuando hablaba del sonido *tara* enfatizaban la calidad vibrante de la "r". Igualmente, Bertonio (1984/1612) nos ofrece los verbos *tarrattha* y *tarrhapattha*, con triple "r", que denominan, respectivamente, "hacer ruidos de cosas que arrojan" y el ruido del roce de dos piedras (II:338). Estos verbos se refieren claramente a la calidad onomatopéyica de los objetos vibrando bajo el impacto con otros. También Hornberger (1983) define el verbo quechua *tarrantbay* como "temblar", por ejemplo, de miedo. Estas palabras resuenan con el sonido vibrante y zumbante de la *tara* del *pinkilla*.

En contraste con las múltiples vibraciones de *tara* y sus asociaciones con la multiplicidad, el fonema oclusivo "q'ru" en *q'rua* trae consigo un corte del sonido de la vocal. Bruce Mannheim nota que en la oclusión la descarga energética se concentra en un intervalo de tiempo menor (1993:193). Mannheim establece entonces una serie de categorías semánticas o conjuntos asociativos basados en esta forma del imaginario sonoro. Para palabras quechuas con una oclusión, el núcleo semántico del conjunto se asocia con lo pequeño, lo estrecho y lo delgado (1991:195).

Así, en este contexto lingüístico, quizás el uso más común de la palabra *q'rua* sea el que refiere a una persona, animal u objeto improductivo o con poco que

ada, una mata blanca de papa, sin clorofila, o un homosexual producirse, y son referidos con el término de *q'irwa*, así como poco generosa o tacaña. Si uno se destaca por ofrecer poca ure está pidiendo descuentos o regateando, uno puede ser sumen, *tara* es productivo, *q'irwa* es improductivo.

s a *tara* cuando se refiere a ancho, pero también encontramos a *tara* sin la "a" final, es usada en el diccionario quechua de go apretado o denso, y en el de Lira para describir algo ejemplo un textil. Además de actuar como una buena desmona *tara*, esta información sugiere que la raíz del verbo Y que deberíamos limitarnos a usar raíces verbales que el apócope, por el cual se suprime la última vocal antes n trazo común de la gramática aimara.

ario quechua de la raíz *tar-* evocando algo apretado o oción de estirar de la lengua aimara. Bertonio traduce a piel con cuerdas (II:338), sugiriendo la idea de la piel brante. En la misma entrada Bertonio incluye su opuesio, *Afforsare* (II:338). De manera significativa, la palabra cciones más comunes de *q'irwa*. La baja energía de *q'irwa* iones vibrantes y llenas de energía de *tara*.

tar y estirar, Bertonio traduce *tarakhtaatba* como amarrar 338). Aquí, él claramente se refiere a la carga de animales, as. Como descubri en el viaje anual a los valles para recoomas es un trabajo que requiere destreza y fuerza. La carga ente equilibrada y firmemente amarrada. Si la cuerda no se lto rápidamente pierde el equilibrio y se desploma hacia esto, el pastor se refiere a la carga desequilibrada como *q'irwa*: las cuerdas están flojas y la carga desequilibrada.

va, Bertonio también usa la palabra *tartaatba* refiriéndose das de la guitarra: "Quitara *tartaatba*: tirar las cuerdas quí, como en la carga de las llamas, él no solamente se a de apretar las cuerdas, sino también a la afinación del

instrumento. Uno de los términos musicales hoy usados en el campo para expresar la acción de afinar los instrumentos es el verbo "igualar" (*izualar*). Esta palabra implica la acción de equilibrar, como al amarrar la carga a la llama. Igualmente, como mencioné antes, un instrumento que no está afinado o que se desafina fácilmente es denominado *q'irwa*.

Podemos notar ahora una correlación directa entre el uso de energía o fuerza como *tara* y el mantenimiento del equilibrio. Esto contrasta con *q'irwa*, que se caracteriza como energía baja y desequilibrio.

(f) Equilibrio

Tara frecuentemente sugiere la imagen de un objeto en el proceso de división binaria, donde las dos mitades permanecen conectadas, como en el caso de la papa doble (figura 7a). Esto se ve reflejado en el uso de *tarka yurus* en la región de Macha y en muchas otras partes de los Andes. Estos envases cerámicos dobles, usados en rituales, están conectados por un tubo que permite que el líquido pase libremente de lado a lado (figura 7b). El tubo conector permite que cuando se bebe de una de las bocas se restaure el equilibrio entre los dos envases. Le agradezco a Bill Sillar por darme a conocer estas vasijas.

