AGUA Y MÚSICA EN LOS ANDES

José Pérez de Arce

jperezdearce@gmail.com

Chimuchina Records, Las Canteras de Colina 2019

Resumen

Las relaciones entre agua y música abarcan muchos ámbitos en los Andes. Se revisan antecedentes prehispánicos a través de objetos y de construcciones hidráulicas, antecedentes etnográficos relativos al *sireno* mítico y a las caídas de agua y a los ciclos del agua en la naturaleza y su relación con la circulación de líquido en los rituales andinos. A través de esta multiplicidad de datos se configura un poderoso nexo entre agua y música que permite establecer los nexos profundos que hacen dialogar naturaleza y cultura, los ciclos naturales y los ciclos rituales.

Palabras claves Andes, música, sonido de agua, arqueomusicología, etnomusicología, ritual, sonido y naturaleza

Abstract

The relations between music and water covers many andean dimensions. We revise prehispanic data trough objects and hidraulic constructions, ethnographic links with the *sireno* spirit and the waterfalls, the ciclic circulation of water in nature and the circulation of liquids in rituals. Trough these disparate data we can configurate a powerfull link between water and music that reveals a deep nexus that permits andean people to understand the dialogue between nature and culture, natural cycles and ritual cycles.

Key words Andes, music, water sound, archeomusicology, ethnomusicology, ritual, sound and nature.

Todas las fotos y dibujos son del autor.

Me propongo establecer algunas relaciones entre música y agua en los Andes, las cuales me permitan explicar ciertos aspectos de la función de lo sonoro en el mundo andino.
A un nivel conceptual en los Andes el agua tiene un papel fundamental como generadora de vida, sobre todo en las sociedades agrícolas que dependen directamente de ella. La circulación del agua en la naturaleza es un patrón sobre el cual se construye una trama importante de significados. En los ambientes desérticos y semidesérticos de los Andes Centro y Centrosur esta importancia cobra un mayor relieve. Los manantiales, los cursos de agua y las montañas que proveen agua son valorados, nombrados, cuidados y venerados. Los tiempos secos y húmedos organizan los ciclos anuales y estructuran la visión del mundo. Asimismo los controles culturales del agua (estructuras y ciclos para distribuirla) son parte de un compromiso de reciprocidad con la naturaleza. El sonido juega un papel en todo esto, y sobre este aspecto específico centraré mi atención. En un comienzo quise centrar este estudio respecto a la ritualidad aimara del altiplano chileno (zona de Iquique), pero luego de avanzar en el tema me encontré con rasgos comunes en realidades tan diversas como los rituales *jalka* de Bolivia, el *anata* altoandino, el espíritu *sireno*, las construcciones hidráulicas incaicas y las botellas silbadoras prehispánicas. Esta diversidad abre un abanico de posibilidades interpretativas de gran interés, y me obliga a separar el tema en tres secciones.
Para la primera sección tomaré prestados algunos datos provenientes del mundo prehispánico; las construcciones hidráulicas incaicas, sobre lo cual hay muy poco antecedente sonoro, debido a lo cual me voy a extender un poco mas y las botellas silbadoras, de lo cual hay bastante literatura. La segunda sección se refiere al *sireno*, espíritu que habita las caídas de agua y en la tercera parte me concentro en un corpus de datos etnográficos relacionados con las *Fiestas Patronales* de los Andes Sur (Bolivia y Chile), referidos al *sireno* y a la circulación del licor. En la conclusión intento organizar este panorama disperso en torno a una matriz de pensamiento común.

SONIDO DE CAIDA DE AGUA EN CONSTRUCCIONES INCAS

Dos cuerpos de evidencias muy distintas nos hablan directamente de este tema: el primero es la relación entre movimiento del agua y sonido a través del manejo hidráulico que han

tenido las culturas prehispánicas andinas, y el segundo el desarrollo organológico especializado en instrumentos capacitados para hacer cantar el agua.

Las construcciones hidráulicas incaicas son las que mejor conocemos, y en todas ellas el sonido está presente, ya sea como un resultado natural del desplazamiento del agua, o bien acentuado o modificado como consecuencia de la construcción del sistema hidráulico. El ruido de agua en la naturaleza es un signo sonoro interesante por su complejidad, que va desde el cristalino canto de una vertiente en la alta cordillera, hasta el murmullo sordo y lejano del gran río que corre hacia el mar. En cada uno de esos casos, hay un "canto" especifico, que se diferencia de todos los otros "cantos" naturales (de pájaros, del viento, etc.) por su continuidad y permanencia. Eso permite su lectura sonora, que va a depender de quien la describa. En nuestro mundo urbano cosmopolita existen algunas lecturas que se repiten, por ejemplo aquellas que aluden al carácter pacífico del sonido de un cauce natural pequeño, usado en versiones new wave o de cursos de yoga, por ejemplo, para producir relajación. Ese ejemplo adjudica a ese sonido un supuesto carácter que ayuda a un estado meditativo, de introspección y tranquilidad. No es mi interés defender esa interpretación, sino llamar la atención al conjunto semántico abordado por esa interpretación, que une agua en movimiento, su sonido, y un estado específico de la mente. No sabemos si esa interpretación existió en el pasado prehispánico, pero la evidencia nos muestra que el mismo conjunto de elementos está trabajado como un conjunto semántico de amplia distribución en la zona nuclear de la cultura inca, está presente en el tema etnográfico del *sireno*, y está presente en las *Fiestas Patronales*. La mayoría de alusiones que hacen las culturas andinas al ruido del agua se refieren al ruido de una caída de agua, que es el más interesante por su intensidad, variabilidad y definición, además de su hermosa expresión visual.

LA REGIÓN DE CUSCO

La caída de agua representa un espacio privilegiado de los sonidos de la naturaleza, y a ese espacio parece dirigirse la atención de las culturas andinas, como buscando allí la representación de todos los sonidos, de todas las aguas. Es un ruido que tiene que ver con un cambio de altitud del suelo, algo de vital importancia en la sierra andina, donde las montañas construyen el paisaje. La terraza de cultivo es la manera cultural de aprovechar ese paisaje montañoso, y el guiar el agua a través de ella es el factor más complejo respecto

a los problemas constructivos, y el más necesario respecto a la reproducción vegetal. Al guiar el agua mediante acequias entre terrazas se crean estas caídas y su sonido. Aparte de una hipótesis relativa al uso de sonido de agua en el templo prehispánico de Chavín de Huantar en la sierra norte del Perú (Lumbreras, et al 1976)[1], desconozco de otros estudios respecto al manejo de acequias con fines sonoros en los Andes. Lo que sigue es una reflexión en torno a una serie de evidencias recogidas durante una visita realizara a la región incaica nuclear (Cuzco y alrededores) realizado en 2008, no con fines de investigación, pero que me entregó una cantidad notable de material para plantear que las relaciones sonoras de caídas de agua formaron parte del paisaje sonoro incaico.

