

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



Índice

Introducción	9-21
Tara: un sonido doble Organología de los <i>pinkillus</i> , <i>tarkas</i> y <i>anatas</i>	
<i>Tara</i> y <i>q'riwa</i> Mundos de sonidos y significados <i>Henry Stobart</i> Royal Holloway, Universidad de Londres	25-40
Organología de la <i>tarka</i> en la zona circunlacustre del Titicaca <i>Gérard Borrás</i> Université Rennes 2 Haute-Bretagne	41-67
<i>Tara</i> y <i>tarka</i> Un sonido, un instrumento y dos causas (Estudio organológico y acústico de la <i>tarka</i>) <i>Arnaud Gérard A.</i> Universidad Autónoma Tomás Frías	69-140
Carnavales y demonios	
La música y el Tata Pujllay: Carnaval entre los Tarabuco (Bolivia) <i>Rosalía Martínez</i> Université de Paris 8	143-181
Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales <i>Henry Stobart</i> Royal Holloway, Universidad de Londres	183-217

Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales

Henry Stobart

Royal Holloway, Universidad de Londres

Traducción al castellano por María Rosk Rück-Uriburu¹

En los Andes altos, especialmente en el sur del Perú, en Bolivia y en el norte de Chile, se verifica una serie de tradiciones muy ricas y diversas sobre seres peli-grosos de tipo sirena, asociados con el encantamiento y creatividad musical². Se dice, típicamente, que estos seres residen en cascadas, manantiales, lagos, ríos o rocas, y por quechua y aimara hablantes de muchas partes, son conocidos por la palabra prestada del español *sirena* (sirena/ninfa)³ o *sirinu*. Este último término, más comúnmente oído en las regiones meridionales, podría ser interpretado como una versión menos específica en género de *sirena*, ya que son seres que no son exclusivamente femeninos en los Andes⁴. Además, la palabra *sirinu* puede incorporar aspectos del espacio semántico de la palabra española idéntica sereno, que puede significar “guarda de la noche”, “rocío de la tarde” o “ciclo claro”⁵. El

¹ rostaruck@yahoo.com

² Este capítulo fue originalmente publicado en inglés en el libro *Music of the Sirens*, editado por Linda Phyllis Austern e Inna Naroditskaya (Indiana University Press 2006). Este ensayo es dedicado a la memoria de Antonia Cabellero, nacida en la comunidad de Tiuri, que murió en el año 2000 en circunstancias de parto, al igual que muchas mujeres de la región. Ella y su marido, Eleuterio Chura, fueron amigos cercanos durante el tiempo que viví en Kalankota, Antonia, en particular, fue una fuente rica de conocimiento acerca de las sirenas y de su patrón local, San Sebastián.

³ No existe una palabra especial en español equivalente al inglés “mermaid”. Así, la palabra “sirena” implica el compuesto de sirena griega y “ninfa”. La palabra *sirinu*, que aparece de vez en cuando en este capítulo, es la palabra española escrita en ortografía quechua y aimara.

⁴ La palabra española *sireno* es de género masculino; sin embargo, no es exclusivamente masculino (en la misma forma que *sirena* es exclusivamente femenino) y puede ser aplicado a un grupo de sirenas de género mixto.

⁵ Dado que el *sirinu* está asociado con la noche y con el agua clara o cristalina –evocador del rocío– estos significados en español pueden, al menos en parte, ser relevantes para el entendimiento local de *sirinu*.

uso amplio de estas palabras prestadas del español entre hablantes de las lenguas indígenas en estas regiones de los Andes, sugiere que probablemente imaginaciones colectivas acerca de la creatividad musical y del encantamiento se hayan desarrollado dialogando con las tradiciones culturales europeas.

La ubicuidad y variedad de las prácticas locales y regionales, y las creencias del tipo de seres de la sirena en los Andes, es evidente por un número de relatos etnográficos publicados en las últimas décadas⁶. En este capítulo exploraré y desarrollaré un poco de este material, extrayendo de mi propio trabajo en el terreno, en diversas regiones de los Andes bolivianos. Mi principal punto de referencia, sin embargo, será la comunidad de agricultores y pastores, quechua hablantes de Kalankira (*Cayanquirá*), que forman parte del grupo étnico *ayllu* Macha, del Norte de Potosí, Bolivia. Este trabajo está basado en más de dos años de trabajo de campo en Kalankira, extendidos por más de una década, y alrededor de un año en otras regiones de Bolivia rural. En Kalankira, como en muchas otras partes de las regiones altas de los Andes, la actuación musical está muy ligada a la agricultura, al noviazgo y a una gama de rituales colectivos. El discurso sobre los *sirinus* es vitalmente importante para las ideas locales acerca del encantamiento musical, creatividad y estética, y el rol de la música en la producción agrícola (Stobart 2006). Sin embargo, aunque los lazos entre los seres tipo sirena de los Andes y el "amor mágico" (Turino 1983) han recibido una considerable atención en la literatura, como tienen su asociación con la creación musical (Sánchez 1988a, Mercado 1996) y el agua que fluye (Solomon 1997), su conexión con la producción agrícola es menos conocida. Mi propia investigación en diferentes localidades sugiere que esto probablemente refleja las diferencias regionales en tradición, en lugar de descuidos de parte de otros investigadores. Así, mi objetivo en este capítulo es proveer una descripción comparativa de las tradiciones andinas y examinar el discurso local y las prácticas acerca de *sirinus* para el caso específico de Kalankira, donde todos son músicos (Stobart 2006). Empezaré explorando brevemente el legado europeo de la sirena-ninfa, donde ciertos aspectos han sido de alguna manera pasados por alto en los estudios musicales de las sirenas andinas.

6 Las tradiciones de *sirena* han sido reportadas en diversas partes de Latinoamérica, incluyendo la Amazonia del Perú, donde los chamanes a veces hacen viajes por agua con las esposas *sirena* (comunicación personal, Francoise Barbira Freedman). Para México ver Nadine Béliand

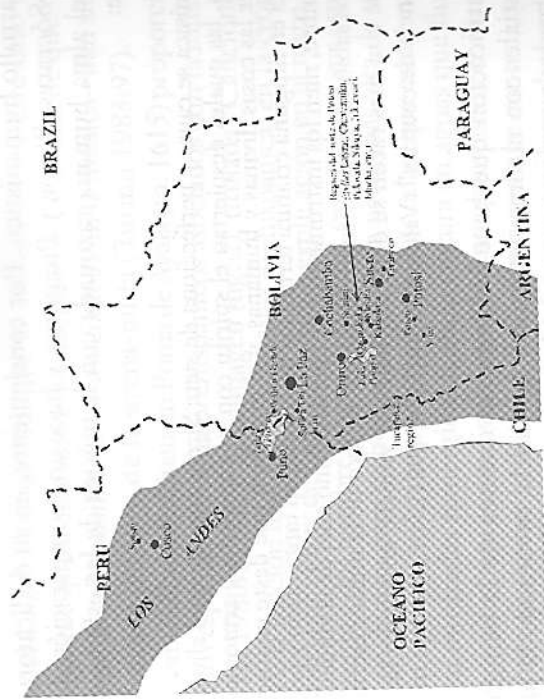


Fig. 1: Mapa de los Andes sur centrales con la ubicación de lugares mencionados en el texto.

Sirena, ninfa marina: resonancias europeas

La sirena o la ninfa marina ha sido por mucho tiempo algo familiar en la cultura europea, cuando los europeos comenzaron a inundar los Andes siguiendo la inicial invasión de Pizarro en 1532. Dado el inmenso peligro del los viajes por el Atlántico y el Pacífico emprendidos para alcanzar este mundo nuevo, las sirenas y otros monstruos pueden haber sido agobiantes para la imaginación de los colonos, informados por las descripciones fantásticas de los textos ampliamente difundidos, muy populares, como *Mandervilles Travels*⁷ (Greenblatt 1992:26). En 1574, apenas quince años después de la llegada de los españoles, Enrique de Valderrabano publicó una colección de música de vihuela en España, titulada "Silva de sirenas", sugiriendo que las sirenas estuvieran totalmente de moda en la Península Ibérica. De hecho, la fascinación contemporánea con las sirenas y las ninfas marinas, tal vez catalizadas por la exploración y los descubrimientos de ese tiempo, iban a dejar profundos rastros en muchas partes de Europa. Además, los escritos de un grupo de eruditos neoplatónicos, alrededor del 1500, destacaban la idea de las sirenas celestiales clásicas, con la argumentación de que las conexiones entre la música celestial y la humana eran más cercanas que lo que generalmente había sido aceptado por los escritores medievales (Tomlinson 1993). Como el título "Silva de sirenas" sugiere, Valderrabano estaba evidentemente bien enterado

7 *Los Viajes de Manderville*.

de este desarrollo humanístico. Por consiguiente, en su dedicatoria él evoca los escritos de Sócrates, Platón y Pitágoras, y hace una comparación de las pasiones y afectos del alma humana razonada con la música de las esferas celestiales. Él observa que:

“Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que ay enel alma, que son siete virtudes, las quales despiertan el espíritu con su concordia y armonía, para sentir y conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Esta en ninguna criatura terrena la puso dios con tanta razón y perfection como enel hombre, nien los instrumentos de cuerdas como enel de la vihuela. Y así es que lo que los sabios antiguos y todos las demas en loor de la música escriuieron, parece claro que con mas razón se deve atribuir a la vihuela, en que en las mas perfecta consonancia de cuerdas” (Valderrabano [1574] 1981).

La identificación que hace Valderrabano acerca de la benignidad de las sirenas celestiales con el alma, la razón y la vihuela, invocando la proporciones perfectas entre las cuerdas, son particularmente notables. En su referencia a las sirenas celestiales claramente utiliza una adaptación del mito de Er de Platón, de *La República*, aunque en realidad Platón se refiere a ocho sirenas (Schueller 1988:32-33). Esto contrasta vívidamente con las sirenas seductivas de Homero y su asociación marítima, que están ligadas con el poder de la música y el encanto femenino para entrapar a hombres y conducirlos a una corrupción moral y al desastre⁸. Ambas construcciones contradictorias, pero interrelacionadas, de la sirena, debían indudablemente haber hecho el viaje a los Andes, tallando espacios para sí mismos y siendo reinterpretados en nuevos contextos.

Representaciones de la sirena (sirena-ninfa), figuras sosteniendo un instrumento de cuerda (vihuela, guitarra o laúd) que datan de alrededor de 1618 y de 1800, aparecen en la arquitectura, escultura, o en las pinturas murales de unas dieciocho iglesias peruanas y bolivianas (Gisbert 1980:50). Este motivo, que ha sido interpretado como “un fino ejemplo de la mezcla o combinación de los elementos indígenas y españoles en las imágenes del arte mestizo”, se encuentra también en ciertos textiles del siglo dieciocho y en la decoración de algunos *kerus*, vasijas para beber (Durkin 1989:51). Teresa Gisbert ha observado que el 70 por ciento de las representaciones de la sirena en el arte eclesiástico están situadas alrededor del Lago Titicaca, o en los sistemas de agua que lo alimentan o que lo drenan (Gisbert 1980:51). Ella argumenta que este motivo iconográfico puede estar relacionado con tradiciones precolombinas acerca de Tunupa, un dios creador andino, y a dos seres parecidos a ninfas, llamadas *Quesintuu* y *Umantuu*, que lo

8 Valderrabano hace sólo una rápida referencia a las sirenas homéricas, entre otras referencias clásicas, nada acerca de sus “voces consonantes y versos”, y la promesa del conocimiento inmortal. Valderrabano, *Libro de música de vihuela intitulado Silba de Sirenas*.

sedujeron en el Lago Titicaca. Aunque la evidencia para este caso específico es incompleta, parece que existe una gran aceptación de la idea de que “espíritus del agua precolombinos” –posiblemente asociados con la música– han sincretizado el concepto e imagen europeo de la sirena-ninfa (Turino 1983:97).