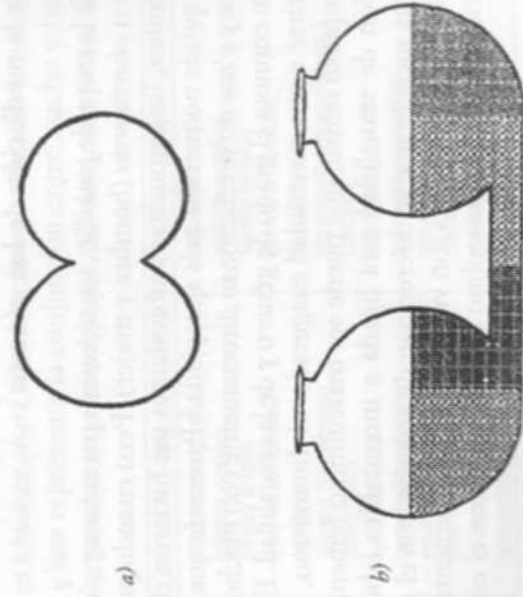


Fig. 7: a) *Tara papa* o *tarka papa* (papa doble), aillu Macha, Norte de Potosí.
b) *Tarka yuru* (Vasija doble), aillu Macha, Norte de Potosí.

En contraste, la palabra *q'irwa* se usa frecuentemente para describir objetos o formas dispares o asimétricas. Mi anfitrión se refería a las clavijas irregulares

q'irwa y Bertonio (1984/1612) llama a la persona coja *qhebuu* tiene una pierna menor que otra, o que coxes por enfermedad. Igualmente, un campo (*chacra*) de forma irregular, donde un que el otro, se llama *q'irwa*. Campos así presentan dificultades cuando con bueyes.

Las oposiciones de dualidad y equilibrio, es tentador asumir que *tara* es simplemente como un valor cultural. Esto implicaría que la relación con el sonido es análoga a la oposición *allqa/sawamari* para el color, y como Cereceda (1990) con la pareja "cultural/no cultural". Sin embargo, *irwa* involucra indudablemente el mantenimiento y construcción del espacio, sus asociaciones a veces se vinculan a la negación de valores (1984/1612), por ejemplo, se refiere a una persona desobediencia como *taraca tarma* (If:338) y a una voz ronca, fuera de armonía. Esto resuena con el término peyorativo contemporáneo *chirri*, dijeron, con la adición de la oclusión, se usa para describir a una persona, tosca o ignorante. Además, esto contrasta con *q'irwa*, que se refiere a alguien que no quiere pelear.

Mediación de los géneros

En la tropa de *pinkillus*, los términos pares *tara* y *q'irwa* se describen como *bariwarmi* (hombre y mujer). Pero cuando pregunté cuál era la diferencia, las respuestas ambivalentes me hicieron darme cuenta de que *irwa* no fuera la más apropiada.² Parecería que la oposición de *irwa* no se relacionan directamente con macho versus hembra, sino con el grado de género y de la sexualidad. En este contexto, *irwa* a una sexualidad exagerada: el dinamismo, la vitalidad y el deseo sexual, que puede ser masculino o femenino.³

La oposición de sexualidad está ligada a incontables labores cotidianas, sociales que se diferencian de acuerdo con el género, a través de los hombres y mujeres son vistos como complementarios u opuestos de espacio masculino contrastando con el espacio femenino

² Es parecida que *tara* era femenina, mientras que otros preferían la opción *irwa* que obviaban mi pregunta.

³ *irwa* con gran energía, estiramiento y aspereza parecerían estar más ligadas al masculino, que de sexualidad femenina. Sin embargo, el busto firme y como una manifestación de *tara* en el sentido de la sexualidad femenina.

nos recuerda la imagen del *tarka yuru* anterior (Figura 7:b), donde *tara* implica el equilibrio de pares de elementos. En términos prácticos, me parece que la sociedad es vista en estado de mayor productividad y armonía cuando los hombres y las mujeres cumplen con sus roles de manera diferenciada pero equilibrada e individualizada.