El manejo hidráulico fue una de las marcas que la cultura inca llevó a los confines de su imperio, pero en su centro histórico dejó los ejemplos más refinados de este conocimiento. En varios sitios se puede observar un tratamiento de las aguas guiadas con maestría a través de canales y piletas de piedra. Donde más cuidado se revela, por lo general, es cuando se producen saltos de agua. El salto más común es el que ocurre entre andenes de cultivo, con ejemplos notables como los de Tipón, donde hay grandes saltos alineados geométricamente entre una terraza y otra (conté cinco complejos de este tipo, uno junto a la escalera de acceso principal a las terrazas).

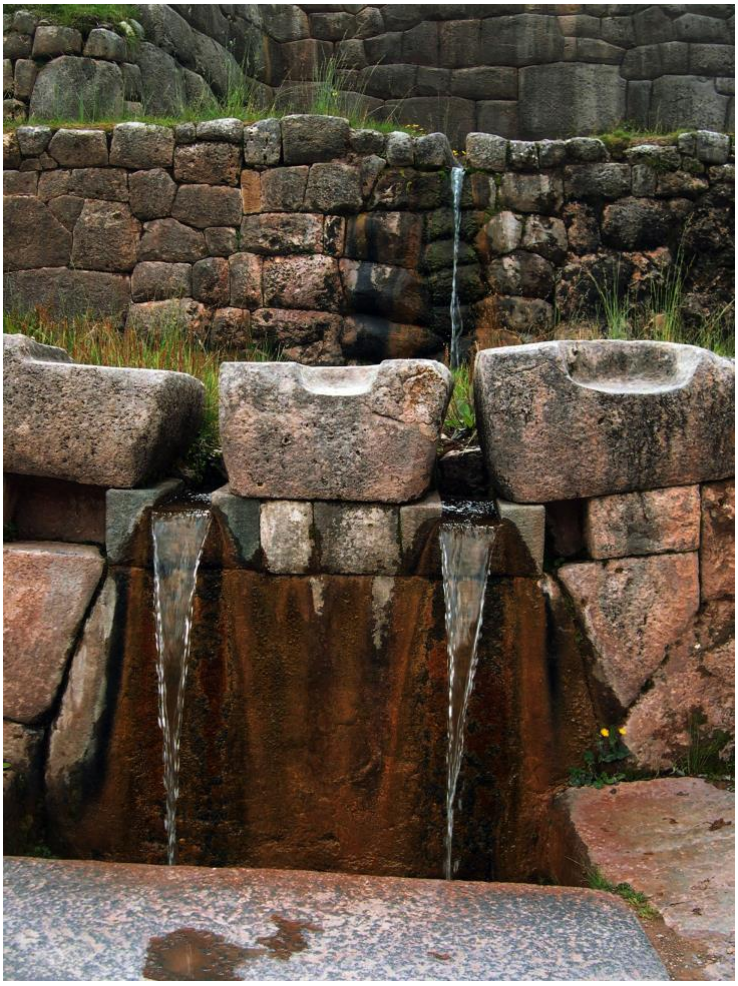
1.- saltos de agua en terrazas de cultivo, junto a escalera, Tipón, Perú.

Otro caso notable es Moray, un gran sitio construido con grandes andenes circulares concéntricos que van bajando hacia el centro. Cada andén tiene un salto de agua, y están todos ellos alineados respecto al eje central del sitio. Gracias a su estructura circular, la acústica del lugar es muy especial, sobre todo si uno se ubica en el centro, desde donde se escuchan ecos y reverberaciones notables de los fenómenos acústicos que se producen en el sitio. Cuando lo visité los saltos de agua estaban inactivos, pero sin duda su acción conjunta debe provocar interesantes fenómenos sonoros, concentrando los sonidos y quizá modulando su frecuencia o su timbre.

2.- saltos de agua en terrazas de cultivo concéntricas, Moray, Perú. Se observan los saltos alineados al centro, que descienden desde la terraza superior donde se alcanzan a ver los cimientos de los recintos principales del sitio.

Pero también hay varios sitios incaicos donde existen saltos de agua no relacionados con terrazas de cultivo, sino construidos específicamente como tales. Podemos detectar que al hacerlo se han seguido normas precisas: el agua es guiada mediante una canalización de tamaño reducido (aprox. 10 x 10 cm.) hacia un lugar donde cae entre 100 a 150 cm. a una

pileta rectangular. El tamaño del caudal de agua es el preciso para producir un sonido en el rango más interesante, ni demasiado saturado (que ocurriría si el caudal fuera mayor) ni demasiado débil (si el caudal fuera menor). Entre estos sitios destaca Tambomachay, cercano al Cuzco, conocido como “Baños del Inca”, lugar supuestamente dedicado al culto al agua, donde hay dos saltos, uno de ellos complejo, constituido por un salto que luego se divide en dos canales y ambos saltan a una pileta.



3.- “baños del inca”, Tambomachay, Perú.

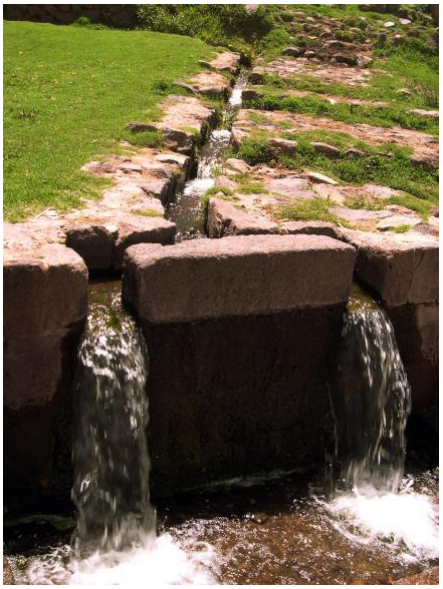
En Pisac hay un gran complejo con cuatro de estos saltos ubicados uno al lado del otro, cada uno ubicado dentro de un pequeño recinto, y dos complejos menores. En Ollantaytambo hay dos complejos, uno labrado en la roca, que divide el canal en dos ramales y uno de ellos lo vuelve a dividir antes de caer, y el otro también lo divide, cayendo uno de ellos en una roca labrada al estilo Tiwanaku.