Un cautivante dibujo de Guamán Poma de Ayala (ca. 1615) proporciona una gran evidencia de los espíritus del agua prehispánicos asociados con la música (Guamán Poma [c. 1615] 1980:111-12). Esta imagen (fig. 2), titulada “Canciones y Música”, que introduce la sección dedicada a la música prehispánica, en la crónica de 1,189 páginas prevista por el Rey de España, no tiene explicación en el texto principal⁹. El dibujo representa a dos hombres tocando la flauta, cargando en sus espaldas gavillas de la cosecha o de paja para techos, sentados en la parte más alta de un acantilado. En el margen opuesto, más abajo, dos mujeres desnudas, que están evidentemente cantando, son mostradas sumergidas hasta la cintura en aguas que fluyen o en una cascada. Entre estas representaciones agudamente puestas en contraste en forma sólida (hombres que tocan la flauta) y fluida (mujeres que cantan), y suavemente, son representadas las colinas que descienden y que sugieren chacras¹⁰.

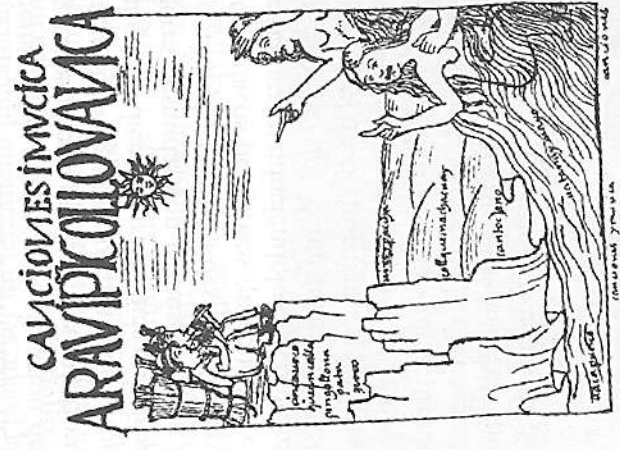


Fig. 2: Canciones y Música (a.c. 1615) por Guamán Poma de Ayala, de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Ed. P. Rivert. París: Instituto de Etnología (1936), t. 316.

9 Para un análisis de las palabras en el dibujo (principalmente en quechua), ver Cereceda 1987:151.
10 Para más discusión de este dibujo, ver Turino 1983:111-13; Cereceda 1987:151; y Stobart 2002: 83-85.

Estas imágenes no sólo implican que los varones que tocan las flautas adquieren la inspiración musical de los seres seductivos asociados con el agua que fluye, o también sugieren que esta interacción musical —mediatizada por elementos líquidos y líquidos— puedan estar ligados al crecimiento de las cosechas en el campo. he hecho, los dedos de las mujeres apuntando sugieren que su esencia líquida se veve hacia arriba, para convertirse en nubes y lluvia, y se comunican directamente n los varones que tocan la flauta para ser expresado como un sonido musical. mo veremos, existen paralelos entre el flujo de la música y del agua, donde “el nido como el agua, vivifica el cosmos”, y ha sido ampliamente reportado en la tografía de los Andes (Clasen 1991:241).

Sin embargo, es necesario adoptar una precaución considerable al analizar esta imagen, porque los convencionalismos usados por Guamán Poma fueron introducidos por España, volviendo difícil el dilucidar o distinguir las creencias musicales indígenas del lenguaje semiótico de España. Esto nos conduce a preguntarnos cuánto de las formas de representación y de las expectativas de Guamán Poma del movimiento cultural del lector español, formaron esta altamente estructurada imagen. ¿Podría este dibujo haber tenido resonancias de los músicos indígenas de los Andes de ese tiempo? No estamos en situación de poder contestar esta pregunta ahora, pero yo mostré este dibujo a mis anfitriones en Kalankira. Ellos examinaron como algo gracioso y describieron el río como un *wayq'u* (barranco) *p'akcha* (cascada). Aunque se dice con frecuencia que *sirinu* habita tales lugares, él se asoció a las mujeres desnudas con la música o con la *sirinu*; en lugar de o las describen como *nina q'ara* (“fuego desnudo”) o como *q'ara yaku* (“agua desnuda”), espíritus demoníacos peligrosos que pueden entrar al estómago de una persona a través de la boca, conduciéndolos a la muerte¹¹. A pesar de que mis afirmaciones no pudieron reconocerlo, yo aún siento que este dibujo puede fructivamente ser visto como un ejercicio fascinante e inmensamente creativo en la asociación cultural; esta tarea permanece como uno de los principales desafíos de los etnógrafos (Strathern 1987:260). Si esta imagen representa, o no, la evidencia definitiva para la existencia de la tradición de la sirena-ninfa prehispánica de los Andes, sus resonancias con los relatos de la sirena contemporánea son llamativos. Por ejemplo, otros aspectos que son relevantes para temas discutidos más adelante en este capítulo incluyen:

- La idea del mundo natural como una fuente de creatividad musical;
- La presencia de flautas (en lugar de otros instrumentos);

- 3 Las expresiones de estar en trance como las de los hombres que tocan la flauta;
- 4 La yuxtaposición entre el agua y las rocas.

Ninfas y guitarras

Thomas Turino ha sugerido que “la asociación estricta de la sirena con los instrumentos de cuerda” es evidente en el arte colonial y en la práctica moderna en algunos lugares del sur del Perú; “parecen ser originales de Latino América en el período colonial” (Turino 1983:96). También observa que muchas de estas imágenes de las sirenas ninfas con guitarras aparecen en iglesias en el lugar donde la tradición europea se hubiera esperado que aparecieran ángeles, e interpreta la mezcla del motivo del “ángel músico” europeo con la “sirena andina” como una de las fuentes de la asociación sirena/cuerda (Turino 1983:113). Esta es una hipótesis interesante, y la tradición iconográfica de representar ninfas-sirenas con instrumentos de cuerda puede ser un fenómeno únicamente andino. Sin embargo, me pregunto si la búsqueda de una fuente de inspiración debería ser limitada enteramente a alguna noción de una “sirena andina” indígena; tal vez la sugerencia de Turino, referente a que nunca ha existido “una asociación consistente de instrumentos de cuerda con las ninfas europeas” (Turino 1983:96) pasa por alto la importancia de las sirenas celestiales neoplatónicas y su asociación directa con los instrumentos de cuerda, que tiene raíces en las épocas clásicas anteriores.



Fig. 3: Imagen esculpida de una sirena celestial con una pequeña guitarra o vihuela en la portada de la iglesia de San Lorenzo, Potosí, Bolivia. Fotografía: Henry Stobart.

11 No tuve la oportunidad de mostrar este dibujo a la gente del sur del Perú donde las sirenas son ampliamente asociadas con las sirenas (mermaids). Podría haber provocado diferentes respuestas.

La idea de las sirenas celestiales (del mito de Er en *La República* de Platón) pareciera estar expresado vívidamente en la imagen esculpida en la portada de la iglesia de San Lorenzo, en Potosí, Bolivia (fig. 3). En esta imagen famosa, la sirena-ninfa sostiene una pequeña guitarra/vihuela y está representada con las estrellas y el cielo¹². Esta yuxtaposición evoca la relación, observada arriba, entre las sirenas celestiales y los instrumentos de cuerda evidentes en la colección de Valderrabano de 1547 de la música de vihuela, titulado "Silva de sirenas". Además, algunas obras altamente influyentes de la época renacentista incluyen las sirenas celestiales de Platón y asociándolas con los instrumentos de cuerda. Por ejemplo, la *Pellegrina intermedia*, actuada en Florencia en 1589 para el matrimonio de Ferdinand de Medici y de Christine de Lorraine, se abre con la "Armonía" que toca el laúd mientras ella canta en alabanza de su escolta de sirenas celestiales. El telón de fondo cae a un lado para revelar a una multiplicidad de sirenas en las nubes, tocando una gama de instrumentos de cuerda: arpas, violines, laúdes y un chitarrone (Walker 1986:XXXVI-XXXVII).

La imagen de las ninfa-sirena andinas del período colonial, representada sosteniendo una guitarra (o arpa), ha sido presentada como un ejemplo del sincretismo entre la cultura europea y la cultura indígena de los Andes, resultante del trabajo sin supervisión que realizaron los artesanos mestizos o indígenas (Durkin 1989:59). Además, Durkin sugiere que una asociación cercana de este motivo con los dioses precolombinos puede haber funcionado como una forma de propaganda encubierta en el resurgimiento del nacionalismo mestizo e insurrección contra las autoridades españolas coloniales (Durkin 1989:59). Sin negar la potencial contribución indígena a esta imagen, quiero sugerir que ésta puede también ser entendida en términos de una cristalización creativa de las ideas humanistas europeas, con la potencial contribución y supervisión del clero. Después de todo, las ideas culturales son con frecuencia observadas más vívida y literalmente cuando son transportadas a los asentamientos coloniales o a las comunidades expatriadas. Permanece poco claro si la sirena-ninfa con su guitarra también expresa resistencia (a) a las autoridades españolas coloniales como un emblema indígena y/o (b) al clima religioso más conservador de la España continental como un neoplatonismo radical. Lo que es seguro es que las asociaciones neoplatónicas de las sirenas, junto con los homéricos y náuticos más familiares, encontraron un acogedor hogar en los Andes y han sido muy influyentes para sus diversas expresiones culturales.

12 Teresa Gisbert también ha identificado una posible asociación con las sirenas celestiales platonicas en esta imagen y unas pocas otras de iglesias andinas (Gisbert 1980:49).

Temas y variaciones

Además de la representación de las ninfas tocando instrumentos como la guitarra en el arte de la iglesia durante el período colonial, Thomas Turino ha descrito una tradición popular muy rica que liga a la sirena-ninfa con la ejecución del charango en canciones del noviazgo de las regiones del Cusco y de Puno, en el sur del Perú (Turino 1983). Diversas personas del lugar—mestizos y campesinos igualmente—describieron a Turino, por ejemplo, cómo nuevos instrumentos fueron llevados a la sirena a una cascada o manantial, tarde en la noche, y fueron hechas las ofrendas. Cuando los recogieron varias horas más tarde, el instrumento habría adquirido el poder de la sirena y estas personas típicamente dijeron que (1) el instrumento está afinado perfectamente, (2) sonaba mucho, mejor que antes, y (3) tenía el poder de atraer chicas, haciendo que el hombre que la tocara fuese irresistible. Turino también observa que ciertos individuos consideran que las "sirenas son la fuente de toda música" (Turino 1983:96).

El relato de Turino acerca de la práctica nocturna de la usurpación del poder de la sirena, con el objetivo de lograr que el sonido de los instrumentos musicales sea exquisitamente bello, perfectamente templado e irresistible para las muchachas, tiene notables similitudes con aquellos que encontré en muchos lugares de las tierras altas de Bolivia. De la misma manera, he escuchado con mucha frecuencia a personas que afirman que estos seres peligrosos y misteriosos son la "fuente de toda música", aún la fuente de aquellas melodías adquiridas a través de copias de grabaciones comerciales. Pero a pesar de que Turino se da cuenta de que sus informantes describen en forma típica a la sirena como "una bella mujer con cola de pez" (Turino 1983:96), ninguno de los músicos rurales con los que he hablado durante más o menos quince años de visitas regulares a Bolivia, nunca han relacionado la forma de la sirena o *sirinu* con una ninfa (Solomon 1997:245). Además, no he encontrado "la asociación estricta de la sirena con los instrumentos de cuerda" y jamás con el "viento e instrumentos de percusión" identificados por Turino para el caso del sur del Perú (Turino 1983:96). En lugar de eso, he encontrado que los lugares "habitados" por los seres del tipo *sirinu*/sirena eran asociados con el viento específicamente, o con los instrumentos de cuerda, o con una inespecífica gama de instrumentos, incluyendo los instrumentos de percusión. Por ejemplo, la roca situada al lado de un manantial de la sirena, cerca de Sacaca, al norte de Potosí, Bolivia—donde bandas de *sikus*, a veces en forma mágica entonan sus instrumentos—, fue referido como bombito (fig. 4), y de acuerdo con Ester Grebe Viciña los serenos (*sirinus*) de la región de Tarapacá en Chile son asociados con las *sikuras* (Grebe 1980:161-62). Sin embargo, mis anfitriones en Kalankira eran unánimes con la convicción de que el sonido de la *sirinus* era como el de las flautas *pinkilla*. De hecho, una tarde mientras estábamos tocando una nueva tropa de estas flautas, un vecino llegó para investigar, diciendo que la música era tan bella que él pensó que era la *sirinus* la que debía estar tocando.

