



Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina

Autor:

Revilla Orías, Paola

Revista:

Runa: archivo para las ciencias del hombre

2012, 33(2), 133-155



Artículo



QUESINTUU Y UMANTUU: SIRENAS Y MEMORIA ANDINA

Paola Revilla Orías*

Resumen

En una aproximación a ciertas representaciones de sirenas que se encuentran en diferentes soportes coloniales del área andina, particularmente de la zona lacustre, este estudio indaga en su sentido polisémico. Se propone una lectura alternativa que parte de la identificación de un referente indígena poco conocido sobre dos seres femeninos y pisciformes del entorno del Lago Titicaca, cuya memoria se preserva y reactualiza por siglos en un plano de contenido subyacente al de la representación europea.

Palabras clave: Sirena; Andes; Representaciones; Referente; Memoria

QUESINTUU AND UMANTUU: SIRENS AND ANDEAN MEMORY

Abstract

This research analyzes the polysemic meanings and proposes an alternative interpretation to certain representations of Sirens found in a variety of colonial materials in the Andean region, particularly in the lacustrine region. This interpretation is based on the identification of some little known indigenous referent on two fishlike female beings from the surroundings of Lake Titicaca, whose memory has being preserved and rearticulated for centuries with content levels underlying European representation.

Key words: Sirens; Andean; Representations; Referring; Memory

QUESINTUU Y UMANTUU: SEREIA E MEMÓRIA ANDINA

Resumo

Em uma abordagem sobre as representações das sereias que estão em diferentes meios da região andina colonial, particularmente na área lacustre, este estudo investiga o sentido polissêmico para propor uma leitura alternativa. Nesse sentido, esta pesquisa parte da identificação de alguns referentes indígenas pouco conhecidos sobre dois seres femininos e pisciformes do ambiente do Lago Titicaca, cuja memória é preservada e atualizada durante séculos em um plano subjacente ao da representação européia.

Palavras-chave: Sereia; Andes; Representações; Referente; Memória

* Magíster en Historia. Doctorante en Historia, mención Etnohistoria, Universidad de Chile. Proyecto FONDECYT 1090110, Investigadora Asociada a la Universidad Bernardo O'Higgins. Correo electrónico: paola.revillao@gmail.com. Fecha de realización: septiembre de 2011. Fecha de recepción: marzo de 2012. Fecha de aprobación: mayo de 2012.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo buscamos cuestionar, sembrar dudas y motivar la relectura de ciertas figuras pisciformes que forman parte del entorno lacustre andino desde hace varios siglos. Proponemos que aquellos seres que encontramos en la arquitectura, cerámica y textiles coloniales de la zona y que identificamos como sirenas, no son un simple objeto decorativo cargado únicamente de significados europeos. Al contrario, gozan de una historicidad propia en los Andes, que no fue registrada sino fragmentariamente por la escritura alfabética.

Este estudio parte de la premisa pionera de Teresa Gisbert, de su reflexión sobre la dinámica producida en el proceso de imposición y apropiación de representaciones durante el período colonial en los Andes. Gisbert ha recopilado datos y ha presentado imágenes fundamentales de los lugares donde existen representaciones de estos seres pisciformes. Identificar el referente, e indagar en sus planos subyacentes de contenido, se revela de gran utilidad para entender la compleja dinámica colonial y la que sin duda fue una “lucha por el control de la memoria” (Martínez, 2005), en que se inscriben, transforman y circulan múltiples sentidos y mensajes.

Cierta información registrada por Ludovico Bertonio (1612) nos permite considerar una narración mítica de base local (sobre *Quesintuu* y *Umantuu*), y dar algunas pautas sobre el referente en cuestión. El siguiente paso es la inmersión en una dinámica de posicionamiento identitario, espacio-temporal, relativa a la zona en que se inscriben la mayor parte de las representaciones pisciformes, para entender cómo se fijan y articulan saberes y memorias. Finalmente analizamos el enunciado visual inscrito en soportes de distinta lógica interna. Considerando los datos a disposición dejamos entrever el proceso de asimilación del referente prehispánico con el europeo.

Sin negar otras posibles interpretaciones, lo que nos interesa es considerar el remanente de una memoria indígena que fue mantenida y reactualizada, circulando eficazmente en el contexto colonial. Más que un estudio sobre la significación de la sirena en los Andes, se trata entonces de considerar la persistencia de una forma de memoria andina, que siendo a la vez lo uno y lo otro, logra transformarse sin dejar de pertenecerse.

FRAGMENTOS DEL SER PISCIFORME

Indagaciones en el enunciado visual

No pocos nos hemos detenido alguna vez a observar el ornato de las fachadas de las iglesias coloniales del entorno del lago Titicaca. La profusión de elementos animales y vegetales atrapa nuestra visión y nos cuestiona sobre su razón de ser y estar en el conjunto, más aún cuando remite a fauna y flora tropical o a la mitología clásica. Un elemento recurrente es el ser pisciforme que por referentes occidentales conocemos como sirena, y

que forma parte del atavío del frontis de iglesias en Cuzco, Arequipa, Quispicanchi, Asillo, Lampa, Zepita, Huamán, Tarapacá, Puno, La Paz, Potosí y Chuquisaca, construidas entre los siglos XVII-XIX.



Imagen 1: Sirenas en la fachada lateral de la Compañía de Jesús en Arequipa construida entre 1578-1667. En: [http://iglesiadelacompaniarequipa.pe/web/index.php/2011-08-26-20-02-05/iglesia-de-la-compania/junio de 2012](http://iglesiadelacompaniarequipa.pe/web/index.php/2011-08-26-20-02-05/iglesia-de-la-compania/junio%20de%202012)

Aunque con menos frecuencia, no es raro encontrarlas en pintura (Jesús de Machaca, Guaqui, Huachacalla, Zepita, Urcos), en escultura de retablos (Chuquisaca, Juli, Cuzco), así como en bargueños (Chuquisaca) y en platería colonial (Chuquisaca, Cuzco) (Gisbert, 1980; Castedo, 1980). Su número, ubicación y atributos son relativamente variables e importantes para indagar en las categorías conceptuales del registro. Estos seres aparecen también en soportes más propiamente andinos, como tejidos y keros, cuyos códigos visuales implican complejos procesos de decodificación. Pero, ¿cómo entender la presencia y la insistencia de esta representación en los Andes durante el

periodo colonial?, ¿en qué medida las imágenes nos permiten indagar en posibles planos subyacentes de contenido del registro?