4.- (izquierda) uno de los cuatro recintos con saltos de agua, Pisac, Perú. 5.- (derecha) uno de los saltos de Ollantaitambo, Perú. Se observa la pileta rectangular con desagüe subterráneo.

Pero los ejemplos más notables están en Macchu Picchu, donde identifiqué nueve complejos que siguen estrictamente las normas descritas mas arriba. Uno de ellos estaba ubicado dentro de un pequeño recinto, el resto tiene la pileta en recintos abiertos. El complejo mas elaborado consta de 16 saltos que corren junto a la gran escalera central que recorre el sitio. Cada uno está trabajado con gran perfección, labrado directamente en la roca, cuidando los detalles como la salida de la pileta pasando por debajo de una esquina, manteniendo intacto el perímetro del rectángulo. En un caso la acequia se divide en dos, para reunirse antes de caer a un segundo salto. Cada pileta está rodeada por pequeños muros de piedra de aproximadamente un metro de altura, formando una pequeña cámara de tamaño unipersonal con un acceso desde la escalera, que permite concentrar el sonido. El conjunto es muy impresionante por el preciosismo en los detalles, la reiteración de espacios en vinculación con la escalera central, pero al mismo tiempo la sutil diferenciación de cada uno de ellos, en la cual el sonido debió cumplir un rol importante.

6.- (izquierda) Macchu Picchu, Perú; mapa del sistema de 16 saltos de agua junto a la escala que baja desde el sector del llamado Templo del Sol hasta el sector del llamado Templo del Cóndor. El agua baja desde una acequia que sigue la cota del cerro, arriba, hasta otra similar abajo, pasando por 16 piletas (marcadas con círculos blancos) conectadas por conductos que alternan partes en superficie y partes subterráneas (líneas segmentadas). Apunte tomado en terreno. (Centro) sucesión de saltos de agua junto a la escalera principal. Se observan las pequeñas cámaras con puertas que acceden a la escalera indirectamente. (Derecha) Cámara con pileta en que se observa el desagüe que conserva el perímetro de la misma.

Volvemos a encontrar este mismo sistema, idéntico en todos sus detalles pero reducido a dos recintos, mucho más al norte, en las ruinas de Ingapirca, cerca de Cuenca, Ecuador. Otro rasgo que ya hemos señalado es dividir una acequia en dos brazos que saltan a una pileta común, lo cual también ocurre en Raqchi.



7.- canal que se divide en dos saltos, Raqchi, Perú.

En la Isla del Sol (Lago Titicaca) tres saltos se reúnen en una acequia que va saltando junto a una gran escala, para terminar dividida nuevamente en tres saltos. En Tipon, una vertiente genera una acequia que se divide en dos, produciendo dos caídas a piletas separadas, cuyas acequias se juntan mas abajo para luego dividirse en cuatro, generando otros tantos saltos que caen a una pileta rectangular, la cual desagua en un ancho salto a otra pileta y sigue por un pequeño canal.

8.- (Izquierda) vertiente y su canal de deagüe. (Derecha) Los dos saltos superiores, los cuatro inferiores y el salto final, Tipón, Perú.

Por último en Pachamama e Isla del Sol encontramos “escaleras de agua”, construidas por escalones en que el agua cae produciendo una sucesión de sonidos leves, como el murmullo del agua en un riachuelo cordillerano, como repitiendo a pequeña escala el sistema de andenes.

En conjunto podemos apreciar que, por una parte, existen parámetros que se repiten (el tamaño de la caída, la dimensión del caudal, la pileta rectangular inferior), por otra parte cada caso ha sido tratado de manera particular, como procurando identificar sus características, acentuando ciertos rasgos que lo diferencian del resto. Hay, por lo tanto, una unidad de propósito, revelada por las constantes del diseño, y un sentido de identidad,

una diferenciación singular en cada una de ellas. La relevancia arquitectónica dada por el cuidado de la planificación y ejecución, en la elección del sitio nos demuestra la importancia social de estas construcciones, y la intención significante se nota en el detalle de la división del caudal en pares que luego se unen, aludiendo al simbolismo andino de la separación de la unidad en dualidad y su reunión posterior en el uno[2]. El sonido es un elemento central a este conjunto de ejemplos; se trata de un sonido amable, con una intensidad media y un carácter cantarino, que de algún modo evoca el 'cantar' del agua. En la mayor parte de los ejemplos el sonido del agua está más o menos confinado para su mejor escucha gracias una simple pared detrás de la caída (Moray, Tambomachay, Macchu Picchu, Ollantaytambo, Raqchi) o en recintos de dimensiones reducidas (Pisac), hasta las pequeñas celdas de Macchu Picchu e Ingapirka.

EL RIO CEPO

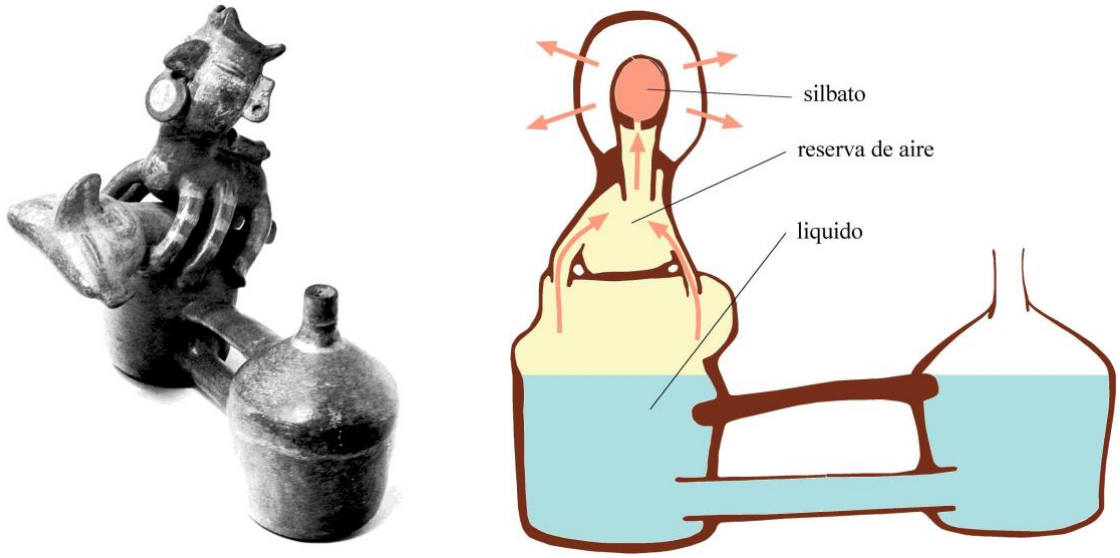
Sin lugar a duda estos ejemplos, reunidos aquí de manera circunstancial y no debido a una investigación acuciosa del tema, pueden ampliarse mucho mediante un estudio en todo el territorio andino[3]. Por otra parte el contexto general de todos estos ejemplos está relacionado con el sonido del salto de agua en la naturaleza y por lo tanto con el campo semántico del *sireno* andino, que veremos a continuación, que se refiere por lo general a sonidos de caudales más grandes, sonidos más confusos, de mayor intensidad y amplitud. Uno ejemplo interesante está ubicado mucho más al sur, frente a Santiago de Chile, en el rio Cepo, afluente del Mapocho. Frente a una impresionante cascada que se halla en plena cordillera, al costado del camino que lleva al santuario en la cumbre del Cerro el Plomo (donde se halló la célebre *momia del Plomo*) el inka construyó un adoratorio, que consta de una pequeña explanada y tres recintos. Una confluencia de factores geográficos, culturales y rituales[4] señalan su asociación al concepto del *sireno* – muy probablemente anterior al inka, asociado a la fertilidad del valle del Mapocho, y al sacrificio de la *Capacocha* del niño. Los nombres que recoge Bertonio (1984) entre los aimara del siglo XVI nos señalan que los sonidos producidos por el rio (*hokh hokhotatha*) y los sonidos producidos por el agua al caer de la fuente o del caño (*chbakhchatha* vel *phakhchatha*) tenían campos semánticos diferentes y definidos.