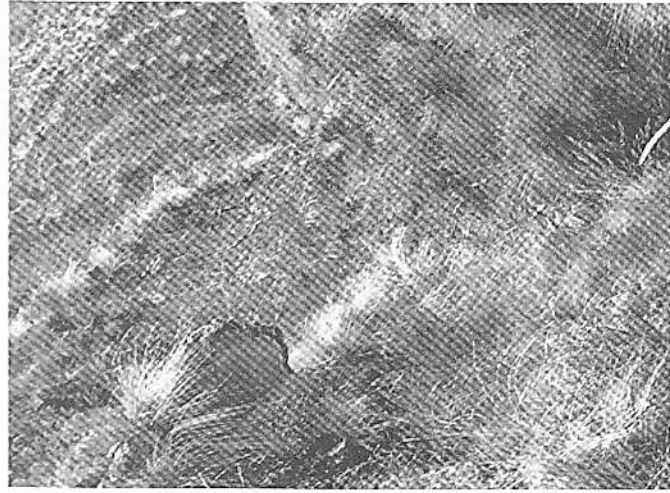


Fig. 4: Una *sirinu* ("manantial sirena") donde los instrumentos son "templados", cerca de Sacaca, norte de Potosí, Bolivia. La roca grande fue referida como bombito. Fotografía de Henry Stobart.

Otra diferencia regional importante entre los relatos del *sirinu*/sirena está en el aspecto de la temporada o estación del año y de su integración en las prácticas de la agricultura. Turino no menciona esto para el caso del sur del Perú, ni lo ofrecieron en los muchos testimonios que he recogido en el norte de Bolivia. Por el contrario, la gente en Kalankira especificó que las bandas de las *sirinus* emergen de la tierra y vagan por las laderas de la montaña en las noches entre la Fiesta de San Sebastián (20 enero) y el final del carnaval (febrero-marzo). Manantiales, cascadas y rocas habitadas por *sirinus* pueden ser visitadas en otras épocas del año para recoger las melodías o para "entonar" los instrumentos en la misma forma, como Turino y otros escritores lo describen, pero –como veremos después– la aparición de las *sirinus* y de su presencia durante la temporada de carnaval, era de vital importancia para la comprensión de mis anfitriones acerca de la producción agrícola. De estos ejemplos, es evidente que existe una variación considerable en las tradiciones de la sirena andina, relacionadas con factores como región, localidad, grupo étnico, clase y edad del grupo. Sin embargo, es también posible reconocer un número de temas comunes, que incluyen:

- 1 Estética: la habilidad de dar a un instrumento o grupo de instrumentos un sonido especialmente bello, en términos de temple, expresión, timbre o conjunto.

- 2 Seducción: la habilidad de "encantar" con su música, o dar un aspecto al sonido de los instrumentos (generalmente de los hombres) para que sea irresistible para las mujeres¹³.
- 3 Conocimiento: la fuente de inspiración y creatividad musical (usualmente en la forma de nuevas melodías), sino también a veces comprender y conocer en forma más general¹⁴.
- 4 Peligro: la habilidad para causar enfermedad, muerte o locura, a menos que el acercamiento a las sirenas sea con el adecuado cuidado, respeto, valor y fortaleza.
- 5 Intercambio/Contrato: la adquisición de los poderes de las sirenas es contractual; requiere de una cierta forma de ofrecimiento de sacrificio a cambio.
- 6 Poderes demoníacos: la asociación con "diablos", oscuridad, noche y la tierra interna.
- 7 El mundo natural/paisaje: la asociación con lugares naturales, en lugar del mundo humano.
- 8 Sentido alterado: encuentros con sirenas, especialmente la adquisición de nuevas melodías, con frecuencia esto implica que el oyente ingrese a un sueño o a un estado como de estar dormido/o estar intoxicado.
- 9 Agua (o rocas): asociación con agua clara (*ch'uzza*), agua que corre, tal como los manantiales y cascadas, o con rocas.

Muchos de estos temas tienen fuertes resonancias o paralelos con las tradiciones greco-europeas. Por ejemplo, la "música dulce como la miel" de las sirenas de Homero, que conducían a la muerte y a la destrucción a los que las oían, mientras prometían delicias y conocimiento de "todas las cosas que suceden en la fructífera tierra" (Homero [800] 1980:147). En forma similar, el espíritu sueco del agua, o *nuck*, proporcionaba a los violinistas nuevas melodías hechizantes y técnicas de actuación virtuosas (Johnson 1990:27). En el caso de los Andes, discutido en las páginas siguientes, desarrollaré algunos de estos temas en diversa profundidad. También analizaré el caso específico de Kalankira, donde la conexión con la agricultura, el carnaval y los milagrosos poderes de San Sebastián poseen gran importancia.

Sirenas satánicas

Aunque un buen número de iglesias bolivianas del período colonial incluyen imágenes de ninfas sosteniendo una guitarra, según lo observado arriba, no he

- 13 Relatos de mujeres visitando a los seres tipo sirenas para adquirir sus poderes raros.
- 14 Ver Stobart 2002.

escuchado a la gente del lugar describir sirenas o *sirinus* como a mujeres con cola de pez. Por ejemplo, mis anfitriones en Kalankira afirmaron que la *sirinus* es parecida a los humanos, vestida en traje de carnaval. Viven en su propia *llajta* ("aldea" o "país") en familias y, en forma diferente a la exclusivamente niña femenina, pueden ser varón, hembra o *q'irwa* (mitad varón, mitad mujer). Otra gente de la región considera que *sirinus* son del tamaño de niños pequeños, como los duendecillos europeos o hadas, y ellos observan su habilidad para transformarse entre el ser humano y una variedad de formas animales. Por ejemplo, un hombre observó que puede ser que tomen la forma de un perro, sapo, lagarto, *urquilla* serpiente, *yaku* pájaro, o búho - criaturas asociadas con *supay*, el diablo.

En mi propia experiencia y a través la literatura, los seres tipo sirena andina son casi siempre clasificados como una forma de *supay* o "diablo", "demonio" o "satanás" (*satano*): poderosos, ambiguos y creativos seres que habitan los reinos ocultos del *ukhu pacha*, de adentro de la tierra. Investigaciones sobre los Andes acerca de estos ambiguos seres tienden a enfocarse en sus aspectos creativos, tanto como en las asociaciones destructivas y corruptas que dominan al cristianismo ortodoxo (Harrison 1989:47-48). Aunque algunas personas describieron a los *sirinus* como buenos, para la mayoría son caracterizados como mal - *sajra* o *sarra* (Harris 1981:81).

En Kalankira el término *satanu* ("satán") era algunas veces usado donde yo hubiera esperado que se usara *sirinu*. Generalmente, los poderes musicales ligados con las sirenas pueden ser atribuidos a otros caracteres diabólicos. Por ejemplo, en el área de Tarabuco, en el sur de Bolivia, se dice que el *Tata Pujllay* llega unas semanas antes de carnaval, galopando en la noche en un caballo de plata, tocando la flauta *pinkilla* y proveyendo nuevas melodías encantadas de carnaval para el año. Este demonio peligroso, cuyo género es ambiguo y su apetito sexual es insaciable, puede engañar a hombres o a mujeres para ahogarlos en el río (Martínez 1990:157-58). En otro relato, evocando el Cuento del Soldado de Stravinsky, cerca de Porco, en el sur de Bolivia, el diablo se le aparece a un charanguista joven como un caballero con una corbata. Después de encantar al *charango*, de modo que se puede afinar a sí mismo y de convertir al hombre joven en irresistible para las mujeres, el joven se enferma y sólo es salvado por un curandero, quien provee al diablo el alma de un animal sacrificado en su lugar (Mariño 1989:136-37). Esta historia, en la que los poderes musicales se adquieren del diablo, tiene paralelismos con numerosas tradiciones europeas, del Asia central y de otros lugares (Zeranska-Kominek 1997:187-89). Es notable que en ambos ejemplos, que comparten muchas similitudes con los cuentos de las sirenas andinas, la adquisición de poderes musicales está asociada con grupos sociales de élite, quienes, desde una perspectiva campesina, representan fuentes de inmensa riqueza y peligro. Como sugiero más adelante, la distinción entre las sirenas andinas y otras formas de diablos es ambigua. Sin embargo, en asentamientos rurales los términos sirena o *sirinu* casi siempre conllevan connotaciones musicales.

Sonidos seductores fatales

Relatos de las sirenas en los Andes, como en otros lugares, resaltan la belleza de su música y de su habilidad para deleitar o seducir a su oyente, que es atraído irresistiblemente y algunas veces en forma fatal hacia la fuente del sonido. En Kalankira se dice que *sirinus* emerge de la tierra durante las noches de la temporada de carnaval para vagar por las laderas en grupos (tropas), tocando flautas, cantando y bailando. Me advirtieron que no caminará solo afuera en estos tiempos, pues podría ser engañado fácilmente por uno de estos grupos, como una vez le sucedió a mi amigo Asencio Jara mientras estaba borracho durante el carnaval. Me contó que el grupo de *sirinu* fue muy amable, como la gente normal, y que le dieron chicha, pero que repentinamente desaparecieron. La mañana siguiente te despertó afuera en una ladera, congelado hasta los huesos, lejos de su casa y completamente perdido. Otro amigo fue también atraído con engaños, una noche durante el carnaval, por una voz como el grito de un niño que se asemejaba a la voz de su pequeña hija. Me dijeron, la mañana siguiente, que él habría sido víctima de la *sirinu*, si un grupo de amigos no lo hubiese reconocido y arrastrado a su casa. Muchos otros etnógrafos que estaban trabajando en el norte de Potosí mencionaron el peligro de ser conquistados con astucia por los diablos del carnaval. Sin embargo, éstos son con frecuencia clasificados como *saxras* (los malos) o *yaxulus* (diablos) y son diferenciados de la asociación estrictamente musical de las sirenas (Harris 1981:81).

Como también es evidente de las investigaciones de Turino en el Perú (Turino 1983), las creencias y cuentos acerca de las sirenas no están completamente restringidos a las comunidades de los campesinos, aunque algunos mestizos los ridiculizan como a retrasados o ignorantes. Otros me ofrecieron descripciones vívidas; por ejemplo, don Garnica, un mestizo comerciante del pueblo de Macha, me contó cómo justo antes de carnaval, cada año, él visita a la *sirinu* que vive en un barranco (*wayq'u*) cerca al camino de Colquechaka con el objetivo de conseguir nuevas tonadas. Unos pocos años antes él fue testigo de un frío cuerpo sin vida de un joven que yacía en este barranco, y que no tenía señales de lesión alguna, a pesar de la hierba que rellenaba su boca. Aparentemente, el joven había sido visto en Macha la tarde anterior, extremadamente borracho y estaba celebrando la Tentación, la noche final de la fiesta del carnaval. No había duda alguna en la mente de don Garnica; el hombre joven debía haber vagado sólo y debía haber sido atraído con engaños a este peligroso lugar por los *sirinus*.

En lugar de bandas de sirenas vagando por el campo en el carnaval, como en el caso de Kalankira, mucho de la etnografía implica que el peligro de las sirenas andinas está normalmente restringido a visitar los lugares que ellos creen que las sirenas habitan, ya sea en forma accidental o en forma intencional, con el objetivo de conseguir sus poderes musicales. En el norte de Potosí, tales lugares fueron

descritos con frecuencia como *fyrin*. Thomas Solomon sugiere que esta palabra es una combinación de dos palabras: feo y fiero (Solomón 1997:249). El poder de las sirenas es usurpado con dos propósitos principales: primeramente, para encantar o afinar (entonar) los instrumentos musicales, para usarlos especialmente para cortejar (enamorar), y en segundo lugar para conseguir una fuente de nuevas y poderosas melodías. Brevemente discutiré acerca de estos dos contextos para visitar las sirenas.