Al observar se dan dos procesos vinculados: por un lado, la acción intuitiva personal, creadora de analogías y de sentidos, y por el otro el aprehendimiento del referente colectivo, determinado por campos semánticos y simbólicos compartidos en el uso social. El acto de observar es entonces una forma de comunicación visual en la que se intercambian significados con sentidos múltiples, profundamente simbólicos y pasibles de todo tipo de cambios, dada su relación con la intención de los enunciadores y la interpretación de los observadores. De ahí la pertinencia de considerar la imagen de la sirena altioplánica desde una actitud indagadora, interpretativa, dentro de una praxis cognitiva que permita acceder a la estructura implícita del elemento representado como producto que genera expresión, que dice algo, que puede evocar varias memorias –algunas menos evidentes– de un imaginario cultural compartido dentro del espacio colonial.¹

A su vez, esta aproximación nos permite pensar la imagen referida sin someterla a la falsa dicotomía entre expresión artística y fuente histórica (Gervereau, 2000), esta última casi siempre al servicio de la escritura. La complementariedad de ambas vertientes indagatorias nos permite reconocer documentos culturales –por llamarlos de alguna manera– que deben ser estudiados a partir de sí mismos, considerando múltiples sentidos no siempre revelados por el texto escrito. El reto radica en que, al no ser ni neutras ni simples, las imágenes parecen decir tanto como callan. Por otro lado, en ocasiones –como en nuestro caso–, están inscritas en soportes y órdenes de representación que no se reducen a las estructuras lógicas que nos son más familiares, obligándonos a considerar una decodificación alternativa.

Resulta imprescindible no perder de vista el peso de la inferencia del enunciador y del enunciatario en la representación. Puede desconcertarnos por ejemplo ver en los Andes sirenas con frutas (imagen n° 2), charangos o plumas (imagen n° 3), atributos que no se explican por la tradición europea, lo que nos lleva a creer que están descontextualizados.

No obstante, se trata de incorporaciones voluntarias explícitas, que no buscan ni conllevan un corte en la comunicación entre enunciador y enunciatario en el texto visual. Al contrario, nos invitan a considerar la reciprocidad entre ambos, siendo el primero capaz de adecuar la



Imagen 2: Sirenas con frutas de la iglesia de Lampa (Gisbert, 1980: fig. 58)

representación al contexto insertando estímulos visuales inéditos, y estando el segundo interesado en reconocerlos dentro del nuevo campo semántico. La aceptabilidad de las sirenas andinas ya no dependerá por tanto de si la representación sigue únicamente el programa iconográfico establecido, sino de la posibilidad real del observador de entrar en la lógica propuesta. La identificación y el estudio de los atributos que diferencian la sirena europea de la andina son entonces una rica veta para indagar no tanto el significado de la representación, sino la capacidad de enunciación de múltiples significantes.



Imagen 3: Sirenas con plumas de la iglesia de Asillo (Castedo, 1980: 441)

La presencia recurrente de seres pisciformes en varios soportes visuales del escenario andino y sus intrigantes atributos nos impiden creer que se trata simplemente de la importación de un motivo europeo. ¿A dónde nos conduce esta duda sospechosa? ¿La sirena andina goza de una historicidad propia? ¿Qué camino seguir para acercarnos al significativo y a sus posibles planos de contenido?

ACERCAMIENTO AL MITO, LÍMITES DEL ENUNCIADO ESCRITO

Teresa Gisbert nos recuerda que Ludovico Bertonio dejó registrado un dato revelador: “Quesintuu, Umantuu. Son dos hermanas con quien pecó Tunnupa, según se cuenta en las fábulas de los indios”. Luego añade: “Quesi Chaulla. Pescado que llaman boga [...] Quesintuu. Otra especie de boga” (Bertonio, 1998 [1612]: 291). Existen dos tipos de boga particulares a la fauna acuática del Lago Titicaca identificadas con aquellos nombres. Esto deja creer que las supuestas hermanas eran seres acuáticos semejantes a peces, y que estaban vinculadas al Lago. Bertonio no dice más, y en definitiva nos lleva a considerar una faceta mítica de la memoria andina.

Estas narraciones de raigambre oral reflejan preocupaciones existenciales del ser. Expuestas a la reelaboración continua, evocan tanto el pasado como el presente. Una aproximación simbólica a sus “mitemas” resulta entonces de gran utilidad para revelar la mentalidad de productores y usuarios, remitiéndonos a lo que Gilles Durand llama los

contenidos arquetípicos de la psique humana (Durand, 2005).² En este sentido, el mito no es tanto motivo de creencia como de interpretación.

En su afán de contextualización los españoles alteraron por escrito la forma y el contenido de las narraciones indígenas recogidas, definiendo y separando lo que a su juicio era mítico de lo que consideraban histórico (Mignolo, 1992). Muchos relatos incaicos reelaborados pasaron así a ser “historia”, no ocurrió lo mismo con otros de fuente local. Los referentes no comprendidos por los españoles devinieron muchas veces fragmentos “horrorosos”, “demoníacos”, por expurgar. Un arma de combate fue en algunas ocasiones intentar hacerlos caer en el olvido.³

La referencia de Bertonio abre un valioso intersticio que deja entrever el remanente de un mito indígena en el que dos seres pisciformes relacionados con el medio lacustre tuvieron algún tipo de relación con Tunupa, que forma parte de la teogonía pre-inca y que está relacionado con el cielo, el fuego, el rayo e incluso el viento. Las andanzas y acciones referidas sobre este dios no siempre fueron del agrado de los españoles al no calzar con su idea de divinidad:

Dios fue tenido destos indios uno a quien llaman Tunnupa, de quien cuentan infinitas cosas: Dellas muy indignas no solo de Dios sino de qualquiera hombre de razón [...] Mucho haría al caso declarar a los indios los embustes de Tunnupa, para que todo lo que cuentan se vea claramente ser fabula, y se desengañen (Bertonio, 1998 [1612]: 192).

Y añade: “En otras tierras, o provincias del Perú le llaman Ecaco”, al que define como “hombre ingenioso de muchas traças” (Bertonio, 1998 [1612]: 99). Ingenioso, andariego y versátil son algunas características de Tunupa, pero si señalamos su relación con *Ecaco* es por un dato de Arturo Posnasky, quien dice haber “(...) recogido entre los chipayas la leyenda de que Ekako tenía dos mujeres Challwa y Umantuu”.⁴ Curioso. ¿Estamos aquí ante la perduración del mito de *Quesintuu* y *Umantuu*? Hay en todo caso una memoria circulando.

Tunupa es a veces descrito como uno de los empleados de *Viracocha*, el desobediente, pero también suele ser relacionado directamente con esta deidad. Los españoles captaron la importancia estratégica del personaje, y decidieron reformular sus rasgos “negativos”, recreando una historia que lo identificaba con San Bartolomé y después con Santo Tomás. El apóstol habría predicado contra la idolatría en los Andes antes de la llegada de los europeos, muriendo martirizado. Calancha nos dice sobre su paso por Carabuco: “(...) ataron al Santo pies, i manos, i ligado a una balsa que echaron a la laguna, (...) lo arrojaron; i viendo los Indios que una hermosísima muger desató al Santo, i fue navegando con él por la laguna” (Calancha, 1974 [1638]: 735).⁵ El vínculo del personaje con el agua y con ciertas entidades femeninas es recurrente.