La oposición equilibrada y la separación de los sexos, aunque culturalmente productivas, como ya he descrito a través de todas las asociaciones de *tara*, quizás sean percibidas como poco creativas en términos de reproducción sexual y regeneración. Así, un exceso de sexualidad puede ser percibido como poco creativo. Denise Arnold observa que entre los Qaqachaka se dice que si una mujer tiene demasiado sustancia femenina y húmeda, en forma de sangre o contacto con la madre tierra, su vientre se estropeará. Además, se dice que si el hombre tiene un exceso de sustancia masculina, su miembro se vuelve hueco y seco y soplará un aliento vacío; su semen se congelará (1988:126). Estas imágenes reflejan la posición más radical de la oposición polar de los sexos, donde el contacto es imposible y las sustancias de los sexos son incapaces de mezclarse para generar vida.

Mientras en los ciudades *q'irwa* se traduce comúnmente como "maricón" "homosexual", en el campo se usa de una manera menos específica para referirse a una variedad de aspectos de mediación entre los géneros. Un hombre con una voz aguda es *q'irwa*, así como la mujer que habla en un timbre bajo o actúa como un hombre. Igualmente, el término se usa para referirse a hombres que visten prendas femeninas para ciertos rituales. Más específicamente, en varias ocasiones me contaron que *q'irwa* es *khuskan qbari*, *khuskan warmi* o "medio hombre, medio mujer". De esa manera, *q'irwa* representa la conjunción entre macho y hembra, donde los sexos opuestos se mezclan en partes iguales. En resumen (véase figura 8):

Tara	Q'irwa
vibrante/energizado	flojo/baja energía
estética positiva	estética negativa
sonido amplio	sonido delgado
(rico en armónicos)	(pocos armónicos)
sonido ronco	lloroso/lorón
afinado (equilibrado)	desafinado (desequilibrado)
discontinuo	continuo
apretado/tenso	suelto/relajado
generoso/productivo	tacaño/improductivo
equilibrado/parejo	desequilibrado/desparejo
dual (unido/emparejado)	soltero (separado/sin pareja)
género sobresaliente	mediación entre los géneros
arrogante/áspero/obstinado	cobarde/no agresivo

Fig. 8: Análisis semántico de las palabras *tara* y *q'irwa*.

⁴ De la misma manera, un *pinkilla* demasiado seco no sonará bien y literalmente soplará un aliento vacío. Durante el toque los músicos mojan constantemente sus instrumentos con *chaji* o agua y suelen hacer alusiones a la forma fónica y función del *pinkilla*.

tara y *q'iva* trazan un lienzo semántico complejo, lleno a mucho más allá del ámbito de este corto artículo. Para algunos pocos puntos específicamente relevantes para la

tara parecen representar el esfuerzo (a veces violento) del equilibrio y armonía de la existencia humana, a través de uno entre conceptos opuestos y complementarios, como:

macho/hembra

vivos/difuntos

mundo de arriba/mundo de adentro

sonido/silencio, etc.

cupa una posición marginal o mediadora entre aquellos mientras permitan el contacto y el intercambio de energías, creación del desequilibrio y la ruptura del orden binario.

sonido *q'iva* es delgado, desprovisto de energía y percibido como el llanto, el sonido delgado y continuo del *q'iva* se da a los muertos. Ambos, los recién nacidos y los moribundos, débiles e improductivos a la sociedad pero se vinculan a los adultos saludables, fuertes, desarrollados plenamente y potencialmente productivos. Pero, como se maneja bien, es potencialmente destructiva.

sonido *q'iva*

llanto

recién nacido/moribundo

sonido *tara*

voz ronca

fuerse/sexualmente activo

mundo de los difuntos, como la inversión del nuestro, las almas que lo residen siempre cantan y bailan las canciones lluevas, pero que nunca ejecutan los géneros de música, tal vez asumamos que si no se da un contacto

ociación de los difuntos con el silencio por un lado, y los cantos- representaba un problema para mis anfitriones. Para los vivos el silencio pero para los difuntos mismos está lleno de música. Sería

entre los dos mundos, el mundo de los humanos siempre estaría seco. Por eso es esencial que ocurra una transferencia de sustancias entre los mundos de los vivos y los muertos para traerle humedad al mundo de los vivos y generar vida.