9.- cascada en el rio Cepo, en los faldeos del Cerro El Plomo frente a Santiago, Chile. Se observa una persona que está parada sobre la explanada empedrada construida frente a la cascada, la cual se ubica en línea con los recintos (se alcanza a ver uno de ellos derruido, arriba a la derecha) y con la cumbre del Plomo.

LA BOTELLA SILBADORA

El segundo campo de relaciones entre agua y sonido lo encontramos en el dominio organológico. Se trata de la botella silbadora, un objeto construido específicamente para potenciar el sonido del agua[5]. Consta de una 'ocarina'[6] asociada a un recipiente de cerámica, construidos de tal forma que emite sonido al mover el agua contenido en su interior[7]. La gran profusión de estas botellas silbadoras, su gran extensión temporal (c. 1500 ac. – 1500 dc.), y territorial (Andes Centrales a Mesoamérica), nos indica el gran éxito cultural que tuvo[8]. La gran maestría de los constructores de estos objetos consistió en construir un instrumento musical destinado a que lo haga sonar el agua, es decir, entregar al agua un instrumento para que nos hable o nos cante. La pericia de los artesanos de cerámica les permitió controlar el sonido del fluir del agua (górgoros, olas, escurrir, etc.), que además requiere de un ciclo de "respiraciones" entre sonidos (el agua debe llenar un

espacio y luego otro, alternativamente), todo lo cual alude a la vida, a la dualidad de momentos y al agua como su expresión sonora. Si bien se trata de un ámbito totalmente alejado de los saltos de agua que revisamos antes, nos volvemos a encontrar con la misma relación agua – vida – sonido, con la ventaja que aquí no cabe duda acerca de la importancia del sonido en esta ecuación. A través de la enorme distribución espacial y temporal de las botellas silbadoras podemos observar que, también aquí, se da una constricción de rasgos organológicos (el sonido sólo se produce si se cumplen ciertos parámetros muy precisos) pero la iconografía, las formas y colores son de una variación infinita; cada botella es un universo iconográfico propio, como si se quisiera evitar la mímesis a toda costa. La botella silbadora la he estudiado anteriormente en detalle (Pérez de Arce 2004; 2006).



10.- (Izquierda) botella silbadora cultura Vicús, Perú (Museo Chileno de Arte Precolombino 243). (Derecha) Corte de la misma mostrando el mecanismo acústico interno.

11.- A. botella silbadora Vicús con dos ocarinas (MCHAP 241). B. Corte de la misma mostrando el mecanismo acústico interno.

12.- botella silbadora cultura Lambayeque, Perú (Museo Bruning) mostrando la complejidad de simbologías sonoras; la representación de una trompeta cerámica curva en el cuerpo de la botella, representación de un músico tocando quena.

P'AKCHAS

Un tercer campo de relaciones entre salto de agua y sonido lo encontramos en los objetos denominados *p'akcha*, cántaro ritual con forma de animal o humano, con un orificio de desagüe, con los cuales se hacían ritos de fertilidad de la tierra y del ganado (Matos 1999: 156, 157). *P'akcha* es también sonido onomatopéyico del agua que salpica (Mercado (2004: 291). Tenemos aquí una identidad total entre ese sonido y la ritualidad asociada; el rito es el sonido, se produce cuando se deja caer el agua que produce ese sonido. De forma semejante a la botella silbadora, hay un vínculo entre la acción sonora del agua y la acción ritual, pero a diferencia de ésta, la *p'akcha* produce el sonido indirectamente, al dejar escurrir el agua hacia el suelo.

13.- Recreación de una escena en que un personaje inca vierte agua de una *p'akcha* frente a dos personajes diaguitas que hacen el saludo ritual (basado en lo que consignan las crónicas). La *p'akcha* (que se conserva en el Museo del Limarí, Ovalle) posee un pequeño orificio en la parte inferior por el que escurre el líquido. No existen descripciones de esta ceremonia, es sólo una interpretación.

AGUA Y *SIRENO*

El conjunto de ejemplos presentados nos permite darnos una idea de la importancia que tenía el sonido del agua al moverse. El movimiento del agua, así como el movimiento de los dioses o de los grandes personajes, está regulado por el sonido, un sonido muy preciso respecto a cada caso. El movimiento del agua refleja el circular de la vida, y su sonido es como la expresión inmaterial de lo mismo.

El concepto de *sireno* (también *sereno, sirenu* o *sirinu*) alude a un ser espiritual asociado a la música, un espíritu tutelar de la música, frecuentemente asociado al sonido que hace el agua al caer. Diferentes autores han tratado este tema: Martinez (1989), Barthel (1986) y Mercado (2004) en el norte de Chile, Gisbert (1980), Stobart (1996) y Gerard (2010) en Bolivia. La palabra *sireno* puede incorporar el espacio semántico del sereno español (rocío de la tarde, guarda de la noche, o cielo claro, Stobart 2010b: 183) y también puede asociarse a la sirena europea, que seduce con su canto. Su definición no es fácil, porque alude a muchas situaciones diferentes, que podemos asociar a dos ámbitos principales; el agua y el *anata* (la fiesta de carnaval andina). En ambos ámbitos el sonido juega un papel crucial.