Instrumentos de encantamiento

Abundan los relatos acerca de los hombres jóvenes que visitan los manantiales de las sirenas y las cascadas o las rocas, tarde por la noche, para “entonar” un nuevo instrumento de cuerda, o para preparar los instrumentos para una fiesta. Ya hemos escuchado cómo se dice que un instrumento afinado o entonado de esta manera se vuelve perfectamente afinado, suena con una belleza encantadora, convierte al varón que lo toca irresistible para las muchachas. De acuerdo con muchas de las personas bolivianas a las que consulté, otros tipos de instrumentos pueden también ser afinados en esta forma; a veces tropas enteras de flautas o zampoñas visitan los manantiales de las sirenas en la víspera de una fiesta importante¹⁵. Por ejemplo, en el pueblo de Walata Grande, donde fabrican instrumentos (Departamento de La Paz), me dijeron que ponen los instrumentos de viento junto con las ofrendas, al lado del manantial de la sirena. Los músicos esperan a una buena y segura distancia y escuchan hasta que suena la nota que afina y que inicia cada pieza musical. El momento en que las sirenas hacen sonar esta nota, un hombre del grupo lanza una lata de metal con el objetivo de desconcertarlas y de ahuyentarlas hacia dentro de la tierra, con lo cual los músicos recuperan sus instrumentos, de los que se dice que están ahora “perfectamente entonados” y para que brillen todos los otros grupos de músicos que participan en la fiesta.

He escuchado casi idénticas descripciones en el norte de Potosí, donde —cerca de Sacaca— me dijeron que era imprescindible para el grupo de músicos el permanecer juntos después de haber afinado sus instrumentos con la *sirinu*, dado que si no lo hacían de esa manera su poder podía perderse. Con mayor generalidad, parece que se cree que las sirenas dotan a los instrumentos de una forma de energía animada, o de una esencia. En Sonqo, en el sur del Perú, a esta energía se le llama *sami*, a la que Catherine Allen ha caracterizado como “una clase de genio o de espíritu exuberante cuando posee a una persona, objeto o fenómeno”¹⁶. Ella también observa como un hombre Sonqo, a quien ella le dio una armónica, planeó

“dejarlo a la medianoche en un hoyo que conducía a una corriente subterránea, donde la sirena pudiera tocarlo, dotando al instrumento con *sami*” (Allen 1988:50). De acuerdo con algunos relatos, una vez que un instrumento ha sido dotado con el poder encantador de la sirena, no debe ser puesto en la tierra porque la sirena podría escaparse y regresar a la tierra profunda (Sánchez 1988a:7).

Las ofrendas a las sirenas andinas, como una forma de intercambio, se juzgan como esenciales si los instrumentos van a sonar de una manera muy bella y los que tocan los instrumentos lo van a hacer bien. Aun en ciudades grandes, tal como el centro minero de Oruro, los músicos de las bandas (instrumentos de viento de metal) a veces sacrifican a un gallo rojo al sereno (*sirinu*) y derraman su sangre en el instrumento antes de una presentación importante (van der Spek 1994). En forma similar, fui testigo de cómo un *quwi* rojo fue sacrificado y su sangre fue derramada sobre un grupo nuevo de *tarkas* flautas en Walata Grande¹⁷. Según algunos fabricantes de este pueblo, famoso por la construcción de instrumentos, las ofrendas a las sirenas del lugar son tan frecuentes y abundantes que ellas a menudo no tienen apetito. Cuando no se consuman ofrendas se dice que los músicos no conseguirán ayuda. Sin embargo, sirenas “muy hambrientas” se pueden encontrar, me aseguraron, en lugares remotos de las tierras tropicales bajas, a donde se puede llegar en cinco horas de camión y en tres días de caminata. Estas hambrientas sirenas, explicaron, habitan huecos profundos e inmensos que apestan a sulfuro y se llaman *chinkanas*, donde “muchos demonios” y víboras de diez años se pueden encontrar. Grebe también documenta con dos testimonios orales de una tradición anterior de sacrificios humanos (niños y algunas veces adultos) al sereno (*sirinu*) en dos lugares de Tarapacá en el territorio de Chile (Grebe 1980:162).

Estos relatos resaltan el requisito común de las sirenas de alguna forma de intercambio, sacrificio o contrato, si se les va a conceder a los humanos ayuda musical. Perceptiblemente, en el Norte de Potosí se refieren a *sirinu* con el nombre de *juchan*, una palabra que significa dos cosas: “pecado” y “contrato”, sugiriendo que las relaciones con ellas/os pueden ser vistas como potencialmente corruptas y como una forma de negociación. La idea de que la provisión de los poderes musicales requiere de alguna forma de compensación es también evidente en muchas leyendas europeas, así como también representaciones clásicas más recientes del encuentro de Ulises con las sirenas. Cuando el héroe y su barco tuvieron éxito al pasar ilesos por el lugar de las sirenas, el pájaro-mujer se representa enyendo de su sitio en la cima del acantilado como si estuviera cometiendo suicidio. Sin compensación por el placer y el conocimiento de su música, las sirenas y su música no pueden sobrevivir, la música demanda un sacrificio (c.f. Attali 1985:29).

¹⁵ En ciertas tradiciones locales se sostiene que las zampoñas no pueden ser entonadas o afinadas en esta forma, aunque en otras tradiciones las zampoñas son incluidas. Ver Vicuña, 1980:162.

¹⁶ Escribo sobre un concepto similar de la energía musical, conocido como *animu* en Stobart 2000: 24-45 y Stobart 2006.

¹⁷ Un *quwi* fue utilizado en esta ocasión porque no estaba disponible un pollo rojo. Hicieron chillar al cerdo de guinea momentos antes de que fuera despachado.

Torciendo nuevas melodías

Mientras que la adquisición de poderes musicales de las sirenas —o de los seres como los diablos— podrían haber tenido mucha continuidad en el folklore europeo, la práctica de adquirir nuevas melodías cada año parece ser más de carácter indígena. De hecho, la colección de nuevas melodías del *wayñu* (el género que se toca durante toda la estación de crecimiento lluviosa) para la fiesta del carnaval es uno de los más difundidos contextos en el que la *sirinus* fue discutida en Kallankira. Las melodías de los años anteriores fueron descritas como *q'ayma* ("sin sabor, insípida") y, como mi anfitrión Paulino Jara decía, no tenía el poder de "hacer nada".

Para recoger nuevas melodías (*wayñu*) carnavalescas, se dice que los músicos visitan cascadas, habitadas por *sirinus*, con sus *pinkillu* flautas o con sus guitarras de la región (*kitarras*). Después de dejar las ofrendas y de verter libaciones de alcohol, los hombres podrían escuchar los sonidos del agua. Don Adrián Chura, el hombre más viejo del distrito de Kallankira, vocalizaba este retumbar de las cascadas como "booooo boooo", invocando el sentido de una profunda y constante cantidad de armónicos —sugestivas de un sonido grave y continuo del canto con sobretonos (Pegg 2001:60). Era de este profundo y constante sonido, explicaba él, que los patrones y formas gradualmente comenzarían a emerger, "como si fuera un sueño", y entonces las nuevas melodías pueden entrar a tu cabeza". El arqueólogo y musicólogo chileno Claudio Mercado ha descrito espléndidamente este giro que se produce en la conciencia cuando se escucha el agua, donde las melodías de la *sirinu* emergen inicialmente en la forma de "metasonidos" (Mercado 1996:49).¹⁸

Don Adrián observó que estas melodías fantasma eran "indistintas" (*champu*) y describió su percepción con el verbo *q'iwiy*, que significa "torcer o menear" (Stobart 1998:581-604).¹⁹ En otros contextos, este verbo (*q'iwiy*) es asociado con el hilamiento de lana; en otras palabras, la creación de una forma proveniente de una masa de filamentos desconectados, evocando bellamente la forma en la cual la melodía emerge de la masa de armonías de texturas sonoras de una cascada.²⁰

18 Mercado también ha identificado en forma independiente la similitud del canto con sobretonos, observado arriba.

19 Wálter Sánchez también cita a un informante local del Norte de Potosí, quien refiere la percepción de las nuevas melodías en la cascada de la *sirinu* con la palabra *k'iyu*, que también significa "giro" (Sánchez 1988a:16).

20 Arnold y Yapita escribieron evocativamente sobre los *jira maykus del ayllu* Qaqachaka, que están muy asociados con *sirenas*. Ellos caracterizan a los *jira maykus* como espíritus guerreros del carnaval que giran, quienes pueden ser pensados como los hilanderos (que giran) de la vida y de la muerte (Arnold y Yapita, 1998: 51 y 500).

Encuentros con manifestaciones visuales de las sirenas, como esos auditivos, con frecuencia se centran en la calidad indistinta de sus formas. Por ejemplo, doña Asunta Beltrán (la mamá de mi anfitrión) encontró una banda de *sirinus* en la montaña un día durante el carnaval, y ella describió su experiencia como sigue:

"Sí, yo he visto a la *sirinu*. Apenas como eso, yo estaba sentada bajo la lluvia como si fuera un ensueño y luego *wuu... wuu wuu... miii...* el *wayña* venía llenando completamente ese hueco. Honestamente, con color indefinido los vi, en esa cueva, aunque no tenían color. Ahí donde está [el corral] para hacer cruzar [las llamas] de Lorenzo, en una cueva me senté mientras estaba lloviendo como si estuviera en un sueño, en un ensueño *wuu... wuu... aaata* la *pinkillu* flauta sonaba *uj*. Desde ese hueco sonó durante el carnaval"²¹.

La descripción de doña Asunta enfatiza el estado de ensueño de tales encuentros; ella describió su estado como *chutturikwasqani*, evocando la idea de ser "quitado" en alguna forma o tal vez en trance. Su hijo, Paulino Jara, explicó esto como "dormido cuando estás despierto". Generalmente, la inspiración musical de las sirenas es ampliamente asociada con la contemplación del mundo natural o sobrenatural, y entrar a un estado receptivo como de sueño. Como me explicó un hombre cerca de Sacaca: "Los *wayñus* no se pueden hacer en la casa sino en lugares especiales. Con frecuencia vienen a ti al lado de un río, tal vez de noche mientras descansas, como si fuera en un sueño".

Es común en muchos relatos la idea de ser adormecido como con un somnífero, o un estado como de trance, mientras están atentos en ese estado como de sueño a la aparición creativa de las melodías. Tales descripciones coinciden con las canciones que inducen al sueño de las sirenas de los relatos descritos por antiguos fuentes europeos²², o en las búsquedas de visiones musicales ("*vision quests*") de ciertos grupos nativos norteamericanos (Merriam 1967:3-8). De hecho, algunas de las personas a las que les consulté insistieron en que las cascadas de los *sirinus* deben ser visitadas solos, como una forma de búsqueda personal. Sin embargo, otros describen cómo las melodías nuevas de las sirenas caen en sus dedos mientras tocan la flauta en grupo al lado de una cascada o en otros lugares. En forma similar, Olivia Harris nota que "el tono es comunicado ya sea en un sueño al propietario

21 *Sirinu nuqa rikuni a. Ajina parapi chutturikwaspa. Ajina puñuyta chutturikwasqani. Chaymantu wutu... wu... miii... wayñu jutu arkurinushaq chay mirkata. ¡Libristu! Chutturikwasqani kani, chullu kay kinray kay kinray kay kinray chullukajina. Chay Larin arqinay, chaypi, kuyuyapi kani, chullukwasqani, chaypi jinapi puñuyta chutturikwasqani, puñu chutturikwasqani wuu... wuu... aaata. Pinkillus "uj". Chay mirkamantay sunarqamun kampaq, karnawalqa. El relato completo y la grabación en Stobart 2006 (Apéndice II).*

22 Por Ej. Bartholomew Anglicus ca. 1230. Ver Rodney Dennys, *La Imaginación Heráldica* (Londres: Barrie & Jenkins, 1975), 122.

del instrumento o ya sea directamente a través del instrumento que toca en una forma nueva" (Harris 1981:83).