Algunos cronistas interpretaron que se trataba de la Virgen. El referente andino puede hacer alusión a *Kopakawana*, diosa del agua de expandido culto en la zona y que puede estar relacionada con *Quesintuu* y *Umantuu*.⁶ Ramos Gavilán nos dice que el ídolo: “(...) era de piedra azul vistosa y no tenía más de la figura que un rostro humano destroncado de pies y manos” (Ramos Gavilán, 1976 [1621]: 101).⁷ El atributo

de belleza de la mujer virginal referida por este autor funciona en lógica cristiana: bello=bien=Virgen y feo, horrendo=mal=ídolo. Así también en su poema gongorino fray Vicente Valverde menciona: “una funesta harpid/entronizada en diosa” con cuerpo de pez (Gisbert, 1980).⁸ Y Calancha la describe con: “(...) el rostro feo y el cuerpo como pez” y añade “(...) dios de sus sensualidades [de los indios]” (Calancha, 1974 [1638]: 139). Circula entonces la idea de una divinidad femenina, pisciforme, relacionada con el Lago, pero además con la sensualidad, por lo que los españoles le dieron aquella connotación lasciva, pecaminosa, demoníaca que no tenía a priori. La Virgen habría vencido al “ídolo” como a la serpiente tentadora.

Ahora bien, según María Rostworowski, las deidades femeninas andinas suelen estar relacionadas con las necesidades de alimentación y subsistencia, en oposición y complemento a las masculinas que tienen que ver con los fenómenos naturales (Rostworowski, 1988). Entonces, la idea de sensualidad como atributo puede estar haciendo referencia a un vínculo con la fecundidad y la fertilidad acuática dentro del ecosistema titicaqueño, fundamental para la subsistencia de los pueblos del entorno.

Por su parte, la relación de *Tunupa* con *Quesintuu* y *Umantuu* en el medio acuático es una referencia sensual a todas luces carnal. Bertonio la califica de pecado. Para un erudito como él, deudor de la gnosis helénica, la bestialización –mujer mitad pez en este caso– hacía referencia al pecado del cuerpo. Ambos seres pisciformes de la leyenda india serían entonces interpretados por el europeo como demonios femeninos de los sentidos.

En cuanto a la relación de Tunupa con el agua e indirectamente con *Kopakawana*, ésta puede ser símbolo de una complementariedad entre opuestos aparentes, en esencia conflictivos pero recíprocos al fin. Nos viene aquí a la mente el concepto de *yanantin*, en tanto reunión de pares opuestos, que quizás trasluce a través de este mito una categoría ordenadora dual del poder y de los recursos entre los pueblos de la zona. La misma referencia a dos supuestas hermanas, *Quesinttu* y *Umantuu*, nos remite a la expresión del pensamiento dialógico prehispánico que cuestiona la tendencia monológica del occidental. En este sentido, si los nombres de los dioses andinos y sus referentes parecen imbricarse y confundirse, no es sólo por las alteraciones introducidas por los españoles, sino que reflejan la ausencia del afán nominalista cerrado dentro de la lógica andina, que se resiste a la síntesis teórica a la que estamos acostumbrados.

Estamos pues ante una forma de memoria asistémica, fragmentaria, mal comprendida y tan reprimida como ajena al esquema determinado por la letra impuesta, la que, dicho sea de paso, no es necesariamente la forma más estable de memoria. Hay un sustrato amplio de referentes visuales pisciformes dispersos en otros soportes (keros, cerámica, tejidos) que esperan ser leídos en su propia lógica, y que dejan pensar que hay una memoria que pervive y se acomoda. Sin excluir el legado europeo, partimos del hecho de que es necesario trabajar el sustrato indígena colonial en categorías relacionales.

DE OLVIDO E INMERSIÓN EN MEMORIAS ACUÁTICAS

La memoria es un esfuerzo por entroncar con un pasado. Más que una memoria asociada al poder (Nora, 1984; Le Goff, 1988), nos referimos aquí a una memoria viva, presente, que permite ver cómo las personas recuerdan y van reconstruyendo discursos sobre el pasado. En el proceso, conviven referentes y sentidos antiguos con registros nuevos. La memoria tiene en este sentido una presencia social activa, articulada y rearticulada por las sociedades en su afán de inscribirla en el presente. Esta memoria se nos presenta inmersa en soportes que en vano trataron de ser reprimidos.

DINÁMICA DEL POSICIONAMIENTO IDENTITARIO: CONSIDERACIONES ESPACIO-TEMPORALES

Gracias al trabajo de Teresa Gisbert, hoy sabemos que gran parte de las sirenas representadas se encuentran en fachadas de la zona aledaña al Titicaca. Es más, su presencia en el espacio coincide con la ruta mítica de Tunupa –descrita por Ramos Gavilán y Calancha (Calancha, 1974 [1638])–, cuyo cuerpo salió del Lago en una balsa por el Desaguadero abriendo brecha hasta desaparecer en Aullagas, a orillas de un volcán que lleva su nombre, lugar sacralizado por los chipayas (Gisbert, 1980). Este dato es muy interesante, ya que denota que el referente está ligado a cierta tradición mítica en torno al eje lacustre. Las sirenas andinas marcan un recorrido geográfico concreto, en un espacio de pasado en que el referente remite a una memoria compartida.

Ahora bien, la zona circundante al eje acuático Titicaca-Desaguadero-Poopó-Lakajawira-Coipasa coincide según Nathan Wachtel con el hábitat colonial de los Urus (Wachtel, 1978), cultura de raíz antigua y poco conocida, cuyos miembros se identifican con los *kot'suns*, hombres del agua, buenos navegantes y pescadores. Los Urus están no sólo vinculados por su medio y costumbres con el escenario lacustre, sino que su cultura esconde estrecha relación con divinidades como *Quesintuu*, *Umantuu*, *Kopakawana* y *Tunupa*. Así, las mujeres chipayas guardan la costumbre de colgarse en la punta del cabello trenzado dijes de bronce (*lauraques*) en forma de mujer-pezuña (Métraux, 1931).⁹ Una memoria antigua hoy fragmentaria habría pervivido durante la dominación aimara, inca y española, gestionando formas de persistencia y adaptación.

La presencia en el paisaje de sirenas que nos van relatando la trayectoria mítica de Tunupa podría ser leída como un espacio de enunciación que sugiere una marca de identidad común, de contacto, relacionada posiblemente con la expansión geográfica de los grupos allí reunidos. Así, la memoria deja de ser recuerdo para transubstanciarse con un espacio vivido, activo, que articula saberes, y en el que el pasado convive con el presente.

No debemos perder de vista la diversidad cultural que encierra el espacio en cuestión. Como sabemos la zona del Collao fue de expansión y conquista aimara, inca e hispana.¹⁰ Culturas con concepciones distintas del espacio y del tiempo, que nos remiten a sistemas de pensamiento sustancialmente diferentes, y que aparentemente imbricadas en el contexto colonial, merecen tomarse en cuenta evitando caer en una lectura

homogeneizadora. No se trata sin embargo de buscar memorias “puras”, tarea inútil ya que no existe un sólo registro ordenado del pasado. Por otro lado, en un campo activo de creación continua en el que entran en juego varias narrativas, no hay pérdida de memoria, sino constantes procesos de reconstrucción.