Normalmente se dice que el *sireno* vive en los saltos de agua, donde el agua suena, si bien no todos los lugares con estas características poseen un *sireno*, ni todos los *sirenos* habitan en saltos de agua (algunos lo hacen en aguas tumultuosas o en lugares secos o en rocas, Mercado 2004:290; Stobart 2010b: 202). A nosotros nos interesan los asociados a cascadas o pequeños saltos, en que se produce el sonido *p'akcha*, sonido onomatopéyico del agua que salpica. Ese *sireno* es ese sonido, y sólo existe a través del mismo (Mercado 2004: 291). Está, además, impregnado de los conceptos andinos que rodean el fenómeno de la cascada como punto de transición, donde el agua temporalmente es liberada, antes de reconfigurarse en otro rio, y comparte el concepto del cauce del rio como metáfora del viaje a través de la vida, que es motivo común en tejidos y prendas de la región altoandina (Stobart 2010b: 202). El salto del Rio Cepo, en Chile central, lo interpreto de este modo.

El *sireno* que habita esta agua sonora es, básicamente, un espíritu sonoro que puede ser traspasado tanto a instrumentos como a músicos para producir buena música durante la fiesta. Es un espíritu que agrega valor a las músicas que se producen durante esa fiesta, y siendo la música un elemento central del ritual andino, es por lo tanto un personaje muy

positivo. Pero al mismo tiempo es un *sajra*, un espíritu ambiguo, que puede ser peligroso, incluso maligno, puede quitarle el juicio o incluso quitarle la vida a quien no sepa manejar su relación con él. Esa bipolaridad singulariza el valor que se da al poder del *sireno* y a su expresión, el sonido de agua.

El *sireno* es capaz de afinar los instrumentos de música. Cuando el instrumento adquiere el poder del *sireno*, se afina perfectamente, suena mejor, y adquiere el poder de atraer a las jóvenes (Stobart 2010b: 191). Se les llevan los instrumentos para que "agarren los *wayñus* (melodías)", porque él es capaz de depositar en los instrumentos "todas las melodías del mundo" (Martínez 2010a: 155). Pueden afinar instrumentos de cuerda, como la bandola, o puede afinar tropas enteras de flautas o zampoñas (Stobart 2010b: 196). Entre Cuzco y Puno los instrumentos son llevados tarde en la noche, los dejan con ofrendas y vierten licor, y los recogen varias horas más tarde (Stobart 2010b: 191). En algunos lugares son hombres jóvenes, que esperan a una distancia segura hasta que los *sirenos* hacen sonar la nota que afina y que inicia cada pieza musical; entonces uno del grupo lanza una lata de metal para desconcertarlos y ahuyentarlos hacia dentro de la tierra, y los músicos recuperan sus instrumentos perfectamente entonados. (Stobart 2010b: 196). Ellos describen como las melodías nuevas del *sireno* caen en sus dedos mientras tocan la flauta en grupo. Se ponen a escuchar el sonido del agua, del cual gradualmente comienzan a emerger los patrones y formas como si fuera un sueño, hasta que las nuevas melodías entran en sus cabezas (Stobart 2010b: 198, 199). Zegarra (2010: 140, 141) relata como todos, en silencio, escuchan poco a poquito los *wayñus* por pedacitos, escuchan los *pinkillus* que empiezan a *tarar*, a llorar de manera difusa, como si unos pequeños hombrecillos los estuvieran tocando, mientras el torrente de agua sigue sonando. Después del ritual, vuelven a la cascada, levantan los instrumentos y un músico empieza a tocar el *wayñu*, que siguen escuchando en la mente, otro le sigue, hasta que sale el *wayñu* bailando, bailando.

El *sireno* también puede entregar las melodías a los músicos. Antes de la fiesta los músicos van al sereno a escuchar la música que éste le va a entregar. Es una labor peligrosa, que se hace de noche y que implica una gran voluntad y temperancia, para no ser destruido por él. Los que saben escuchar esta música del agua "escuchan su llanto" (Martínez 2010a: 155). Todo esto ocurre en un estado mental *chuturkurikasqani* "quitado", en forma de trance, "dormido cuando estas despierto" (Stobart 2010b: 199). La explicación psicológica de este

proceso se halla parcialmente en la saturación del espectro armónico producido por el sonido del agua que cae, un sonido confuso, continuamente cambiante, con una enorme cantidad de componentes simultáneos, algo semejante a un "sonido blanco" que contiene todos los tonos desde los graves hasta los agudos, pero granular, variante, aleatorio y muy complejo. Se pueden escuchar allí todas las músicas, están contenidos todas las melodías posibles (Mercado 2004:290, 291). El oyente sólo necesita el filtro apropiado para entresacar de allí lo que desea o lo que sirve a sus propósitos, y ese filtro se lo da su cultura milenaria, que viene haciendo lo mismo generación tras generación. Desde este punto de vista descriptivo y funcional, el concepto de *sireno* viene a ser una especie de filtro sonoro afinado a cada ocasión y a cada situación cultural particular. Es una expresión cultural muy precisa que filtra el sonido natural del agua al caer para extraer las músicas precisas, las músicas de la fiesta, del ritual.

Otro ámbito útil para entender el concepto de *sireno* es el *anata,* el carnaval andino. La relación entre el *sireno* y el *anata* permite entender la trama de significados que encierra este ser en la cosmogonía local. El *sireno* y el *anata* son ambos demonios *saxra* que se confunden en una ambigüedad total (Gérard 2010c: 334), se funden con el conjunto de elementos festivos de las flautas, los juegos, las plantas y la fertilidad, los amoríos y matrimonios, la transición entre tiempo seco y lluvia (Gérard 2010a 10). Esta ambigüedad no es casual, es sistemática y extendida al área andina de Perú, Bolivia y Chile. Es una fuerza que se manifiesta de distintas maneras, un personaje del inframundo (*ukupacha*), una *saxra* que viene a enloquecer la fiesta, un ente difuso, cambiante, de múltiples apariencias, de carácter demoníaco, engañador, conquistador, tramposo, seductor, tentador, embriagador, peligroso, dador de música y belleza, creador, fertilizador, representante de los peligrosos excesos de la fiesta. Es un diablo tentador, creador y enloquecedor, asociado a la agradable embriagues de la música y el licor. Tiene las cualidades de los sueños, es terrorífico, difuso, ambiguo, lindo y guapo o feo y aterrador, toma diversas apariencias, de músico enloquecedor, de sonido atractivo o *wayñu*, de pandilla alegre de *anata*, hombre conquistador, mujer hermosa o paisaje tragador. Es enloquecedor, creador de espejismos, poseedor de metales, es individual y múltiple, es venerado y temido, sirve de excusa para todo tipo de exceso, puede provocar locura, enfermedad y muerte. Al consultar acerca de él, las respuestas son ambiguas entre un juego y la fe, se mantiene siempre a medio filo