Aunque me encontré con mucha gente que afirmó haber visitado y adquirido poderes musicales o melodías de las *sirinus*, la mayoría afirmó ser incapaz para hacer esto, o haber perdido el conocimiento. En lugar de eso, la nuevas melodías eran copias de músicos que, de preferencia, eran de otros grupos étnicos (aillus o *ayllu*). Por ejemplo, los Kalankiras, que forman parte del *ayllu* Macha, escogen copiar melodías de miembros del *ayllu* Laymi durante la fiesta de la Candelaria (febrero 2) en Pocoata²³. De acuerdo a Olivia Harris, los Laymi consideran que una de las sirenas mejores para los *wayñus* está situada en el territorio de Pukwata (Pocoata). Sin embargo, ella observa que en la práctica los Laymi han perdido sus sirenas y que ahora viajan a la fiesta de Candelaria en Chayanta para aprender los *wayñus* de los Chayantaka, Sikuya y Jukumani (Harris 1988:4). Walter Sánchez ha interpretado esta difundida práctica de apropiarse de la música de otros grupos étnicos, o el favorecer a sus *sirinus*, como una forma de circulación o articulación entre las zonas ecológicas altas (frío) y más bajas (caliente) (Sánchez 1988b:7). Thomas Solomon describe esto en términos de establecer "una red de relaciones entre niveles relativamente altos y bajos", comparable a la circulación cosmológica del agua (Solomon 1997:265). Es significativo en este contexto que la gente de Kalankira considere que las melodías recogidas del *chawpirana*, el territorio de mediana altura (una especie de fulcro entre las tierras altas y los valles), no tiene poder y eran *q'ayna* ("insípidas").

Me dijeron en varias ocasiones que el *sirinu* es la fuente de "toda música", incluyendo, por ejemplo, las grabaciones comerciales hechas por artistas profesionales. Esta conexión con medios registrados ha sido resaltada en años recientes por la producción anual de las grabaciones de casetes de *wayñus* para carnaval por los artistas locales. Se presentan estas grabaciones unos pocos meses antes del carnaval como para permitir que haya tiempo para los músicos de la región de imitar y aprender las nuevas melodías en sus propios instrumentos para la fiesta. El artista localmente famoso de la grabación Gregorio Mamani, quien fue criado en Tomaykuri (que está a dos horas de camino de Kalankira), parece ser el primero en identificar este potencial mercado. En forma significativa, el grupo con el que él ha hecho estas grabaciones se llama ZURA ZURA, el nombre de una poderosa *sirinu* que está cerca de Tomaykuri. Como Solomon también ha observado para el caso del *ayllu* Chayantaka, aunque el advenimiento de la tecnología de la grabación ha reducido "la inmediatez del poder de la sirina en los poderosos paisajes", parece

23 En esta fiesta me encontré con diversas personas que habían visitado recientemente los *sirinus* en las cascadas para recoger nuevas melodías, pero no había nadie de Kalankira en esta fiesta. Además, parecía que había muy poca gente del *ayllu* Laymi en esta fiesta, que fue realizada en el territorio del *ayllu* Pukwata.

que no ha desplazado completamente su asociación con la creación de la música en lugar de eso, "ha incrementado el acceso de la gente a la música asociada a la sirinas" (Solomon 1997:265).

Música de agua y música de rocas

La asociación cercana de la sirena con manantiales, cuevas y arroyadas —puntos de comunicación entre la tierra interna (*uku pacha*) y el reino de los seres humanos (*kay pacha*)— destaca su habilidad para pasar entre estos mundos y su fluidez formas. Varios relatos de las sirenas de la parte central de Bolivia han identificado su asociación con la circulación cosmológica del agua (Sánchez 1988a, Solomon 1997, Arnold y Yapita 1998). En este ciclo hidráulico, el agua desciende al mundo de los vivos (*kay pacha*) al mundo terrenal interno habitado por las almas de los muertos. Entonces pasa hacia arriba, vía un río subterráneo, a los lagos de las montañas, de donde se evapora para formar nubes en el mundo superior (*janaq pacha*) y cae como lluvia, o se acanala hacia abajo vía los ríos y los canales de irrigación (Solomon 1997:248). En una extensión fascinante de esta circulación cosmológica del agua, basada en el trabajo de campo entre los Qaqachaka, Arnica y Yapita notan que a través de la evaporación y las nubes que se elevan, el agua también viaja a los eternos lagos oscuros de la Vía Láctea. Además, ellos observan que al final de las lluvias las sirenas regresan al océano celestial (*lamana*) de los lagos negros del cielo y a sus estrellas respectivas, *sirin isrilla* ("estrella sirena" *lamar isrilla* ("estrella océano")) que contrasta con la oscuridad de la Vía Láctea (Arnold y Yapita 1998:195-96). Estos relatos son tentadoramente evocadores de sirenas celestiales platónicas, pero debe ser remarcado que el discurso desarrolla acerca del fenómeno astronómico ha sido documentado en diversas partes de los Andes rurales (Urton 1981).

Nadie en Kalankira mencionó tales asociaciones celestiales, pero sí invocaba a la circulación cosmológica del agua en términos musicales. Me dijeron cómo la música de las flautas del *pinkillu* combinadas con las voces femeninas hacían que las nubes se juntan y suelten la lluvia; el agua resultante de la lluvia fluye hacia abajo a *lamar* ("el océano interno") y hacia los *sirinus*. Además, me dijeron que la *sirin* pasaba por arriba desde lo profundo, de dentro de la tierra, a través de "canales" "como el agua". Trabajando con los Chayantakas del Norte de Potosí, Solomon interpretó a las sirinas como "una forma de interrupción en el ciclo hidráulico devolviendo el agua directamente a la tierra de los vivos, desde el dominio dentro de la tierra de la muerte", permitiendo a la gente "golpear ligera y directamente en la energía del mundo terrenal a través del agua" (Solomon 1997: 248-49). La música adquirida de esta manera podría ser considerada como la forma de incorporar las fuerzas peligrosas y generadoras de los demonios y de los antepasados.

de la tierra interna, donde las sirenas representan una línea directa de comunicación con el mundo ancestral. Como podemos ver, el rol de la *sirinus* de llevar las almas o la sustancia de las almas entre el reino de los vivos y de los ancestros, es evidentemente representada durante los ritos del carnaval de Kalankira.

Aunque los manantiales, cuevas y arroyadas destacan la idea de la comunicación con la tierra interna, los lugares ampliamente asociados con las sirenas, que se afirma que son habitados por ellas, son las cascadas. Estos lugares son notables como fuentes del sonido, como se resalta en el término quechua/aimara de cascada, *p'akcha*, que acentúa el sonido onomatopéyico del agua que salpica. De acuerdo a un análisis del simbolismo sonoro en Quechua Pastaza (del Perú) por Janis Nuckolds, el sonido quechua *pak* "describe el momento de contacto o idea de un sonido de contacto, hecho por un objeto o sustancia, que cae en una superficie y es reconfigurado o cambiado por la caída" (Nuckolds 1996:222). Ya es ocurrido acerca de cómo la gente escucha las cascadas y entran en un estado especie de trance con el propósito de adquirir nuevas melodías de los *sirinus*/sirenas. Sin embargo, quiero resaltar el simbolismo de las cascadas como un punto de transición, donde el agua que va cayendo es temporalmente liberada por el estreñimiento del espacio temporal de su cauce, antes de ser reconfigurado y encontrar su camino a lo largo del cauce de otro río. De hecho, el serpenteante o su cauce es un motivo común en los tejidos y prendas de la región, y una importante metáfora para el viaje a través de la vida²⁴. En este contexto, la cascada puede simbolizar un punto de separación y de reconfiguración de las sustancias de vida, comunicando entre generaciones como distintos caminos de la vida. De forma similar, la gente de Kalankira me dijo que mientras caminando durante los noches de carnaval los *sirinus* no seguían las pisadas hechas por la gente normal, más bien los *sirinus* vagan libremente por los parajes, sin las restricciones espacio-temporal de las sendas ya definidas. Esta libertad de las restricciones, junto a la idea de las melodías fantasmas surgiendo del sonido del agua, podría en parte explicar la difundida asociación entre las cascadas y los *sirinus*/sirenas.

Las asociaciones acuáticas de los *sirinus*/sirenas andinas son bien conocidas, aunque he encontrado con frecuencia que también las asocian con lugares secos, con rocas; un tema raramente mencionado en la literatura. Por ejemplo, en las colinas alrededor del importante pueblo donde se fabrica los instrumentos, Valata Grande, en el norte de Bolivia, se dice que diversas sirenas están situadas en huecos secos y en rocas, además de aquellas que están en los manantiales y cascadas. En otro lugar del norte de Bolivia me dijeron que además de visitar a las sirenas en una cascada en el río, los hombres también llevan sus charangos para

que sean entonados por una sirena que habita en tres rocas grandes en las colinas sobre el pueblo de Sullka Titi Titiri²⁵. Me contaron que un hombre borracho que se había quedado dormido en este lugar una noche fue encontrado muerto ahí la mañana siguiente. Las piedras grandes fueron descritas como encanto; en aimara se las llama *wali munañaniw*, que encierra nociones de deseo intenso y de poder²⁶. Además, la gente de Kalankira insistía que las melodías pueden ser recogidas de ciertas piedras grandes (*qaqa*). Por ejemplo, durante una ceremonia de carnaval para las llamas machos, en un pico de la montaña, mi amigo Ascencio Jara dejó por unos momentos a la familia para recoger una "nueva" canción de *wayñu* de una roca cercana. Regresó cuatro minutos después cantando una canción con el acompañamiento de una guitarra local de la estación lluviosa (*kitarra*), que el resto de la familia insistió que era una "nueva" canción. Ascencio, más tarde, me comentó que hay que dar una ofrenda de alcohol al *sirinu* de la roca y que hay que ir solo para conseguir tales canciones de *wayñu*. Además, me dijeron que anteriormente las melodías de los *jula julas* (una clase de zampoña) fueron recogidas de una "roca blanca" (*yuraq qaqa*) en las cerros, aunque recientemente fueron recogidas de los *sirinus* de los valles, cerca de los lugares donde crecen las cañahuacas que se usan para hacer estos instrumentos.

Estos varios ejemplos sugieren que no debemos asumir una asociación exclusiva entre los *sirinus*/sirenas y el agua. Las rocas, que a veces son presentadas como seres vivientes en un estado de litomorfosis o sueño, con frecuencia poseen fuertes asociaciones con la creatividad musical y el encantamiento. Dicen que algunas de estas rocas se despiertan en ciertas épocas, con frecuencia asociadas con el ciclo lunar. Como algunas de las características más permanentes del paisaje, las rocas deben ser vistas como depositarias de ciertas formas de conocimiento y poder ancestral. Sugestivamente, los diccionarios del período colonial y algunas de las personas a las cuales consulté en el norte de Bolivia, han definido la palabra aimara *salla* como ambos (1) una piedra grande y (2) una bella (o aguda) voz, o un conjunto musical excepcionalmente bueno (Bertonio 1984, II: 305). Es notable, en este contexto, que la creatividad musical y el encantamiento sea asociado con el agua, por un lado, y con la roca, por el otro lado, un contraste en medios que es especialmente notable en los dibujos de Guamán Poma (ca. 1615) titulado "Canciones y Música" (fig. 1). Estos medios puestos, en contraste, están otra vez identificados en un bosquejo mucho más reciente representando la composición musical, hecho por un comunitario de la región de Yura (en el sur de Potosí), y obtenido por Michelle Bigenho. Debajo de la pintura de un flautista solitario,

25 Cerca de Jesús de Machaca, provincia Ingavi, La Paz, Bolivia.

26 Estoy agradecido con Astvaldur Astvaldsson por este glosario aimara (explicación) y por presentarme a Sullka Titi Titiri. Para mayores detalles acerca de las rocas en esta comunidad, ver Astvaldsson 1998.