Ahora bien, en este escenario múltiple y lacustre vinculado a Tiwanacu, se concentra una profunda y antigua sacralidad conferida. A su llegada, los Incas impusieron un importante centro de culto solar, pero mantuvieron las divinidades locales dentro de una jerarquía obediente a las nuevas relaciones de poder. Los españoles a su turno buscaron redimensionar espacio y tiempo, ordenarlos y resemantizarlos. No obstante, no le negaron al espacio su calidad de centro de culto. Esta bien pudo haber sido una estrategia evangelizadora. La imposición de creencias tiene una faceta de lucha por la apropiación de espacios físicos y simbólicos validados por prácticas públicas y cotidianas. En este sentido, sentar dominio visual en antiguos centros de adoración fue una forma de dejar constancia de una victoria donde, según el gesto nos deja sospechar, yacía alguna otra forma de memoria que, al no poder asimilar, los españoles buscaron suplantar.

La concepción sagrada del espacio en los Andes está íntimamente relacionada con la del tiempo. El ser, los dioses y el mundo emanan de él (Bernand y Gruzinski, 1998). Sarmiento, Cobo y Molina refieren a la Isla del Sol –antes Titicaca– como lugar primitivo, en aimara *Taypi Qala*, que Cieza describe como un tiempo donde había hombres, pero en el que reinaban las tinieblas hasta dar paso a la luz (Cieza de León, 1984 [1553]). Yace en sus descripciones un deseo de dar cuenta de la llegada del culto al Sol y de la fe cristiana. Ahora, más allá de la connotación subjetiva de oscuridad / luz, notamos la alusión discreta a un espacio referencial más temporal que físico, genérico, fecundo, sombrío –más por lo desconocido que por sus tonalidades–, un microcosmos potencial que nos remite quizás al tiempo / espacio *Purum*, que los Incas no lograron suplantar con la paqarina cuzqueña.¹¹ En este escenario compartido vendrían a adscribirse *Quesintuu* y *Umantuu*.

Las dos mujeres-pep parecen sujetas al Lago y a la ruta de un dios del fuego. Elementos opuestos en correspondencia directa, en una suerte de complementariedad y dualidad que puede ser sólo parte de un modelo teórico o bien de uno de divisiones étnicas y ecológicas concretas.¹² El eje de la cosmogonía autóctona de la zona es en todo caso acuático y su centro podría leerse como zona intermedia, *taypi*, al mismo tiempo que *kisa* suavizante que permitiría la seducción, el encuentro entre elementos antagónicos. Lo de arriba y lo de abajo parecen confluir en espacio y tiempo sin excluirse, cada elemento implicando la presencia del otro. Ambos habrían pervivido en la memoria como forma de entender las relaciones socio-culturales entre las partes. Es interesante en este sentido recordar que Nathan Wachtel indicó que la organización de los ritos lacustres uru que pudo estudiar era de inmersión, e iba paralela a la de los agrarios de los chipayas, de incineración. Una buena cosecha implicaría la buena respuesta del diálogo entre ambas divinidades.¹³ No es menos interesante el dato de un

rito de inmersión recogido por Wachtel de un informante de Tajata:“(...) una pequeña botella de vino y dos pasteríos para las vírgenes de los lagos (...) para que concedan crecimiento a las yerbas acuáticas” (Wachtel, 1985: 19). Las “vírgenes de los lagos” están relacionadas con la fecundidad acuática que remite a *Quesintuu* y *Umantuu*. El atributo virginal desprovisto de su carácter cristiano podría simplemente referir al remanente de la divinidad conferida a dichos seres.

La imposición de una concepción de espacio ordenado y tiempo lineal por parte de los españoles creó una tensión violenta con otras formas de memoria autóctona, como la que posiblemente refería los lazos entre grupos sociales dentro de una cosmogonía telúrica y acuática complementaria.¹⁴ Esta imposición provocó sin duda una reacción. Buscar remanentes de memoria andina por senderos alternativos implica reconocer actos de resistencia/reticencia de las sociedades colonizadas. El reto radica en la dificultad de salir de una lógica que nos permita asimilar otras formas de historicidad.

DE LOS SIGNIFICADOS IMPLÍCITOS DEL SER PISCIFORME AL SENTIDO INFERIDO DE LA SIRENA

Entre imposición y apropiación de una lógica representacional

La representación fue un espacio de lucha por la memoria en la Colonia. Al aproximarnos a un texto visual se nos presenta un abanico teórico de posibilidades que van desde la cooptación hasta la resistencia. En su ímpetu de conquista espiritual, la Iglesia se quiso garante de ciertas reglas de representación, buscando controlar los referentes y su difusión en imágenes pintadas, esculpidas, puestas en escena. La imagen en aquella época dependía bastante de la letra. Para ser considerada como tal, la imagen debía “ilustrar” aquello “verdadero”, definido por el discurso en el poder. Al carecer de un soporte alfabético legitimador, las representaciones visuales amerindias no entraban en la categoría de imágenes, y por su lógica asistémica fueron relacionadas con un mundo irreal, irracional, falso, idólatra, demoníaco, “abstracto”. Diego de Holguín (1608), directamente no pone entrada para la palabra “imagen” en su diccionario quechua. Escritura e imagen adquieren el mismo sentido, y representación e imagen devienen casi irreconciliables en el tenor de falso / verdadero, cuando se trata de referencias a expresiones andinas poco asimilables por-para la lógica europea. Así se clausuraba el objeto mismo representado y sus posibles planos de contenido.

En el afán de impedir que los indios rememorasen cierto pasado mal comprendido por los españoles, estos pronunciaron diversas prohibiciones acatadas pero no necesariamente cumplidas. Como recuerda José Luis Martínez, el Virrey Toledo –para quien la extirpación de idolatría era un asunto de Estado– determinó en sus Ordenanzas Generales:

(...)Y por quanto los dichos naturales tambien adoran algun genero de abes e animales, e para el dicho efeto los pintan e labran en los mates que hasen para beber de palo, y de plata, y en las puertas de sus casas y los tejen en los frontales, doseles de los altares, e los

pintan en las paredes de las yglesias: ordeno y mando que los hagais raer, y quitar de las puertas donde los tubieren y prohiuireis que tanpoco los tejan en las ropas que visten (...) (Martínez, 2005: 116).

Estas líneas revelan una práctica efectiva de representación a fines del siglo XVI en keros, tejidos y en decoración arquitectónica. Además, al parecer algunos seres considerados divinidades eran representados en estos soportes.¹⁵

En lo que a la representación de seres pisciformes se refiere, tenemos por ejemplo el textil chancay con una representación radiográfica que Teresa Gisbert interpreta como una mujer-peze (imagen n°4), y el cuerpo de pez con rostro posiblemente antropomorfo tallado en piedra en Pucara que reposa en el Museo Arqueológico de Puno (imagen n° 5).



Imagen 4: Textil Chancay (Gisbert 1980: 49)



Imagen 5: Representación de pez antropomorfo. Museo Arqueológico de Puno (Gisbert 1980: fig. 49).