entre creer y no creer (Gérard 2010a:10, 17; 2010c: 327, 335, 336). A pesar de esta ambigüedad, sumada a la gran variación regional, étnica, de clases y de edades, Stobart (2010b: 192, 193) reconoce varios aspectos comunes: 1) la estética, la habilidad de dar a los instrumentos un sonido bello (temple, expresión, timbre o conjunto); 2) seducción, encantar con su música; 3) conocimiento, fuente de inspiración y creatividad (musical y general); 4) peligro, causar enfermedad, muerte o locura, a menos de tomar el respeto, cuidado, valor y fortaleza apropiado; 5) intercambio, contrato, requiere un sacrifico a cambio; 6) poder demoniaco, asociado a noche, oscuridad y tierra interna; 7) mundo natural, paisaje; 8) sentido alterado, sueño; 9) agua clara que corre, manantial y cascada, o rocas.

En resumen, el sonido del agua es asociado a un mundo genésico de enorme potencia, y por lo mismo muy ambiguo (peligroso o benéfico, hermoso o terrible, etc.) porque está en la génesis, en la creación de la música, por ejemplo. Esta relación no es directa: no todos los sonidos de agua poseen *sireno*, ni todos los *sirenos* habitan el sonido del agua al caer, pero son lo suficientemente frecuentes e importantes en el ideario de un enorme espacio andino como para considerarlos un fenómeno arraigado allí desde las profundidades del tiempo y, de alguna manera, tiñendo todas las relaciones que el hombre establece con las caídas del agua.

AGUA Y RITUAL

Habiendo revisado el tema del *sireno* en relación a los saltos de agua y al carnaval, vamos a ver la relación entre los ciclos de agua en la naturaleza y los ciclos de líquidos en el ritual andino.

En el altiplano andino de Perú, Bolivia y Chile hallamos una estructuración sonora basada en la oposición anual tiempo húmedo – tiempo seco que regula el campo sonoro de los rituales oponiendo distintos instrumentos, formas musicales y danzas. Esta dimensión ha sido bien estudiada y no me voy a detener en su descripción (ver Cóndor 1992-1993, Copa 2010: 39, Crocco 2006, Gavilán sf, Gerard 2002, Gérard 2010c, Martínez 2008B, Mayta, Gérard 2010, Stobart 2010a, Turino 1988, Yapita 1998, Zegarra 2010). Como ejemplo, en Bolivia las comunidades marcan el tiempo seco con *siku* y bandas de cobre, y el tiempo de lluvias con quenas, caja y tarkas (Mayta, Gérard 2010: 185, 186). El concepto central es que el sonido cultural marca el ciclo cósmico del agua. El ciclo del agua en la naturaleza tiene un símil en el ciclo de las músicas en la cultura, y este último sirve para mantener el

primero. La música de las flautas combinada con voces femeninas hacen que las nubes suelten la lluvia (Stobart 2010b: 201)[9].

Otro ámbito donde volvemos a encontrar un símil de la circulación del agua en la naturaleza es en el ciclo del licor dentro de los rituales *jalka* de la región Tarabuco, Bolivia, cuestión planteada por Rosalía Martínez[10]. Los músicos siempre deben estar tomando trago "para no tocar en seco". El cuerpo tiene que estar húmedo para contrarrestar sequedad en la boca que produce el soplo continuado, y asimismo la flauta debe estar mojada para que suene (al secarse, el instrumento pierde su sonido). Como los músicos están tomando continuamente licor (principalmente cerveza), deben orinar frecuente, estableciendo un circuito que es metáfora del ciclo del agua. Si cesa la circulación de trago, cesa la música; ambos deben tener circulación continua, "no puede haber huecos". La circulación del trago implica no sólo a los músicos, sino a todos los participantes, al santo y a la *Pachamama*, con quienes también se comparte. A su vez este circuito tiene como consecuencia la borrachera, estado que conciben como de la mayor lucidez y fuerza. Toman para tener fuerza y alegría. El trago produce emoción, se lloran las canciones, llora el instrumento, y lloran los asistentes, derramando lágrimas que se unen al circuito del líquido. Esta descripción la podemos aplicar casi idéntica a las fiestas rituales de la región del altiplano y sierra de Iquique, Chile. En los poblados aimaras del altiplano reconocemos los mismos patrones[11], y los volvemos a encontrar en las fiestas patronales de los poblados de la precordillera del Iquique, como Jaiña y Usmagama[12], a pesar que se trata de poblados mestizos, que durante el año permanecen casi abandonados, pero que reviven año a año durante la fiesta patronal. Esto significa que este patrón perdura a pesar del mestizaje, y que su importancia radica en que permite la persistencia de una identidad social y cultural a pesar de los aspectos que la amenazan. Similar comportamiento, pero más diluido, lo observamos hacia el sur, en la región del Norte Chico y Chile Central, en poblados mucho más mestizados, donde sin embargo el uso de alcohol durante el ritual es regulado por las normas restrictivas de la religión católica. Más al sur, entre los mapuches históricos de antes de la invasión chilena el siglo XIX, encontramos un idéntico comportamiento, con una intensidad tal que es frecuentemente destacada por los cronistas y viajeros como un rasgo excepcional (Pérez de Arce 2007).

En todos estos rituales se establece una contraposición entre la intensidad y presencia constante de músicas, licor y emociones que contrasta con el antes y el después de la fiesta ritual, donde normalmente reina una quietud rural, sobre todo en las localidades semidesérticas en que el sonido ambiente habitual es casi nulo[13]. Durante la fiesta, los instrumentos, los cantos, bailes y músicas tienden a la permanencia, procuran extenderse en el tiempo, basándose en fórmulas cíclicas de repetición y de alternancia (un músico releva a otro cuando está cansado, por ejemplo). La fiesta es bullicio y sonoridad permanente, tanto de músicas como de llamados de alegría para encender los ánimos, de estar activos sonoramente como representación de la actividad vital. En su conjunto, esta actividad se percibe como un gran bloque sonoro de gran potencia, el cual se procura no decaiga en ningún momento, constituyendo una de sus marcas más potentes y características.