4 Para ilustraciones y discusión de estas imágenes, ver Stobart 1988 y Stobart 2006 (esp. cap. 4). También ver Abernethy, 1998:371 para una discusión extensa de la idea de "pathways" ("senderos") (*ak'is*) en el beber ritual.

entado en una cuesta de un paisaje montañoso, junto al agua, una senda y el viento, hay las palabras agua, Peña y camino del viento (Bigenho 2002:211). Estos los dibujos resaltan la importancia de ambos, del agua y de la roca, y tal vez su misma yuxtaposición, como representaciones en contraste entre la solidez (sequedad, estructura, durabilidad) y la fluidez (carencia de forma, circulación). Como se hace evidente de las ondulantes colinas, que sugieren tierras cultivadas, en el centro del dibujo de Guamán Poma la vida y el crecimiento (vegetativo) dependen de la mediación de estos contrastes. Guamán Poma parece estar diciéndonos que estos procesos creativos son anunciados por la música; como escribe Attali: "Hace audible el nuevo mundo eso que gradualmente será visible" (Attali 1985:11). En el resto de este capítulo me enfocaré en las prácticas centradas en la agricultura de Kalankira y examinaré algunas de las formas en las que la *sirinus* y su música contribuyen a traer el mundo nuevo al ser.

La flauta de las sirenas y las almas danzantes

Aunque las sirenas son ampliamente asociadas con el mágico "entonar" de los instrumentos de cuerda en el norte de Potosí, éstas son relacionadas más estrechamente con las flautas *pinkillu*. Estas flautas de madera son tocadas en grupos de cuatro a seis tamaños, y se asemejan a las tropas de flautas dulces usadas en la música de la iglesia durante la era colonial. Mientras que es probable que estos *pinkillus* fueran modelados de los instrumentos españoles del Renacimiento, el timbre preferido es mucho más estridente que aquel usualmente buscado por los flautistas de hoy (Stobart 1994:35-48, 1996:470-82). En Kalankira, estos instrumentos fueron explícitamente ligados con las *sirinus*. En diversas ocasiones yo inquirí: "¿A qué se asemeja el sonido de la *sirinus*?" La respuesta, sin duda o reflexión, fue siempre: "Como el de las flautas *pinkillu*". Una pista para esta asociación es sugerida por los silbatos verdes plásticos, llamados *sirinus*, los que son tocados por los hombres que representan a los *sirinus* durante los ritosiales del carnaval. Como las flautas de ducto, estos instrumentos no requieren una embocadura; el que toca simplemente sopla y el sonido se crea a través del instrumento. En resumen, el instrumento tiene su propia "voz mágica" (Stobart 1996: 473-74). La introducción de las flautas dulces en esta parte de los Andes, donde muy pocas flautas de ducto hubieran salido de los registros prehispánicos etnológicos, puede haber ayudado a este instrumento a adquirir asociaciones con seres sobrenaturales tipo *sirinu*. Es similar el caso del sur del Perú, a lo que Tomás Turino ha sugerido que la gente indígena debe haber encontrado ciertos aspectos de los instrumentos de cuerda europeos "verdaderamente maravillosos", tales como su poder para sostener el sonido por un relativamente largo período de tiempo (Turino 1983:96). El hecho de que uno de los consultores de Turino

directamente relata que esta cualidad de sostener el sonido estaba asociada a la presencia de la sirena dentro del instrumento, nos ayuda a apreciar cómo una conexión entre la nueva tecnología "maravillosa" de la música de Europa y los poderes mágicos del tipo de los seres musicales de las sirenas se pueden haber desarrollado²⁷. Sin embargo, el dibujo "Canciones y Música" de Guamán Poma (fig. 1) con sus dos flautistas *pinkollo*, sugiere que no debemos descontar totalmente la posibilidad de las asociaciones prehispánicas entre las flautas y los seres musicales seductores del tipo de las sirenas.

Lo que a mí me dijeron en Kalankira —que los seres humanos originalmente adquirieron y aprendieron a tocar las flautas *pinkillu* imitando a las *sirip'itas* ("grillos")— de nuevo se resalta una asociación con el sonido sostenido. Estos insectos son comunes en los árboles y vegetación de los valles cálidos de la región, donde se fabrican las flautas *pinkillu*, y sus voces proporcionan un zumbado constante durante las noches del tiempo de lluvia. Estas asociaciones estacionales fueron, a su vez, ligadas a las prácticas de actuación: muchos me dijeron que la música de los *pinkillus* "llama a la lluvia" y "ayuda a crecer las chacras" y fue casi siempre restringida a la estación lluviosa, entre noviembre y el carnaval (febrero/marzo). Me contaron también que estas flautas son tocadas por las almas, mientras ellos constantemente cantan y bailan la música del *wayñu* en *alma llajta* ("el mundo/pueblo de las almas"), un reino oculto situado fuera de la vista al oeste (Stobart 1996: 475). Las descripciones de la vegetación abundante, de las flores y de los saucellorones de *alma llajta* contrastan vívidamente con el estéril paisaje sin árboles de Kalankira, especialmente durante los meses secos del invierno. Como muchos anfitriones lo confirmaron, tocar o interpretar la música del *wayñu* con las flautas *pinkillu* era el medio para invocar el verde paisaje de los ancestros en el mundo de los vivos, para animar a los cultivos de los chacras y para que crezcan durante las lluvias. Por esta razón, es crucial que siguiendo la despedida de los *pinkillus*, hacia el final del carnaval —el clímax ritual de la estación de crecimiento— estos instrumentos sean empacados, guardados y permanezcan en silencio hasta el inicio de la próxima estación de crecimiento. Para continuar tocando la música del *wayñu* después de estos ritos de despedida (*kacharpaya*), o aunque sea para tocar una grabación de ellos, podría conducir a los diablos peligrosos del carnaval y a las almas de los muertos de regreso al mundo de los vivos (Harris 1982: 58).

En estas varias explicaciones descubrimos que a través de la actuación de la música del *wayñu* se invoca una conjunción estrecha entre las almas de los muertos, el flujo de la lluvia y el crecimiento de la vegetación. La antropóloga Olivia

27 A pesar de las aparentes influencias europeas en la construcción y en la tradición de la forma de tocar la flauta *pinkillu*, es tentador el identificar un cierto número de elementos indígenas (Stobart 1996). Los cultos para tocar la flauta están ampliamente difundidos en Sudamérica, especialmente en la Amazonia. Ver, por ej., Hugh-Jones 1979:134.

que San Sebastián era ciertamente el “santo de los *sirinus*”, Hilarión Gallego –un residente de la comunidad– me condujo a la estatua del santo, la que acababa de ser llevada nuevamente dentro de la iglesia. Señalando a la estatua, Hilarión, con aire triunfante, me dijo: “Tiene una flauta *pinkilla*, ¿ve usted? El santo tiene un *pinkilla*”. No pude ver una flauta por ningún lugar, pero Hilarión insistió: “Está en la parte de atrás”. Ciertamente, el santo estaba atado a una gran flauta *pinkilla* del registro bajo. Un poco más tarde me dijeron que los nuevos *wayñus* para el año estaban llegando a través del piso de la iglesia. En ese momento, justo, una banda de intoxicados músicos flautistas irrumpieron en la iglesia, bailando mientras tocaban, lo que es de suponer que era un nuevo *wayñu*.

De acuerdo con la leyenda, San Sebastián era un soldado romano, quien después de profesar su fe cristiana, fue atado y le dispararon flechas. Sin embargo, él sobrevivió a esta dura prueba, fue cuidado y vivió. Las muchas representaciones de este santo lo muestran usualmente atado a un árbol, casi desnudo –solo con taparrabos–, y su cuerpo perforado por flechas (fig. 5). La sustitución de la flauta por un árbol en la estatua de San Sebastián en Titiri enfatiza su conexión con los *sirinus* y la manera en que las flautas y los árboles, ambos se comunican entre la tierra interna y otros niveles cosmológicos (Platt 1987:145-46). De hecho, la flauta literalmente es un árbol –típicamente una rama de *sawku* (*Sambucus peruviana*)– cuyo centro es ahuecado quemándolo y tal vez al tocarla, podemos pensar metafóricamente que el árbol vuelve a vivir, florecer y producir frutos.

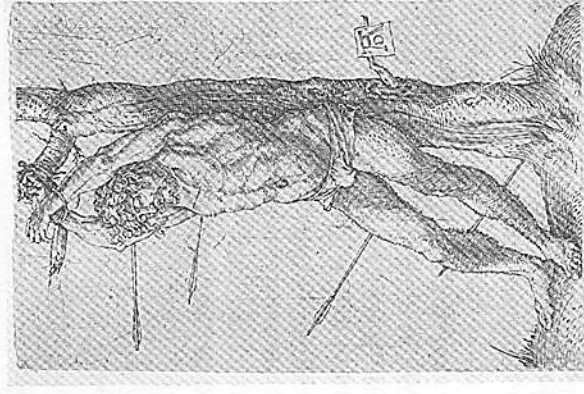


Fig. 5: San Sebastián amarrado al árbol y disparado por flechas, por Albrecht Dürer (ca. 1501). Museo de Bellas Artes de San Francisco, Fundación Achenbach para Artes Gráficas, 1963.30.19.

ris, al trabajar con los vecinos Laymi, identificó también la importancia clave la música del *wayñu* para entender esta conjunción. “Sólo a través de la música”, resalta ella, “llega a estar claro que los muertos permanecen en la mundo los vivos a través de la estación de las lluvias” (Harris 1982: 58). Para el caso Kalankira, la música del *wayñu* empieza a ser tocada cuando las almas de los ertos son invitadas a regresar al mundo de los vivos para ser festejadas en el Día Todos Santos (noviembre 1), que está relacionada con el inicio de las lluvias. particular, la actividad ceremonial y la actuación musical están centradas en las is de las familias que han sufrido la muerte de un hombre adulto en el último i, como si captaran esta energía para el crecimiento de las cosechas a través de lluvias. Como veremos, durante el carnaval estas mismas almas fueron ritualmente despachadas por un grupo de bailarines *sirinu*, tocando los *wayñus* nuevos año, para que se unan a la comunidad de los antepasados; de esta manera se ompleta su participación en el crecimiento de las cosechas.

San Sebastián, patrón de las sirenas

Kalankira, la llegada de las nuevas melodías de *wayñu* para el año está relacionada con la fiesta de San Sebastián (enero 20), que ocurre en el climax de la estación lluviosa del crecimiento cuando muchas plantas cultivadas y silvestres están lor²⁸. Contaron que a partir de esta fecha, las *sirinus* emergen de dentro de la ra con sus nuevas melodías y permanecen al exterior cada noche hasta la Tensión, la noche final del carnaval, cuando ellas deben ser ritualmente despachadas tro de la tierra. Antonia Caballero, a cuya memoria está dedicado este ensayo, eribía a San Sebastián como *paracero*, el “hacia que las cosas aparezcan”²⁹. No mente las *sirinus* y las melodías del *wayñu* del año llegaban con esta fiesta, sino bién las nuevas “crías” (*añas*) de las papas aparecían milagrosamente en las es de las plantas padres”. En forma similar, el Padre Manzano –un sacerdote bre– decía que la fiesta de San Sebastián era ampliamente conocida en el po como *yarqa kacharpaya* (“despacho del hambre”).

Cuando asistí a la Fiesta de San Sebastián en la iglesia rural cercana a Titiri, nero de 1991, me quedé asombrado cuando me dijeron que este santo era el ón de las *sirinus*. Desde mi perspectiva eurocéntrica, inicialmente encontré il entender cómo las *sirinus*, a las que todo el mundo clasificaba como “diablos” atanás”, podían tener un patrón santo. Con el objetivo de convencerme de

Ver también INDICEP 1973:4 y Sánchez 1988a:12. En algunos casos la aparición de la *sirinus* con las nuevas melodías de *wayñu* para el año son relacionadas a la fiesta de la Candelaria (febrero 2).

Paracero viene del español “aparecer”; Antonia hablaba muy poco español.