Otro ejemplo interesante es el de un mate en cerámica polícroma de tipo omereque de la zona de Charcas (imagen n° 6), en la que vemos un ser con cabeza de felino y cuerpo de pez. A los lados de la imagen con atributos de divinidad, aparecen dos elementos de figura serpenteante que posiblemente remiten al trueno.¹⁶



Imagen 6: Cerámica tipo omereque (Charcas).
Col. privada Orías, arq. 16.

En lo que a las representaciones arquitecturales se refiere, gran parte de las fachadas en las que aparecen sirenas fueron esculpidas por mestizos e indios. Como señalamos antes, en ellas abundan elementos que no cuadran con el imaginario occidental (papayas, monos, pumas, papagayos), y que sientan una presencia autóctona incontestable. Pero no se trata de aferrarnos a continuidades improbables, sino de considerar que junto al programa iconográfico propuesto por los religiosos, persisten ciertos elementos que por su fuerte contenido simbólico y referencial fueron adaptados y readaptados después de una serie de encuentros (urus, aimaras, incas, españoles), perviviendo, aunque alterados. De ahí que sea pertinente leer este registro en sus categorías conceptuales coloniales, como ícono que permanece y se repite, fruto de cierta voluntad enunciadora, considerando los discursos que circulaban en torno a él, que evocan una memoria antigua, reacondicionada y reapropiada por los diferentes miembros interactuantes de un escenario inédito como el colonial.

Ahora bien, la sirena como motivo importado por intelectuales humanistas conoció amplia difusión en América, ejerciendo gran atractivo para los indígenas. Recordemos la sirena del Mapa Mundi de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615: 1000).¹⁷



Imagen 7: "Mapa Mundi de las Indias" de Felipe Guamán Poma de Ayala

Los españoles veían a estos seres en clave estética, como representación de lo mítico. No es casualidad que sirenas con doble cola de la tradición libresca se encuentren en los márgenes del texto (Estenssoro, 2003). Así también, desde un código perspectivista, el decorado de las fachadas de las iglesias donde aparecen sirenas está contenido en una especie de marco fuera del templo, análogo al de la hoja, en el que los demonios imaginarios quedaban cercados, encerrados.

Cambiando el lente vemos que el contenido de lo representado no sólo está dentro sino también afuera del marco impuesto. Su representación repetida nos señala un observador activo, compenetrado con el entorno, para quien el enunciado visual es efectivo y no remite única y necesariamente al imaginario europeo. El problema de la decodificación radica en que por el desfase temporal y debido al condicionamiento del registro escritural, difícilmente concebimos un ser pisciforme con características femeninas que no sólo haga referencia a la tradición greco-romana de la sirena. Algunos estudiosos no la clasifican como dios zoomorfo en los Andes, sino como símbolo mitológico europeo. Clausurando incluso –como intenta Ilmar Luks– otros posibles planos de contenido en el registro (Luks, 1979).

Hay no obstante diferencias notorias que no se deben pasar por alto. La sirena andina no tiene únicamente atributos europeos, presenta además otros locales. Gracias a la investigación de Teresa Gisbert hoy sabemos que la mayoría de estas representaciones están inscritas en soportes religiosos (Gisbert, 1980). El ejemplar más temprano es aquel tallado por el indio Sebastián Acostopa (1618), y el más tardío remonta al siglo XVIII. Ocho llevan frutas (Copacabana, Arequipa, Huachacalla, Lampa, Zepita, Pomata y La Paz), seis tienen plumas (Asillo, Zepita, Pomata, Juli, Cuzco) y tres llevan ambos atributos (Zepita y dos en Pomata). Todas menos una (pintura mural en Huachacalla) forman parte de soportes arquitecturales y escultóricos coloniales. La mayoría de estos seres del entorno lacustre vienen de a dos, situados uno frente al otro, recordándonos los referentes acuáticos y sensuales de la leyenda de *Tunupa: Quesintuu* y *Umantuu*, que por alguna razón, sólo Bertonio menciona tangencialmente. Las reflexiones interdisciplinarias (historia del arte, etnohistoria, etc.) permitirían sin duda profundizar en el trasunto andino para comprender la presencia de una sirena colonial, americana de referente híbrido y agenciado.

El indígena colonial entendió el mecanismo referencial de la sirena y buscó traducir sus referentes prehispánicos de memoria en imágenes europeas que se acomodaban bastante bien al contexto local, y que cuajaron en soluciones estéticas andinas con elementos significantes coloniales. Analizar la ambigüedad inscrita en la representación de la sirena es entonces clave para entender que lo que puede parecer una simple copia europea, es una construcción más compleja, con planos alternativos de contenido.¹⁸ Pero, "(...) ¿puede una cosa hacerse representar por otra sin perder al mismo tiempo lo que gana, una presencia efectiva, ya que para hacerse conocer debe ausentarse de lo que la representa?" (Enaudeau, 1999: 27). No se trata aquí de una acción tan consciente como pareciera, sino en gran medida del fruto de una analogía.¹⁹

PRODUCCIÓN DE MEMORIA ANDINA EN TÉRMINOS COLONIALES

Para adentrarnos en esta mirada es necesario abarcar una historia sensible a las desigualdades, sin intentar definir la dinámica colonial buscando los límites tan relativos de lo andino y de lo español. El interés está en considerar cómo se van organizando nuevos significados dentro de un contexto cultural o comunidad semiótica inédita, tomando las representaciones coloniales como artefactos –en el sentido que le da Malinowski–, fruto de la experiencia común de sus agentes activos, en la que ciertas memorias persisten, se retoman, se traducen o alteran ciertos códigos culturales, sin dejar de pertenecerse.

La supervivencia de ciertos contenidos divergentes tiene que ver con la habilidad con que se traduce el mensaje. El europeo difícilmente concibió en la época que el indígena pudiese ver en una sirena otra cosa que una representación europea. Lo cierto es que, a su vez receptor e informante creativo, el indígena preocupado, partiendo de la hábil apropiación del símbolo europeo, imprimió en el soporte heredado contenidos alternativos de memoria andina activa. Se trató de un gran esfuerzo para asimilar referentes sagrados y paganos, soportes, técnicas y lógicas de representación iconográfica europea. Si bien el indígena

vio pocas veces reconocidas sus dotes artísticas por los europeos,²⁰ cabe resaltar que su maestría y especialización en la labor le confirieron cierto prestigio social. Para el siglo XVIII la decoración arquitectónica estaba prácticamente en sus manos (Mesa y Gisbert, 1971).

Soportes y motivos heredados fueron así explorados por el artista siguiendo los caminos que mejor le acomodaban. Los elementos humanistas importados y no totalmente liberados de los valores medievales le hicieron posiblemente identificar el remanente indígena fragmentario de *Quesintuu* y *Umantuu* con la forma grecorromana de la sirena. Estamos ante lo que Thomas Abercrombie llama la doble articulación (Abercrombie, 2006). Este proceso no indica que se comparten los componentes narrativos de cada referente, sino que implica una transformación –dependiendo de la lógica del soporte– en la que se tematizan escenas y fragmentos de un viejo lenguaje para referir temas nuevos con significantes inéditos.