Parecen centrales en este proceso de intercambio las almas solitarias de recién fallecidos en su camino a alma *llajita* (el mundo de los difuntos) y las *sirinus* quienes, como otros *yawlus* (demonios), viven en las regiones marginales entre el mundo de adentro y el de los humanos. De manera significativa, me contaron que todas las *sirinus* son *q'iva*, que, aparte de implicar que son medio hombres, medio mujeres, sugiere que también son medio humanos y medio inhumanos. En varias ocasiones me han contado que las *sirinus* pueden aparecer como humanos o pueden transformarse en una variedad de criaturas diferentes. En otras partes del sur de los Andes las *sirinus* se asocian específicamente con la imagen de las sirenas: medio mujer, medio pez (Turino 1983, Giesbert 1980).

Son de las *sirinus* que la gente recolecta las nuevas tonadas cada año, melodías que traen regeneración y de quienes la música rompe las barreras entre los hombres y mujeres⁶ y entre los mundos de los vivos y los difuntos, uniéndolos creativamente. Parece que estos seres marginales y el sonido *q'iva* representan la conjunción fértil o el engendramiento entre lo femenino y lo masculino, lo vivo y lo muerto, el viento seco y las aguas tranquilas, etc., trayendo lluvias y vida al mundo de los vivos. Para aculturar y preparar esta nueva vida para la sociedad, para frenar o controlar la lluvia, la energía vibrante y duplicadora de *tara* parece indispensable, controlando la corriente de sustancia creativa y restaurando el equilibrio.

Cuando los campesinos del Norte del Potosí alternan los sonidos *tara* y *q'iva* de sus *pinkillus*, muchos de ellos lo hacen con la convicción de que la música tiene la habilidad de influir en las condiciones climáticas. Los instrumentistas no especificaron que *q'iva* atraiga la lluvia o que *tara* la controle, pero distinciones de este tipo se hacen entre dos flautas que se tocan durante la temporada lluviosa en varias regiones del Departamento de La Paz. El sonido delgado y agudo de las *pinkillus* de caña, que coincide con nuestra descripción de *q'iva*, se toca específicamente para llamar a la lluvia. En contraste, el sonido denso, zumbador de las *tarkas*⁷ —flautas de pico hecho de madera— se usa para atraer temporadas

interesante descubrir si el mundo de los vivos también es percibido como silencioso por los muertos.

6 Los hombres jóvenes toman sus instrumentos a lugares llamados *sirinus* (o sirenas) para llamarlos de poderes mágicos irresistibles para las mujeres (ver también Turino 1983, Marifio Ferro 1989).

7 Parece que el nombre *tarka* se deriva de la raíz "tar" y el concepto de *tara*. De manera significativa, entre los Chipayas las flautas de pico de construcción igual que las *tarkas* son llamadas *tar pinkayllu* (Baumann 1981).

asiada lluvia, y durante el carnaval, para parar las lluvias secha.

de caña y *tarkas* del Departamento de La Paz nunca se no conjunto, como es el caso de los sonidos *tara* y *q'irva* r del Norte de Potosí, es posible que estas dos categorías sean percibidas como provocadoras de los mismos efectos. nidos débiles, delgados y continuos parecen ser asociados a corriente de sustancias, inestabilidad y transformación, s fuertes, densos y vibrantes parecen estar ligados al con- stancias y al mantenimiento del equilibrio y estabilidad

Academy y a St John's College Cambridge por financiar npo en Bolivia e investigación en el Reino Unido para la ulo. Le agradezco especialmente a Olivia Harris, Elayne Cross por sus útiles comentarios a borradores de este

Practice in a Patrilineal Setting: rituals and metaphors of kins- dean ayllu. Tesis doctoral. Londres: University College.

ic and Song of the Chip ayas (Bolivia)". En *Latin Ameri- view* 2/2, 171-222.

z la lengua *aymara*. Cochabamba: CERES, IFEA, MUSEF.

Media. The Hague: Mouton.

os colores de un pájaro.... Santiago: Boletín del Museo Arte Precolombino 4, 57-104.

ture as Social Structure". En *Ethnomusicology* 28/3, 383-

GISBERT, Teresa

1980 *Iconografía y mitos en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia.

HARRIS, Olivia

1978 "Complimentary and Conflict: An Andean View of Women and Men". En: *Sex and Age as Principles of Social Differentiation*, Ed. J. La Fontaine, 22-40.