El carácter cíclico impregna toda esta actividad: ciclos sonoros, ciclos rituales, ciclos líquidos, ciclos emocionales se entremezclan en un todo. De entre todos ellos, el ciclo sonoro da la impresión que fluyera como si se tratara de agua, y que su caudal no debiera decaer. Esta tendencia es formulada sobre todo al inicio de la fiesta en la precordillera y altiplano de Iquique mediante un ritual que exige el máximo de sigilo, procurando hacer el menor ruido posible, hasta un momento en que se da inicio "oficial" al ritual, marcado sonoramente con potencia, desde el cual no debe cesar el ímpetu sonoro. El inicio con murmullos entre el círculo de familiares y cercanos, *chuspeando* (intercambiando hojas de coca para mascar) y realizando una serie de ritos en murmullos apenas audibles, es roto de forma brusca por una explosión de sonidos. En Jaiña estalla un petardo, e inmediatamente se alzan las voces gritando vivas y alentando y así se da por iniciada la fiesta. En Chuyuncane, en el silencio abrumador de la noche en la pampa, el rasgueo de una bandola tiene un efecto semejante, generando la algarabía de voces, risas, gritos y se inicia la fiesta. Allí en Chuyuncane esta parte del ritual se hace junto al *juturi* familiar[14], la vertiente donde brota el agua que fecunda las plantas y da vida a los animales, haciendo mucho más evidente la asociación entre la circulación del agua y la circulación de las músicas durante la fiesta.

El sonido, como el agua, vivifica el cosmos (Stobart 2010b: 188); de ahí en adelante se procura que la fiesta sea continua "sin huecos". En la práctica esto está supeditado a la cantidad de músicos y a los momentos necesarios de descanso, pero la intención de

mantener la actividad sonora permanente se observa en el comportamiento de los grupos musicales, quienes procuran estar permanentemente haciendo música, a veces estableciendo turnos entre los diferentes grupos para que continúe una actividad sonora determinada, otras veces estableciendo competencias sonoras que generan los momentos de máxima intensidad sonora. Hay músicas para agradecer el desayuno, el almuerzo y la comida, para acompañar los rituales en la iglesia, en la plaza, en la procesión y en el camposanto.

Cuando termina la fiesta, el sistema sonoro se termina de un modo menos normado que al inicio, en general se va desgranando el sonido a medida que los grupos musicales se van retirando y se va dando por terminado no solo el ritual (que puede haberse concluido oficialmente), sino que su aspecto festivo, las visitas y las amistades que parten a sus hogares.

CONCLUSIONES

Los ejemplos precolombinos aluden a la importancia del sonido del agua en movimiento. Los casos incaicos nos muestran una unidad de propósito en las constantes del diseño arquitectónico y de ingeniería hidráulica que apuntan a ciertas características muy particulares del sonido del salto de agua inserta en complejos arquitectónicos, definiendo así la participación de esa sonoridad en la sociedad de un modo muy normado, pero al mismo tiempo destacando la singularidad de cada caso. La botella silbadora y la *p'akcha* nos confirma la importancia cultural de los sonidos del agua en un ámbito más íntimo, y su enorme difusión demuestra el éxito de esta solución que es, también muy normada (organológicamente) pero muy variada individualmente (en su forma y decoración).

Los ejemplos actuales nos muestran otro campo de significaciones asociadas al sonido del agua. El concepto de *sireno* aimara nos afirma la importancia de ese sonido en los campos genésicos de la naturaleza y la cultura, cuyo enorme potencial lo vuelve un principio peligroso, volátil pero fundamental para la creación musical. Finalmente los ciclos del agua en la naturaleza ordenan los ciclos rituales anuales, y se repiten en los ciclos del licor dentro del ritual, reflejándose como un espejo en los ciclos de la música.

El concepto que cruza todos estos ejemplos es que el movimiento del agua, que da la vida a plantas, animales y hombres, es también la música, que da vida a la comunidad. La profundidad de este concepto la rastreamos entre los incas, quienes de seguro la recogieron de culturas que la habían precedido. La rastreamos en la botella silbadora, que se genera en el primer milenio antes de cristo en el actual Ecuador, extendiéndose al resto de los Andes. Los saltos de agua incaicos nos muestran un manejo del sonido en base a soluciones arquitectónicas, la *pakcha* nos muestra un manejo ritual y la botella silbadora nos muestra un manejo del mismo sonido en base a una solución organológica. Los ejemplos etnográficos nos muestran el manejo conceptual mediante estrategias culturales que lo "traducen" como *sireno*, cuyo conocimiento implica entrar en un estado de conciencia diferente al raciocinio, el cual permite hurgar en los orígenes ontológicos de la música que se hallan en la naturaleza, en los sonidos que hace el agua al circular. La música del ritual, que funda las relaciones entre el hombre y el mundo espiritual, se comporta como un rio, que fluye constantemente, alegre y distraído mientras suena.

Al relacionar estos tres ámbitos, podemos leer en el *sireno* el sustrato mitémico que explica la relación agua – música; en las obras incaicas podemos leer un código de orden arquitectónico referido a lo mismo y en las botellas silbadoras vemos un código de orden organológico. La fiesta ritual es otro espacio mitémico, en donde una parte importante de los contenidos conceptuales no son verbalizados sino cantados, sonados, bailados. Una forma de observar esto es mediante las estrategias no-verbales de cirulación del conocimiento en América (Molinié 1997; Burga 2005; Abercombie 2006). Otra forma es interpretarlo como una forma de ocultación o de invisibilización, como un modo de ocultamiento y resistencia ante el poder colonial de la Iglesia Católica (Pérez de Arce 2017). El campo semántico del *sireno* y del *anata* se refieren a esto de un modo vivencial (no conceptual), anclado en otra dimensión, la dimensión del sueño, que es anterior a la nuestra, es su germen y su fertilidad, su riqueza y su gozo, peligrosa, voluble y ambigua. Esta ambigüedad nos permite explicar la variedad de expresiones que muestran las obras hidráulicas, las *pakchas* y las botellas silbadoras, cada una de ellas única y diferente, a pesar de su unidad de propósito. Esa unidad de propósito del hombre andino es la búsqueda de una expresión del sonido del agua a través del ritual, una representación de ese río de vida, que también es la vía láctea y el ciclo de lluvias. Para hacerlo emerger es

preciso echar a andar todo el andamiaje cultural representado por las músicas, los bailes y los cantos, el licor y la entrada a ese mundo paralelo en que existe el *sireno*. El trago vendría a ser el "agua cultural" embriagante que permite descifrar la "música natural" del agua, que no es otra cosa que el conocimiento del *sireno*. Los instrumentos musicales, las acequias y saltos de agua, las *p'akchas* y botellas silbadoras son vehículo de esa expresión. La música tiene, entonces, un sustento natural en el sonido del agua que cae. De algún modo la música viene a ser expresión de ese sonido natural, y por eso una de sus características es fluir constantemente durante el ritual. Pero su fluir es percibido de forma correcta cuando se está en su dimensión, el estado de entresueño, donde la ambivalencia fluye en todas direcciones, otorgando tantas respuestas como la cascada entrega melodías. Luego, terminado el ritual, se vuelve a la calma, al silencio, al pensar razonado y lineal en que fluye el presente diario. Pero ya se ha asegurado que ese rio profundo, que surgió del *juturi* ancestral, siga fluyendo vida. Tal vez la fiesta es la cascada de ese rio, y el resto del tiempo es su quieto fluir. O tal vez no.