En su forma europea original, las sirenas míticas eran seres híbridos de mujer y de ave parecidas a las arpías. La referencia arcaica iría transformándose hasta que en época pre-clásica pasaron a identificarse con náyades y nereidas. La leyenda de Apterá en Creta nos remite a esta transmutación de mujer-ave a mujer-pezu. La sirena importada a América es esta última, aunque también fue importada la sirena arcaica que es mucho más rara y que Orías identifica en el templo de las Mónicas de Chuquisaca (Orías, 2002). No obstante, el referente alado vinculado al agua no está ausente del imaginario andino. Calancha señala por ejemplo, acerca del martirio de Tunupa en Carabuco, que un curaca viejo de la zona relató a Ramos Gavilán: "(...) bajaron hermosísimas aves del cielo que lo desataron, i que el Santo tendiendo su capa sobre las aguas entró dentro de la laguna navegando azia Copacabana" (Calancha, 1974 [1638]: 763). Así mismo, en Copacabana, Arequipa y La Paz encontramos representaciones de sirenas aladas en la arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII.

Por otro lado, así como se desconocen mayores atributos físicos de *Quesintuu* y *Umantuu*, nada dice la tradición arcaica europea sobre los encantos físicos de las sirenas, que representaban más bien al mundo de los muertos según deja ver la iconografía funeraria. Quizás su atractivo estaba resumido en los prodigios de su voz, pasando luego a relacionarse con su aspecto. En las fachadas coloniales, las sirenas presentan una feminidad voluptuosa y sensual indiscutible, características que como sabemos no son incompatibles con el referente de la leyenda de *Tunupa*. Sensualidad y peligro tentador se aúnan entonces en un analogía colonial que nos remite a un tercer elemento relacionado con los anteriores, la música.²¹

Las sirenas andinas que nos recuerdan a *Quesintuu* y *Umantuu* en las representaciones coloniales no sólo vienen en pares, pudiendo llevar frutas o plumas, sino que suelen estar proveídas de laudes (Huachacalla), aunque más frecuentemente de charangos (Potosí, Salinas Yocalla, Puno) o de vihuelas (Copacabana, Guaqui, Jesús de Machaca, Juli, Zepita, Pomata, etc.), el antecedente más próximo del charango, en gesto de estarlo tañendo (imagen n° 8).²²



Imagen 8: Sirenas tañedoras de la fachada de la iglesia de San Lorenzo en Potosí

agudo y sostenido. Su fuerza evocativa es tal que aún hoy gran parte de las leyendas de la zona lacustre que envuelven sirenas tienen que ver con el charango, del que como señala Turino no se dice que *suenan*, sino que poseen una *voz*, un arma de conquista (Turino, 1983).

Así mismo, es costumbre patente en la zona lacustre que los hombres jóvenes dejen sus instrumentos cerca del agua para que sean afinados por las sirenas, lo que les permitiría tañer sonidos agradables para conquistar a las mujeres. Esta práctica no sólo remite al medio líquido como hábitat de estos seres, sino también a la virtud de seducción conferida, así como al papel de mediadores de un encuentro sensual que puede hacer referencia al ancestral entre *urco* y *uma*. Recordemos aquel curioso dibujo de Guamán Poma titulado “Canciones y música” (imagen n° 9) en el que aparecen dos indígenas en una terraza interpretando un *Pinquillo* (canción de mozos) y dos mujeres sumergidas en el agua cantando una *Wanca* (canción de

Esto denota el carácter de constructo colonial de una representación que no tiene par en Europa. Los atributos autóctonos de las divinidades sensuales y fecundas del medio líquido que se relacionaron con Tunupa, pasaron entonces probablemente a ser identificados por analogía y sin dificultad con aquellos de la mujer-peza europea que también remitían al placer de los sentidos. La música, relacionada con la sensualidad, sólo viene a reafirmar las sospechas, pero además trasluce el impacto que debió tener la introducción y apropiación de los instrumentos de cuerda en la altiplanicie andina. Hoy por hoy, el charango sigue siendo vehículo de cantos y bailes que remiten a la sensualidad del encuentro.

Es más, como notamos, la representación visual es usada para crear un símil audible por medio de la analogía. En efecto, la sirena no habla, parece cantar y tañer en un *mi menor* que suena líquido,



Imagen 9: “Canciones y música” de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615: imagen 123)

mozas) (Guamán Poma de Ayala, 1615: imagen 123). Las mujeres están desnudas, y sus gestos indican que están cantando y coordinando la comunicación entre ambos sexos.

No es menos iluminador recordar que en Torotoro mientras los hombres laymipuraka “serenan” –hacen encantar por la sirena– sus charangos en las cuevas, las mujeres dejan serenar sus tejidos para adquirir inspiración (López *et al.*, 1993). Una división de tareas artísticas por género se hace presente, al mismo tiempo que música y tejido acaban relacionados en la figura de la sirena.

Ahora bien, cuando nos encontramos frente a una alfombra colonial del siglo XVIII con dos sirenas tañedoras y algunos bailarines entorno (imagen nº 10) no podemos evitar hacer la relación con las fachadas e instrumentos que tienen en común la mano de obra nativa perpetuando el símbolo.



Imagen: 10: Sirenas charangueras en alfombra colonial. Museo Charcas (Gisbert, 1980: 380)

Cierta complicidad se establece entre estos soportes, tanto en la representación visual como en la interpretación musical, en que yace el deseo de conquistar al que ve, al que oye, de llegar a la comunicación efectiva de un mensaje entre enunciador y enunciatario. Un segundo caso es la *lliclla* de la Isla del Sol que reposa en el *Museum of American Indian* en Nueva York, en cuya pampa dinámica hay dos sirenas tañedoras, una frente a la otra. Sirenas músicas aparecen también en dos keros identificados por Gisbert, uno del Museo Tihuanacu en La Paz y otro del Museo Arqueológico del Cuzco (imagen nº 11) en el que hay un músico y un hombre con traje velludo que bien podría ser un bailarín encandilado por la música.²³



Imagen 11: Sirena charanguera en keru colonial. Museo Arqueológico del Cuzco. (Gisbert 1980: 49).

Otro caso interesante es el del par de keros con sirena música de doble cola que reposa en el Museo de Metales Preciosos de La Paz. La imagen de la sirena seductora en estos soportes coloniales refleja el eco y el atractivo que pudo haber tenido para el indígena, quien fue capaz de valerse del lenguaje-memoria del otro (el español) para revestir con él sus referentes propios (Cummins, 1994).²⁴

Los españoles, asumiendo que los indios gustaban poner en escena la estética de la imagería grecoromana que a ellos mismos complacía, creyeron posiblemente encontrar aquí buen camino para la suplantación como forma de evangelización, aunque claro, muchas veces –como en el caso que nos concierne– en lugar de desvanecerse, los referentes indígenas adquirieron nueva forma y semántica. Un ejemplo del atractivo estético que ganó para los españoles la representación de la sirena andina, es el curioso solideo hecho en plata del Museo de Brooklyn en Nueva York, en el que aparecen dos sirenas charangueras.



Imagen 12: Sirenas charangueras en un solideo colonial cuzqueño de plata. Museo de Brooklyn (Castedo, 1980: 444).