Trágicamente, esta estatua de San Sebastián, a la que no le tomé fotografías en ese tiempo por temor de ofender, fue destruida –con el resto de la iglesia– en un incendio unos pocos meses después de esta fiesta. Mi memoria de los detalles de la estatua es nebulosa, pero estatuas de San Sebastián en las capitales regionales de Sucre y Potosí típicamente representan al santo desnudo, salvo por una falda (pollera), que sugiere un sentido andrógino, como también de juventud perpetua, un Adonis³⁰. La gente mencionó la asociación especial del santo con la gente indígena y sus poderes para proveer alivio del sufrimiento y de la dificultad, o aún para acelerar el final del término de la cárcel. El punto importante aquí parece ser que el Santo Sebastián es asociado con la superación del peligro, de la enfermedad y de las dificultades, permitiendo de tal modo la continuidad de la vida. Como Hilarión Gallego lo dice durante la fiesta en Titiri: “Esto es lo que Sebastián da. Él da permanencia a la gente... Si él no la diera, [las cosas] no podrían ser completas... De esta manera estamos vivos”. Para la gente de Kalankira y para los vecinos de Titiri, San Sebastián parece representar la superación de los trabajos, peligros y la proximidad de la muerte durante la estación de lluvia, permitiendo la milagrosa llegada de nueva vida sugerida por su propia juventud perpetua.

El carnaval y los *sirinus*

En Kalankira el significado de *sirinu* se vuelve más entendible durante el carnaval, la fiesta anual de la abundancia agrícola que marca el final simbólico de la estación de lluvia, después de la que los nuevos frutos del año pueden ser comidos. En el lunes de carnaval, por la noche, en una ceremonia llamada alma *kacharpaya* (“despacho del alma”), los bailarines *sirinu* de cada aldea visitan las casas donde un hombre ha muerto en el último año, la así llamada *wañuq wasi* (“la casa del muerto”). Esta vez, el *sirinu* toma la forma de un hombre o mujer vivo, en vestido de carnaval –las tradicionales chaquetas de lana, pantalones, vestidos y mantas bordados (*axxu*) del *ayllu* Macha-. Los grupos bailan de una *wañuq wasi* a otra, cantando las nuevas melodías de *wayñu* del año con flautas *pinkillu* o con las guitarras locales de la estación de lluvia (*kitarras*). Cuando tomé parte en esta serie de visitas nocturnas, como un bailarín *sirinu* y como flautista, bailamos por todo lado, a través de la noche, atravesando unos trece kilómetros de laderas, evitando las sendas normales, de la misma manera que el *sirinu*.

30 De acuerdo a cánones religiosos, sólo el Santo Sebastián (además de Cristo en la cruz y como un niño), estaban permitidos de ser representados desnudos (Durkin 1989:100). La desnudez de este santo y la imagen de “niño bello”, ha llevado a muchas asociaciones homocéricas en Europa, pero no tengo evidencia de que estas fueran relevantes para la gente en Kalankira. Ver, por ej., Paglia 1992:148.

En cada *wañuq wasi* bailábamos y nos invitaban chicha y platos de comida. Momentos antes de que nos vayamos, un hombre de nuestro grupo llevaba, a veces puesta, la montera o algo de la ropa del hombre muerto. Él luego daba una vuelta hacia la izquierda alrededor de la mesa ritual y realizaba una danza vaelante con una bandera blanca, seguido por los bailarines *sirinu*, tocando *wayñu* en flautas *pinkillu* (fig. 6). Hacia el final de la danza, el hombre circundaría la mesa ritual a la izquierda, una vez más, y luego dejaría la ropa y el casco del hombre muerto. Esto fue indicado como la única vez en el año que un baile se iniciara y terminara con movimiento hacia la izquierda. De esta forma, el alma del muerto era despachada por su camino apropiado, que se dice que es *lluq'i* (“izquierda”), al revés de lo que es para los que viven, quienes viajan hacia la derecha.

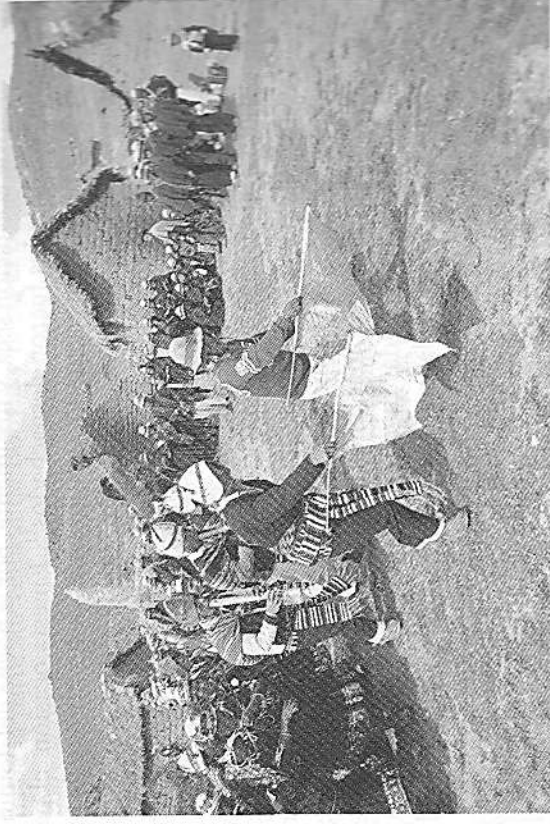


Fig. 6: La ceremonia de alma *kacharpaya* (“despedida del alma”), el lunes de carnaval (14 febrero 1991). Dos hombres con banderas blancas ejecutan el baile del alma seguidos por una tropa de *sirinus*, bailando y tocando flautas *pinkillu*. Fotografía: Henry Stobart.

Esta representación destaca la manera en que los poderes del recientemente difunto (hombre adulto) se utilizan para promover la producción agrícola. La mayor parte de la actividad ceremonial alrededor de las muertes de estos hombres está reservada hasta el inicio de la estación lluviosa de crecimiento en noviembre, y sus almas son únicas y finalmente despachadas para unirse a la comunidad de los antepasados cuando las cosechas han crecido completamente, han florecido y empezado a dar fruto. La papa es el cultivo y comida principal de Kalankira, y la aparición de *sirinus* y sus nuevas melodías de *wayñu* para el año, desde la época de la fiesta de San Sebastián, coincide con la aparición de las “crías” tubérculos de la

papa en las raíces de la planta del padre (Stobart 1994:45). En resumen, las nuevas melodías del *wayñu* marcan el arribo de una nueva generación de papas debajo del suelo, que crece en fuerza con la declinación de la planta padre. Una invocación en este momento de cambio crucial y una forma particular de la reproducción vegetativa, donde una generación llega y la otra se va, fue vívidamente actuada en la ceremonia del alma *kachurpaya* ("despacho del alma") descrita líneas arriba.

Entretanto, los bailarines *sirinu*, con sus nuevos *wayñus* y ropa tejida especialmente para carnaval, evocan ricamente la llegada de nueva vida. El bailarín, con su flor blanca como bandera, conllevó el sentido de que el alma que va partiendo estaba ahora descendiendo del último florecimiento de su ciclo de vida.

Unas pocas noches después, en la noche del viernes de carnaval, las flautas *pinkillu* fueron ritualmente silenciadas y empacadas para ser reemplazadas por el pequeño charango de la estación seca, y finalmente, por la noche del domingo, los *sirinus* y los *satanos* colorados fueron despachados³¹. En esta ocasión, el papel de estos diversos diablos fueron representados por dos pares de hombres y de mujeres vestidos con las ropas del sexo opuesto. En el clímax de la ceremonia, después de mucho cantar y bailar, estos actores saltaron hacia un barranco y salieron pocos minutos después vestidos con las ropas específicas de su género. Como varias personas explicaron más tarde, el *sirinu* había regresado a la tierra y no saldría de nuevo hasta el tiempo de la siguiente estación de crecimiento, hasta la fiesta de San Sebastián, unos once meses después. Sin embargo, sus *wayñus* de carnaval, tan íntimamente conectados con la nueva generación de los tubérculos de papa, podrían sonar o ser tocados una vez más, unos ocho meses después en noviembre, cuando las flautas *pinkillu* sean traídas de nuevo al inicio de la estación lluviosa. Estas mismas melodías incitarían a las semillas, ahora maduras, de papa, a brotar, crecer, florecer, y en su turno dar lugar a una nueva generación.

Estas prácticas no sólo resaltan la forma en que las melodías del *wayñu* están íntimamente identificadas con la generación específica de las cosechas de alimentos, como si representarían la verdadera sustancia de su alma o la energía que las alimenta³², sino que también enfatiza el rol del *sirinu* al permitir la creación de nueva vida. Los *sirinus* aparecen en el momento crítico cuando una generación abre el camino, o da lugar, a la próxima generación a través del sonido musical, haciendo girar la nueva vida de los remanentes de la generación anterior. En la misma forma que la cascada, de la que hablamos anteriormente, ellos actúan como una transición entre distintas sendas en la vida, sus poderes seductores que

conectan musicalmente las generaciones de cultivos, los antepasados y los seres vivos, e incitan las relaciones amorosas entre los hombres y las mujeres.

Conclusión

A pesar de la inmensa variedad de tradiciones locales, un patrón geográfico generalizado parece emerger de la etnografía de las sirenas/*sirinus* de los Andes sur centrales. En el sur del Perú, ha sido reportado que estos seres toman la forma de la sirena y que son "exclusivamente" asociados con los instrumentos de cuerda (Turino 1983), ninguna de las que parecen ser características que las definen mientras nos movemos hacia el sur de Bolivia. A medida que continuamos hacia el sur, hacia la parte sur central de Bolivia y hacia el oeste del norte de Chile, el nombre *sirena* (*sirina*) es frecuentemente sustituido por el de *sirinu*, y las conexiones más cercanas parecen a menudo emerger entre las sirenas y las prácticas agrícolas, especialmente alrededor del carnaval³³.

Podría ser tentador ver esta asociación con la agricultura, que es relativamente rara en los relatos europeos, como un fenómeno únicamente andino. Ciertamente, la experiencia y el entendimiento de la gente, por ejemplo del cultivo de la papa, en esta parte del mundo se forma por distintivos fenómenos ambientales, estacionales y por la experiencia. Sin embargo, no desearía caracterizar tales prácticas como de alguna manera "más indígenas", como, por ejemplo, la asociación sirena-guitarra del sur del Perú. Después de todo, las ideas greco-europeas acerca de las sirenas llegaron a los Andes cerca de 450 años antes. En lugar de injertos o prótesis extranjeros, se trata de aspectos completamente digeridos e integrales del cuerpo cultural andino vivo, con su transformación perpetua y modos de expresión cambiantes.

La asociación sirena-guitarra (vihuela), como motivo en el arte colonial eclesiástico, ha sido ampliamente interpretado como un ejemplo del sincretismo con las existentes creencias andinas en los espíritus del agua asociados con la música. Lejos de desechar tales procesos, he –más bien– resaltado la identificación neoplatónica entre las sirenas celestiales y los instrumentos de cuerda como una importante y poco reconocida contribución a esta ecuación. Una relación entre los instrumentos de cuerda y la armonía celestial no está sólo ampliamente difundida en la Europa del Renacimiento sino que datan de épocas clásicas (Schueller

31 En otros lugares del norte de Potosí y áreas vecinales del departamento de Oruro, es común para las flautas *pinkillu* y los diablos del carnaval ser despachados en un solo rito.

32 Los cultivos alimenticios estaban considerados como dotados de *animu*, la energía o la sustancia del alma que anima todas las cosas vivientes, que puede ser expresado como sonidos musicales. También fueron ampliamente atribuidos con sentimientos humanos y dijeron que lloraban "como bebés humanos" si eran abandonados o maltratados. Ver Stobart 2000:43-44.

33 Sin más información etnográfica, esta distribución geográfica permanece extremadamente provisional. Por ejemplo, aunque el término *sirena* (*sirina*) aparece más comúnmente en las regiones del norte alrededor del lago Titicaca, en su estudio de los seres del tipo de los diablos del altiplano boliviano (sur del lago Titicaca) Gerardo Fernández (1998:148) utiliza el término *sirinu*.

1988:35, Tomlinson 1993: 85-86). En el programa latinoamericano colonial de construcción de iglesias, que prácticamente no tiene precedentes, es intrigante preguntarse a qué grado las imágenes de las sirenas con instrumentos de cuerda podrían haber expresado la condensación creativa de los ideales del Renacimiento Humanista. Al mismo tiempo, la fascinación indígena con la nueva tecnología de la música europea y los timbres —especialmente la habilidad para sostener el sonido y para templar las cuerdas—, es también probable que se hayan aumentado las asociaciones existentes de la música con los poderes potentes de otros mundos imaginarios.