1982 "The Dead and Devils among the Bolivian Laymi". En *Death and the Regeneration of Life*. Eds. M. Bloch and J. Parry. Cambridge: Cambridge University Press, 45-73.

HARTMAN, M. J.; VÁSQUEZ, J & J. D. Yapita

1988 *Aymara: Compendio de estructura fonológica y gramatical*. La Paz: ILCA (Gamma Impresión).

HORNBERGER, Esteban/Nancy H.

1983) *Diccionario trilingüe quechua de Cusco*. La Paz: Qoya Raymi (Segunda edición).

LARA, Jesús

1978 *Diccionario: Q'ésbwa - Castellano. Castellano - Q'ésbwa*. La Paz - Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro (Segunda edición).

LIRA, Jorge A.

1978 *Diccionario Kkechbwa - Español*. Bogotá: Editora Guadalupe Ltda.

LUCCA, Manuel D.

1987 *Diccionario práctico: aymara-castellano*. La Paz: Ed. Los Amigos del Libro

MAMANI, Mauricio

1987 "Los instrumentos musicales en los Andes bolivianos". En *Reunión Anual de Etnologi. La Paz: MUSEF*, 49-79.

MANNHEIM, Bruce

1991 *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.

MARIÑO FERRO, Xose Ramón

1989 *Muerte, religión y símbolos en una comunidad quechua*. Santiago de Compostella: Universidad de Santiago de Compostella.

MARTÍNEZ, Gabriel

1989 *Espacio y pensamiento I (Andes meridionales)*. La Paz: HISBOL.

PLATT, Tristan

1986 "Mirrors and Maize: the concept of yanantin among the Macha of Bolivia". En *Anthropological History of Andean Politics*. Eds: J. Murra, N. Wachtel & J. Revel. Cambridge: Cambridge University Press, 228-259.

SÁNCHEZ, Wálter

1988 "El proceso de creación musical: música autóctona del Norte de Potosí". En *Boletín No. 7*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales/ Centro de documentación de música Boliviana, 1-18.

ca indígena andina: Bolivia". En *Diccionario de la Música Hispanoamericana*. Ed. Emilio Casares Rodicio et al. Madrid: General de Autores y Editores.

harango and the Sirena: music, magic and the power of love". *American Music Review* Vol. 4 (Spring/Summer), 81-119.

Coherence of Social Style and Musical Creation among the in Southern Peru". En *Ethnomusicology* 33/1, 1-30.

on of Slings and Sling Braids in Quechua. Austin, Texas (manuscript).

Organología de la *tarka* en la zona circunlacustre del Titicaca

Gérard Borras

Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques (I.I.R.A.)
EA 4327 ERIMIT - Université Rennes 2 - Haute-Bretagne

Las *tarkas* tienen un área de difusión considerable: se las toca desde el sur peruano hasta el norte argentino. Es un instrumento que se toca sobre todo en *jaltu p'achba* la época de lluvias, y es muypreciado en el campo para las festividades de Anata el carnaval andino. Pero a pesar de su importancia, en muchas zonas se la conoce bastante mal y sólo basta mencionar la cuestión de su origen para evidenciar lo poco que se sabe concretamente de este instrumento.

Después de un periodo en el que se mencionaba la *tarka* como parte de un universo organológico de los pueblos y de las comunidades de las provincias peruano-bolivianas del lago Titicaca, estas dos últimas décadas, esta familia de instrumentos ha conocido un auge considerable. Salíó de su ámbito campesin para alcanzar capas sociales más amplias. Los "residentes"¹, los mestizos, tocan en zonas urbanas, los universitarios forman grupos de *tarkeadas* y muchos profesores y maestros de escuela la usan para la formación y práctica musical de sus alumnos. La tradicional estabilidad de la familia en la zona del altiplano pafeño ha desaparecido. Nacieron tamaños (voces) nuevos en las orquestas conocidas, aparecieron también nuevas tropas y cosa aún más importante nuevas maneras de tocar el instrumento, nueva manera de pensar la estética sonora del conjunto. El presente trabajo quisiera ser una contribución que permitiera primero mejor entender lo que es el instrumento desde sus aspectos organológicos para mejor conocer y entender estos procesos culturales y sociales, estas dinámicas que transformaron el instrumento y parte de su estética musical.

1 Término que designa a los migrantes rurales que viven en la ciudad pero que han conservado vínculos fuertes con la comunidad de origen.