Las representaciones andinas de sirenas son entonces textos visuales con una memoria e historicidad propias, en los que confluyen identificaciones por similitud, sustituciones y trasposiciones entre la cosmogonía y teogonía andina y europea, de las que participaron los indígenas buscando equivalencias entre sus creencias y las de molde heredado.²⁵ No se trata sólo de un juego formal, sino de un fuerte ingrediente identitario plasmado en la redundancia de verdaderos elementos de resistencia cultural. Como refiere Serge Gruzinski: “El mayor peligro al que se enfrentó la evangelización de los indios fue el de la analogía que los naturales manejan con la misma facilidad que los clérigos” (Gruzinski, 1989: 104).²⁶

En el caso de la sirena, los naturales no parecen haber tenido problema para poner en relación sus referentes con los europeos en una correspondencia poco reticente. El hecho de no vivir una religiosidad exclusivista favoreció la compatibilidad y el proceso de cuaje de la analogía. La misma permitió que, a pesar de la represión, ciertos referentes de memoria indígena circulen en contexto colonial sin perder su eficacia simbólica en la forma heredada.²⁷ Así: “Los santuarios, los ídolos, las diversas huacas destruidas son resucitados a través de sus fragmentos y permiten el surgimiento de cultos más discretos, más encubiertos, a los cuales pueden mezclarse a veces símbolos europeos” (Duviols, 1977: 437). La Iglesia tendría que conformarse con negociar. Cualquier aproximación a este tipo de temas debe partir entonces del estudio de categorías relacionales, de convenciones compartidas, no conformándose con mirar con los propios ojos.

CONCLUSIONES

Este trabajo, más indagativo que concluyente, nos permite destacar algunas conclusiones de lo expuesto. La principal es que las representaciones de sirenas plasmadas en diferentes soportes en los Andes no responden únicamente a una lógica de representación europea, sino que existe un remanente de memoria indígena que pervive reactualizado en el registro heredado.

Partimos rastreando en los intersticios de la escritura y del mito la existencia de seres femeninos pisciformes que forman parte de la cosmogonía andina, particularmente dos de ellos: *Quesintuu* y *Umantuu*, relacionados con *Kopakawana* y *Tunupa*. Las imágenes de estos seres acuáticos inscritas en diferentes soportes no-escriturales se mostraron mucho más reveladoras de lo que por alguna razón no dejó registrado –voluntaria o involuntariamente– la letra.

Al analizar la lógica espacio-temporal en la que se inscribían las representaciones de las sirenas en el área lacustre constatamos que su ubicación espacial dibuja un probable camino de memoria –la ruta de *Tunupa* a la que refirió Teresa Gisbert– de referente indígena. Este espacio coincide con el hábitat de los Urus, grupo étnico lacustre que inscribe su origen en una época más temprana que la de los aimaras e incas, a la que pueden pertenecer *Quesintuu* y *Umantuu*, cuya memoria pervivió, aunque no intacta, a través de apropiaciones y actualizaciones durante los encuentros y dominación aimara, inca y española.

En la representación de esta sirena colonial confluyen varios procesos de conocimiento y fijación de memorias. Estos dependen del soporte en que dicha representación está inscrita. Así mismo, como destacó Gisbert, es posible identificar ciertos rasgos recurrentes en las sirenas andinas –atributos, número, localización– que no se explican necesariamente en lógica europea. Los datos a disposición permiten intuir una lógica de representación alternativa, que podría corresponder a cierta memoria de seres pisciformes prehispánicos de la tradición lacustre andina. La preservación de esta memoria fue efectiva en contexto colonial, en tanto logró inscribirse en soportes no escriturales en los que el conocimiento pasó a través de la identificación y no del control impositivo, así como de la participación y no del dominio.

Es decir que, en el caso de la representación de la sirena andina, los aportes europeos se adaptaron a un cuadro referencial pre-existente, creando nuevos sentidos sin relegar ni olvidar los propios. El símbolo ya no es ni solamente indígena ni solamente europeo, sino un resultado del diálogo entre ambos, y esto debido a un proceso complejo de apropiación y de reactualización constante, que estuvo determinado por la sensibilidad indígena en su dinámica reinvenición identitaria.

NOTAS

¹ Por imaginarios entendemos como Bronislaw Baczko aquellas referencias específicas y simbólicas a través de las que se percibe el grupo social (Baczko, 1999). Ver también: Chartier (1998); Geertz (1994).

² El término *mitema* vinculado a la lingüística –acuñado por Lévy-Strauss– refiere a la porción irreductible de sentido en un mito.

³ Olvido y recuerdo vendrían a ser en este sentido agregados de la escritura alfabética. Esta práctica nos remite a la noción de archivo de Michel Foucault (1993).

⁴ Arturo Posnansky citado por Teresa Gisbert (1980: nota 121).

⁵ Los extirpadores usarían frecuentemente el mito del apóstol para crear un sentimiento de culpabilidad entre los indígenas, y para justificar al mismo tiempo los títulos de la Conquista.

⁶ *Kopakawana*, creadora de los peces según Fray Antonio de la Calancha. Su referencia nos recuerda a *Urpayhuachac* del Huarochirí, estudiada por María Rostworowski en la cerámica Chancay.

⁷ Recordemos el primer Concilio de Lima: “que no adoren (...) ni adoren las piedras”. (Duviols, 1977: 99).

⁸ Teresa Gisbert dedicó algunas páginas al estudio de la obra de Valverde.

⁹ Tampoco olvidemos aquellas sirenas de yeso que se venden en la feria de Tinta (Cuzco), en la fiesta de San Bartolomé (Báez, 1990).

¹⁰ Los Incas llevaron gran cantidad de *mitmakuna* de toda procedencia a la zona, los que no siempre provenían del mismo piso ecológico (Rostworowski, 1988).

¹¹ Quechuas y aimaras relacionan su origen con el Sol, en cambio los urus con una edad anterior.

¹² Ramos Gavilán nos dice que en la Isla Titicaca había dos ídolos, uno de *Hanan (Kopakati)* y otro de *Urin (Kopakawana)*. En un escenario de expansión y conquista como el Colla, esto induce a pensar en una forma de rememorar el acercamiento de *urco* aimara a *uma uru*, antes de ver ambos sometido su espacio ritual al Sol. El mismo enfrentamiento entre *Tunupa* y *Kopakawana* puede ser leído como una lucha o encuentro entre dos culturas diferentes. Sobre este escenario de conquista vinculado a los mitos de origen en torno al Titicaca ver el trabajo de Verónica Salles-Reese (1997).

¹³ Un remanente de esta dualidad puede verse también en el enfrentamiento entre *Anansayas* y *Urinsayas* de la zona en el siglo XVI, por poner en Copacabana una imagen de la Virgen (que suplantó al ídolo lacustre) en el caso de los primeros, y una de San Sebastián en el de los segundos. Este Santo hace referencia a *Illapa*, aunque sus atributos no son ajenos a los de *Tunupa*.

¹⁴ Dentro de esta escala de valores impuesta en torno a un antes y un después, los Uru fueron estigmatizados como primitivos, arcaicos, antiguos.