En estos ejemplos andinos hemos descubierto muchos paralelos próximos con la seducción fatal y asociaciones acuáticas de las sirenas europeas y los diablos, pero también una importancia especial en la creatividad y conocimiento musical, y su conexión con la cosmología y los cambios de la conciencia. A pesar de las cercanas asociaciones de las sirenas andinas con el agua que fluye y con las rocas en el paisaje, encontramos —por lo menos en el norte de Potosí, Bolivia— que la tecnología de la grabación y la industria local de la grabación parecen haberse reconfigurado, en lugar de haber eclipsado la concepción de las sirenas como fuente de la música. En el estudio del caso de la comunidad de agricultores y pastores de Kalankira, el *sirinu* y su música emergen como cruciales para la producción agrícola. Empezando con la fiesta de su patrón, el Santo Sebastián (enero 20), el *sirinu* sale de la tierra con las nuevas melodías del *wayñu* para el año, en el mismo momento en que la nueva generación de los tubérculos de papa comienzan a ser formados en las raíces de la planta del padre; los ciclos de música y del cultivo de la papa van tomados de la mano. Los *sirinus* y sus melodías conectan las generaciones y median las relaciones cambiantes de las estaciones entre los mundos de los vivientes y de sus antepasados, anunciando nueva vida y escoltando a los muertos al alma *llajta* ("el mundo/pueblo de las almas").

¿Es más que pura coincidencia que, de acuerdo con ciertas tradiciones griegas, las sirenas fueran originalmente las hijas de la Tierra, escoltas de la muerte, y compañeras de Persépora en su viaje estacional a y desde el infierno de Hades? (Radice 1973:222). Aun si no fuera una característica sobresaliente del legado europeo, en ambas, la antigua Grecia y Kalankira hoy, las sirenas tienen asociación cercana con guiar la rotación de las estaciones y con todo lo que sucede en la "tierra fructífera" (Homero 1980:144)³⁴. Además, las sirenas celestiales de Platón fueron originalmente presentadas en *La República* en el contexto del mito de Er, la historia de un guerrero muerto en una batalla, y quien regresó a la vida después de la muerte para contar a los vivientes lo que les espera después de la muerte. Es un

relato de la continuidad del alma, donde después de un período en el purgatorio o en el cielo, regresa a la esfera de los vivientes para tomar una nueva forma. En el momento cuando el alma está por adquirir una nueva forma de vida, se aproxima a la Madre Necesidad, que está haciendo girar un huso en su rodilla, exactamente como aquellos que la gente de Kalankira usa diariamente para hilar lana. El huso cósmico de Madre Necesidad —un pilar estirándose a través del cielo y la tierra que parece un arco iris— incluye ocho anillos, con una sirena cantando en una nota diferente en cada uno (James 1993:53-54, Schueller 1988:32-33). Esta metáfora de hilar o "torcer" la nueva vida de filamentos desconectados, mediatizados por las sirenas y su música, es idéntico a lo que encontré en Kalankira, y además tiene resonancias con otras tradiciones de las sirenas de otras partes del mundo. Pero cuánto deben tales metáforas compartidas ser atribuidas al fluir de las ideas e imágenes a través del tiempo y del espacio, y cuánto de los mitos y metáforas que emergen de las prácticas diarias de la vida?

Como muchas de sus contrapartes greco-europeas, estas que unifican la mayoría de los relatos de las sirenas andinas parecen ser la forma en que ellos habitan los límites e incorporan la idea de transición, transformación o de comunicación, entre diferentes reinos del ser. Este potencial creativo para la transformación, permitiendo la aparición de nuevas formas, conocimiento de significados, puede —como la sirena y su música— ser vistos ambos como intensamente deseables y a la vez peligrosos.

Bibliografía

- ABERCROMBIE, Thomas
1998 *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. Madison: University of Wisconsin Press.
- ALLEN, Catherine
1988 *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington: Smithsonian Institution.
- ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios
1998 *Río de vellón, río de canto: cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Hisbol.
- ARNOLD, Denise
1992 "At the Heart of the Woven Dance Floor: The Wayñu in Qaqachaka". En *Iberoamericana* 16 Jahrgang, 3/4 (47/48), 21-66.
- ASTVALDSSON, Astvaldur
1998 "The Powers of Hard Rock: Meaning, Transformation and Continuity in Cultural Symbols in the Andes". En *Journal of Latin American Cultural Studies* 7/2, 203-223.

34 El destino del hombre y de las plantas también se mezclan en los relatos de Homero de las sirenas, quien se sienta en un "prado" rodeado de cadáveres de hombres en descomposición y claman saber todo lo que va a pasar en la "tierra fructífera" (Homero, 1980:144,147).

- ATTALI, Jacques
1985 *Noise: The Political Economy of Music*. Traducción: B. Massumi, Manchester: Manchester University Press.
- BÉLIGAND, Nadine
1998 "Les trois âges d'un couple de déités lacustres: Éclosion, renaissance et déparition des sirènes du lac de Chicnahuapan, vallée de Toluca (Mexico)". En *Journal de la Société des Américanistes* 84/1: 45-72.
- BERTONIO, P. Ludovico [1612]
1984 *Vocabulario de la lengua aymara* (facsimile). Cochabamba (Bolivia): CERES (Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social).
- BIGENHO, Michelle
2002 *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- CERECEDA, Verónica
1987 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Ed. T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt, V. Cereceda. La Paz: Hisbol, 133-231.
- CLASSEN, Constance
1991 "Creation by Sound/Creation by Light: A Sensory Analysis of Two South American Cosmologies". En *The Varieties of Sensory Experience*. Ed. D. Howes. Toronto, University of Toronto Press, 239-255.
- DENNYS, Rodney
1975 *The Heraldic Imagination*. London: Barrie & Jenkins.
- DURKIN, Jennifer
1989 *The Iconography of Insurrection: The British Museum tapestry No 1913 3-11 and the symbolism of 18th century Peruvian Nationalism*. M.A. Dissertation, Department of Art History and Theory, University of Essex.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo
1998 "Iqiqu y achanchu: enanos, demonios y metales en el altiplano aymara". En *Journal de la Société des Américanistes* 84, 147-166.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz (Bolivia): Editorial Gisbert y Cia. S.A.
- GREBE VICUÑA, María Ester
1980 *Generative Models, Symbolic Structures and Acculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapacá, Chile*. Ph.D. Thesis, The Queen's University, Belfast.
- GREENBLATT, Stephen
1992 *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe
1980 *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (c. 1615). Eds. J. Murra and R. Adorno. México: Siglo Veintiuno.
- HARRIS, Olivia
1981 "The power of signs: gender, culture and the wild in the Bolivian Andes". En *Nature, Culture and Gender*. Ed. C. McCormack & M. Strathern. Cambridge: Cambridge University Press, 70-94.
- 1982 "The Dead and Devils among the Bolivian Laymi". En *Death and the Regeneration of Life*. Ed. M. Bloch & J. Parry. Cambridge: Cambridge University Press, 45-73.
- 1988 "Etnomúsica en el Norte de Potosí". En *Jayma*, Año VI/26-27 (La Paz, Bolivia), 3-4.
- HARRISON, Regina
1989 *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Austin: University of Texas Press.
- HOMER
[1980] *The Odyssey*. Traducción: W. Shewring. Oxford: Oxford University Press.
- HUGH-JONES, Stephen
1979 *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northeast Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- INDICEP
1973 "El carnaval en las comunidades aymaras del departamento de Oruro." En INDICEP (*Instituto de Investigación Cultural para Educación Popular*), Año IV, Vol. 7, octubre 1973, Doc. 10 Serie. (Oruro, Bolivia), 1-9.
- JAMES, Jamie
1993 *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*. London: Abacus.
- JOHNSON, Anna
1990 "The Sprite in the Water and the Siren of the Woods. On Swedish Folk Music and Gender". En *Music, Gender, and Culture*. Ed. M. Herndon & S. Ziegler. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 27-40.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón
1989 *Muerte, religión y símbolos en una comunidad quechua*. Universidad de Santiago de Compostela, España.
- MARTÍNEZ, Rosalía
1990 "Musique et démons: Carnaval chez les Tarabuco (Bolivia)". En *Journal de la Société des Américanistes* 76, 155-176.
- MERCADO, Claudio
1996 "Detrás del sonido, el mundo". *Takiwasi* (Tarapoto, Perú) 4, (año 2): 46-61.

- MERRIAM, Alan
1967 *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Publishing Co.
- NUCKOLLS, Janis
1996. *Sounds like Life: Sound-symbolic Grammar, Performance, and Cognition in Pastaza Quechua*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- PAGLIA, Camille. [1990]
1992 *Sexual Personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Penguin.
- PEGG, Carole
2001 *Mongolian Music, Dance, & Oral Narrative*. Seattle & London: University of Washington Press.
- PLATT, Tristan
1987 "The Andean Soldiers of Christ: Confraternity organization, the mass of the sun and regenerative warfare in rural Potosí (18th-20th Centuries)". En *Journal de la Société des Américanistes* 73, 139-192.
- RADICE, Betty
1973 *Who's who in the ancient world*. London: Penguin.
- SALAZAR, Rafael
2000 *The Arab World in Our Music*. Caracas, Venezuela: Fundación Tradiciones Caraqueñas, OPEC Summit, PDVSA.
- SÁNCHEZ C., Wálter
1988 "El proceso de creación musical (música autóctona del Norte de Potosí)". En *Boletín* No. 7, octubre 1988, Centro Pedagógico y Cultural de Portales / Centro de Documentación de Música Boliviana, 1-18.
- 1988 "Circuitos musicales (música autóctona del Norte de Potosí)". En *Boletín* No. 11, marzo 1989, Centro Pedagógico y Cultural de Portales / Centro de Documentación de Música Boliviana, 1-10.
- SCHUELLER, Herbert
1988 *The Idea of Musician introduction to musical aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- SOLOMON, Thomas
1997 *Mountains of Song: Musical Constructions of Ecology, Place, and Identity in the Bolivian Andes*. PhD Dissertation, University of Texas at Austin.
- SPEK, Miranda van der
1994 *The Devil's Horn: a documentary about brass bands in the Andes of Bolivia*. (Video). Amsterdam.
- STOBART, Henry
1994 "Flourishing horns and enchanted tubers: music and potatoes in highland Bolivia". En *British Journal of Ethnomusicology* 3, 35-48.
- 1996 "The llama's flute: musical misunderstandings in the Andes". *Early Music* XXII/3, August 1996, 470-482.
- 1998 "Lo recto y lo torcido: la música andina y la espiral de la descendencia". En *Gente de carne y hueso: las tramas de parentesco en los Andes*, Ed. P. Arnold. La Paz: ILCA/CIASE, 581-604.
- 2000 "Bodies of sound and landscapes of music: a view from the Bolivian Andes". En *Musical Healing in Cultural Contexts*. Ed. P. Gouk. Aldershot: Ashgate, 26-45.
- 2002 "Interlocking Realms: Knowing Music and Musical Knowing in the Bolivian Andes". En *Knowledge and Learning in the Andes: Ethnographic Perspectives*. Ed. H. Stobart & R. Howard. Liverpool: University of Liverpool Press, 79-106.
- 2006 *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. (Aldershot: Ashgate).
- STRATHERN, Marilyn
1987 "Out of Context: The Persuasive Fictions of Anthropology". En *Current Anthropology* 28/3, 251-281.
- TURINO, Thomas
1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love". *Latin American Music Review* 4, Spring/Summer, 81-119.
- TOMLINSON, Gary
1993 *Music in Renaissance Magic: Toward a History of Others*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- URTON, Gary
1981 *At the Crossroads of the Earth and the Sky: an Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- VALDERRABANO, Enríquez de [1547]
1981 *Libro de música de vihuela intitulado "Silva de Sirenas"* (facsimile). Geneva: Minkoff.
- WALKER, D.P. (ed.)
1986 *Musique des intermèdes de "la pèlerine": Les fêtes de Florence - 1589*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- ZERANSKA-KOMINEK, Slowomira (con Arnold Lebeuf)
1997 *The Tale of the Crazy Harman*. Warsaw: Dialog Academic Publications.