Agradecimientos:
Este artículo fue escrito en 2017 y nació como resultado del proyecto Fondecyt n° 1151138 dirigido por Alberto Díaz. Agradezco a Alberto Díaz, Paula Martínez, Fredy Deza, Rosalía Martínez, Eugenio Challapa, Armando Vilca, Estelina Quinatoa.

referencias citadas

Gavilán, V. 1998 Elaboraciones de Género en la Religiosidad de Mujeres y Hombres Aymara del Norte de Chile *Avances de Investigación Revista de ciencias sociales* 008. Universidad Arturo Prat, Iquique

Gerard, A. 2002 *Atipanakuy* (CD).

Mamani, M. 1988-1989 Rol de la música en el ritual marca y floreo de ganado en el altiplano de Iquique. *Dialogo andino* 7: 8. Arica.

Martínez, C. 2008 Pueblo Diaguita. Nuestros Paisanos Los Indios http://www.indigenas.bioetica.org/base14.htm (11 de Mayo 2009)

Mays, L. y Gorokhovich, Y. 2010 Water technologies in the ancient Americas. *Ancient water technologies*. Pp. 171-200. Arizona state university. Tempe

Mayta, E. y Gérard, A. 2010 Membrillos para espantar al *K'ita Carnaval* – Pandillas de carnaval en Samasa Alta. *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia*. Pp. 2: 179-251 Universidad Autónoma Tomas Frias, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO. Plural editores.

Lumbreras, L. G., González, Ch. y Lietaer, B. 1976 *Acerca de la función del sistema hidráulico de Chavín*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.

Pérez de Arce, J. 1996 Polifonía en Fiestas Rituales de Chile Central. *Revista Musical Chilena*, L: 185. Ed. Universidad de Chile, Facultad de Arte, Santiago.

Pérez de Arce, J. 2004 Análisis de las Cualidades Sonoras de las Botellas Silbadoras Prehispánicas de los Andes. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Nº9.* (9 - 34).

Pérez de Arce, J. 2006 Whistling Bottles: Sound, Mind and Water. *Music Archaeology in Contexts. Studien zur Musikarchäologie V, Orient-Archäologie 20*, (161-182). Rahden, Westfalia.

Pérez de Arce, J. 2017 Bailes Chinos y su Identidad Invisible. *Revista Chungará vol.49, n.3* (427-443).

Pérez de Arce, J. y Gilli, F. 2013 Clasificación Sachs Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena* 219: LXVII Universidad de Chile, Facultad de Artes, departamento de Música 81-90, [1-21].

Stobart, H. 2010 *Tara* y *Q'iwa*, mundos de sonidos y significados. *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia*. 1: 25-40 Universidad autónoma Tomas Frias, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores.

Turino, Th. 1988 La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. Pp. 61-96) *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero.

Notas

1 Hay referencias generales sobre el sistema hidráulico incaico asociado a la agricultura en Mays, Gorokhovich 2010.
2 Este mismo simbolismo opera, por ejemplo en las flautas *siku*, en que el instrumento está separado en dos personas que se unen en la melodía.
3 He podido observar saltos de agua semejantes en el sitio de Tiwanacu, por ejemplo.
4 La explanada está situada en el cruce entre dos ejes, uno que une la cumbre del Plomo con el valle, y el otro que marca el camino del sol, con la cascada en su ocaso.
5 En rigor, podría estar referido a cualquier líquido, pero es muy probable que el agua fuera su referente principal.
6 Su tipología organológica es 421 221 42, si tiene sólo una 'ocarina', o 421 222 42 si tiene un par de 'ocarinas (Pérez de Arce, Gilli 2013)
7 Existen 'botellas silbadoras' en que no es posible emitir sonidos por el movimiento del líquido (hay que soplar). En este artículo me refiero sólo a las que si pueden hacerlo. Para más detalles, consultar Pérez de Arce (2006).
8 Otros aspectos permiten explicar, también, este éxito: la botella silbadora es fruto de la unión de la tierra, el agua y el fuego (en la cerámica) y del viento (en el sonido).
9 Hay otros ámbitos en que opera esta dualidad circulación sonora - circulación del agua, como el que menciona Stobart (2010b: 200) respecto los *ayllu* Laymi quienes, debido a que han perdido sus *sirenos*, viajan a otra zona ecológica, a la fiesta de candelaria en Chayanta, para aprender los nuevos *wayñus*. Aquí la circulación de músicas entre niveles altos y bajos es comparable a la circulación del agua en la naturaleza.
10 charla sobre Música Andina 20 11 2013, Facultad de Filosofía Universidad de Chile, Santiago
11 1994, visita a la region por el proyecto Rescate de Música Indígena, Fundación Andes C - 21500/2/93. Floreo de ganado realizado en Chulluncane por don Eugenio Challapa, entre el 22 y el 25 de Febrero de 2003. Proyecto de rescate de patrimonio financiado por Fundación Andes.
12 fiestas de Jaiña, Mayo de 2012, Usmagama Junio de 2012 y Junio 2013 a que asistí como parte del proyecto FONDECYT 2012, "Los Sonidos para los Santos", Dir. Alberto Díaz Araya. Universidad de Tarapacá.
13 Este contraste entre sonido y silencio de fondo, que Schaffer (1994: 43) denomina "ambientes *hi-fi*", permite reconocer más nítidamente las señales sonoras del entorno, acrecentando la percepción habitual de los sonidos del entorno, los cuales trasmiten mensajes que se insertan como elementos significantes en la cultura.
14 El *juturi* (o *pu´´uju* en aymara, *pukyu* en quechua) es el manantial, y tiene una gran importancia referida a la reproducción del ganado. El "murmullo del manantial" su aspecto sonoro, está asociado a la riqueza (oro y plata, ver Mamani 1988-1989: 31).