¹⁵ Así, la Instrucción general señala: “*Item*, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus dúhos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría (...)”. (Martínez, 2005: 115).

¹⁶ Si bien desconocemos la representación prehispánica de *Quesintuu* y *Umantuu*, establecer un corpus de seres pisciformes del área andina, organizarlo y tratar de entrar en la lógica de cada soporte nos permitiría despejar varias incógnitas.

¹⁷ Esta curiosa sirena se encuentra debajo de la luna, en la zona del Collasuyu.

¹⁸ Al referirnos a una “copia” buscamos desprendernos del sesgo peyorativo y mecánico que le damos hoy en día a la palabra –y que pecaría de anacrónico–, otorgándole el rico matiz de material interpretativo.

¹⁹ El grado de consciencia del informante y la profundidad de conocimiento del referente dependen de cada caso preciso, y no disminuye el interés que radica en aproximarnos a la representación de una memoria alternativa como práctica comunicativa efectiva en la colonia.

²⁰ Pensemos en la imagen de la Virgen de Copacabana hecha por el indio Francisco Tito Yupanqui. A pesar de su amplia acogida Valverde y Ramos Gavilán concuerdan en atribuir el hecho a un milagro (Ramos Gavilán, 1976 [1621]).

²¹ Conocida es la relación entre música, canto, baile y sirenas acuáticas occidentales, enfrentadas frecuentemente a las musas, o sentadas sobre cada anillo planetario del universo descrito por Platón. Las sirenas platónicas aparecen en número de ocho en la iglesia Magdalena en Ayacucho.

²² Como dato mencionamos que sirenas músicas también recubren el manto de la Virgen de Guadalupe en Sucre, cuyo busto, cabeza, brazos e instrumentos están labrados en oro, mientras la cola es una perla barroca. Si bien puede tratarse únicamente de un afán estético, no sería el único caso en que la Virgen parece adoptar los atributos que antes remitían más bien al entorno líquido de *Kopakawana*.

²³ El referente sirena-música-baile es una constante. A este respecto ver además el trabajo de Henry Stobart (2010).

²⁴ El eco y el atractivo aludido pueden reflejarse en el pedido que hace el cacique Fernández Guarachi a Juan Ramos, de pintar una sirena para la iglesia de Jesús de Machaca. Hay otra similar en la iglesia de Guaqui, al borde del lago Titicaca.

²⁵ Calancha y Valverde comparan abiertamente dioses grecolatinos con andinos. Por otro lado ya referimos a la suplantación de *Kopakawana* por la Virgen y la de *Tunupa* por el Apóstol evangelizador.

²⁶ El Padre José de Acosta combatió la idea del apóstol evangelizador. El jesuita creía que prefiguraba un símil demoníaco.

²⁷ Sobre esta suerte de compatibilidad Toledo refirió: "Apenas se hacen cristianos los indios vuelven a sus huacas aunque no por eso piensan que dexan nuestra fe y rreligion cristiana", el Virrey Francisco de Toledo, carta al rey, Potosí, 20 de marzo de 1573 (Duviols, 1977: 436).

AGRADECIMIENTOS

Los resultados de esta reflexión están en deuda con el estímulo y los valiosos comentarios del Doctor José Luis Martínez Cereceda y del equipo FONDECYT 1090110.

BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, Thomas. 2006. *Caminos de la memoria y del poder*. La Paz: IFEA / Instituto de Estudios Bolivianos / ASDI.

BACZKO, Bronislaw. 1999. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BÁEZ, Jorge. 1990. "Tunupa y las Sirenas del Lago Titicaca: Transformación de un mito prehispánico". En: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1877/1/199076P125.pdf> / junio de 2012.

BERNAND, Cármen y GRUZINSKI, Serge. 1998. *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERTONIO, Ludovico. 1998. *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: CERES. [1612]

- CASTEDO, Leopoldo. 1980. "El caso de la sirena mestiza". En: *Historia del Arte Americano*. Madrid: Alianza, pp. 439-444.
- CALANCHA, Antonio de. 1974. *Crónica moralizada*. Lima: Universidad de San Marcos. [1638]
- CHARTIER, Roger. 1998. "Le monde comme représentation". En: *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris : Albin Michel, pp. 67-84.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro. 1984. *Crónica del Perú*. Lima: PUCP, vol. I. [1553]
- CUMMINS, Tom. 1994. *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad de San Marcos, cap. 8.
- DURAND, Gilbert. 2005. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DUVIOLS, Pierre. 1977. *La destrucción de las religiones andinas*. México: UNAM.
- ENAUDEAU, Corinne. 1999. *La paradoja de la representación*. Barcelona: Paidós.
- ESTENSSORO, Juan Carlos. 2003. *Del paganismo a la santidad*. Lima: IFEA.
- FOUCAULT, Michel. 1993. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- GEERTZ, Clifford. 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- GERVEREAU, Laurent. 2000. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: La Découverte.
- GISBERT, Teresa. 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía.
- GISBERT, Teresa. 1987. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Gisbert y Cía.
- GRUZINSKI, Serge. 1989. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: FCE, México.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. [1615]. *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [1615]. En: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm> / julio de 2011.
- LE GOFF, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- LÓPEZ, Jaime (et al.). 1993. *Laymi Salta*. La Paz: PAC / Ruralter.
- LUKS, Ilmar. 1979. "Algunas consideraciones sobre la 'sirena india'". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 24: 109-114.
- MARTÍNEZ, José Luis. 2005. "Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 5: 113-132.
- MESA, José y GISBERT, Teresa. 1971. "Lo indígena en el arte hispanoamericano". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 12: 32-36.
- MÉTRAUX, Alfred. 1931. "Un mundo perdido. La tribu de los chipayas de Carangas". *Revista SUR*, 1, 3: 98-131.
- MIGNOLO, Walter. 1992. "On the colonization of Amerindian Languages and Memories". En: *Comparative Studies in Society and History*. 34, 2: 301-335.

- NORA, Pierre. 1984. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- ORÍAS, Andrés. 2002. "La sirena de la antigüedad clásica acogida por el mundo andino. La sirena como símbolo de un monasterio femenino en Chuquisaca". *Classica Boliviana*, 2: 172-190.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso. 1976. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Universo, La Paz. [1621]
- ROSTWOROWSKI, María. 1988. *Estructuras andinas del poder*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SALLES-REESE, Verónica. 1997. *From Viracocha to the Virgin of Copacabana: Representation of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin: University of Texas Press.
- STOBART, Henry. 2010. "Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas y la creación". En: Gérard, Arnaud (ed.). *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata / Phujllay*. La Paz: Plural, pp. 183-217.
- TURINO, Thomas. 1983. "The Charango and the "Sirena": Music, Magic, and the Power of Love". *Latin American Music Review*, 4, 1: 81-119.
- WACHTEL, Nathan. 1985. "La cuadratura de los dioses, ritos y trabajos entre los chipayas". *Revista Runa*, 15: 11-42.
- WACHTEL, Nathan. 1978. *Hommes d'eau*. Paris: Armand Colin.