

La música de la tarkada de las comunidades Aymara

Omar Ponce Valdivia

Universidad Nacional de Música
oponce@unm.edu.pe

Resumen

La presente es una aproximación al conocimiento de la *tarkada* en tanto música y práctica musical. Está basada en la observación en terreno realizada entre el 2005 y 2010 en comunidades Aymara de Perú, a partir de la cual se ha podido refrendar y también cuestionar datos circulantes en la bibliografía local. No obstante, en las últimas décadas han surgido estudios de profundidad académica sobre el aspecto social de la práctica, así como sobre las cualidades acústico-morfológicas del instrumento, el aspecto propiamente musical es aún poco atendido.

Desde esta observación, el presente trabajo pone énfasis en aspectos estéticos y expresivos de la *tarkada* proponiendo su comprensión en coherencia con el contexto humano, y sobre todo comunitario. Luego de comentar estas características, se menciona lo relativo a su locación actual en cuanto a lugares y espacios de práctica, revisando brevemente las raíces culturales e históricas que marcan su proceso hacia la contemporaneidad. Más adelante, para iniciar un abordaje de los aspectos sonoro-musicales, se presenta un necesario análisis de las particularidades expresivas del instrumento *tarka* y se procede al análisis de dos formas musicales recurrentes en la práctica.

Para concluir se presenta a modo conclusión cómo la práctica musical de la *tarkada*, más allá de tener una condición periférica y de menor presencia en los medios, constituye una forma concreta de dar sentido y sostenimiento a la interacción musical y social de sus participantes.

1. La *tarkada* como práctica musical

La *tarkada* es una práctica musical colectiva de contextos festivos basada en la ejecución del instrumento aerófono denominado *tarka*. Su práctica es en grandes agrupaciones de músicos *tarkeros* en conformación



homogénea, es decir empleando varias tarkas como instrumento generalizado y aerófono único, está integrada también por un grupo de músicos percutidores en conformación mixta, quienes ejecutan instrumentos rítmicos como el bombo de banda, platillos y tambor redoblante. (Figura n.º 1)

El accionar musical de la tarkada está asociado al calendario agrícola andino, en el cual se insertan también fiestas de carácter popular como el carnaval u otras de carácter religioso. En estos contextos, la amplitud del volumen producido por decenas de tarkeros, la densa textura armónica generada a través de los diferentes registros del instrumento y la vitalidad rítmica lograda por el sincronismo de acentos y rudimentos en los instrumentos



Figura n.º 1: Conjunto *Tarkada de Caracoto* en la Festividad de la Virgen de la Candelaria – Puno, febrero de 2005.

Fuente: fotografía del autor

de percusión, son características estéticas que otorgan a la música de la tarkada un sentido ritualizado y una función cohesionadora entre los partícipes músicos y no músicos. Al ser una práctica de lugares abiertos como la chacra, las plazas, el estadio o las calles, su acción musical es en desplazamiento y genera la participación de bailantes o danzantes.

El término “tarkada” es en el contexto un concepto polisémico. Remite al acto en sí o la práctica de reunirse para ejecutar la música con el instrumento tarka y sus correspondientes instrumentos rítmicos, como también refiere al género musical específico que es prototípico de esta práctica, identificado así a partir de su carácter rítmico. *Tarkada* es también un nombre genérico de instituciones o agrupaciones de músicos cuya labor musical es considerada representativa de su respectiva comunidad o localidad. Si bien el vocablo *tarka* es etimológicamente incierto, el término *tarkada* denota la acción de la verbalización hispana “tarkear” que significa tocar tarkas o de poner en práctica la música de este instrumento.

2. Espacio y tiempo de tocar tarkada

La tarkada tiene arraigo entre las comunidades Aymara que habitan localidades sur-andinas de la región denominada Altiplano del Collao. Junto a la población Aymara, la práctica de la tarkada bajo diferentes expresiones y variantes locales está además expandida entre comunidades de Bolivia y Chile. Por ello, las comunidades de mayor práctica en Perú están localizadas en los departamentos limítrofes de Puno y Tacna, respectivamente. La tradición musical de tocar tarkada es ampliamente vigente en las comunidades ubicadas al norte del

lago Titicaca correspondientes a las provincias de Huancané, Moho y Conima; en las poblaciones riverseñas de Juli, Ácora y Platería, todas ellas en el departamento de Puno; así mismo en las comunidades del pueblo de Candarave, ubicado en la provincia del mismo nombre en el departamento de Tacna.

Como se mencionó, los espacios de práctica de la tarkada son rituales agrícolas como el llamado a la lluvia, la celebración de la cosecha, el “pago a la tierra” u otras que implican repertorios específicos. Son también espacios de práctica las celebraciones de carácter cívico, así como las fiestas religiosas o patronales que han adoptado estos pueblos, un tiempo-espacio de gran trascendencia para la práctica de la tarkada en el ámbito ritual religioso es la denominada “época de carnaval” comprendida desde cuarenta días anteriores al Domingo de Ramos, el Miércoles de Cenizas y la Octava de Carnaval en que se efectúa el *Kacharpari* o Despedida de Carnaval. En estas celebraciones son los mismos habitantes de la localidad quienes conforman la agrupación bajo formas específicas de organización social, así la cantidad de músicos puede superar los treinta integrantes.

Por otra parte, en la actualidad se configuran espacios socialmente diferentes para la práctica de la tarkada. El surgimiento de comparsas o conjuntos de carácter propiamente artístico, cuya acción musical no se sujeta a la ritualidad agrícola, ha reubicado la práctica en espacios como son reuniones de inmigrantes, festivales interculturales, actividades vinculadas a la identidad y desfiles en los que asume un sentido de presentatividad de una institución, gremio o localidad.

3. Raíces culturales de la práctica

Producir la música de manera colectiva, en una conformación homogéneamente de aerófonos y un membranófono de gran potencia, es una práctica prehispánica. Así lo refiere entre otras crónicas el dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala “Fiesta de los *collasuios*. *Hauisca mallco capaca colla*” (figura n.º 2), en el que un colectivo masculino de músicos toca flautas verticales similares entre sí, al ser todos los músicos de una misma estatura se deduce también la homogeneidad del grupo en términos del rol instrumental, a su vez, una mujer toca un bombo que se encuentra suspendido emitiendo amplia sonoridad, sonófera representada por las líneas dibujadas cerca de su área de vibración. Independiente del tipo de aerófono que muestra el dibujo, su recurrencia con el profundo arraigo de esta forma de práctica en el Altiplano, queda refrendada por la inscripción del dibujo la cual alude como “los *collasuios*” a los pobladores del Collasuyo, actual Altiplano del Collao.

Estas características de práctica mayoritaria y homogénea es además congruente con la amplia gama de aerófonos de tipo flauta que existen en las comunidades del Altiplano. Instrumentos antecesores de la tarka y cuya práctica es también contemporánea, son el *Pinkillo*, *Choquela*, *Kina-kina*,



Tokoro, entre otros que tienen como sello común haber sido contruidos con tubos de caña. Una alusión más directa al antecesor de la tarka, basada en el uso de la madera como material del tubo sonoro, es el *Lawak'umu* o flauta contruida de una rama del árbol *k'antu*, la cual es abierta distalmente, vaciada y reconstituida en sus dos partes a través de una cuerda de nervios de animal que bordea el exterior formando un espiral que las adhiere fuertemente; es decir que logrando una suerte de "caña" de madera *k'antu* se procede a confeccionar la flauta dotándola de una boquilla de insuflación y orificios, instrumento que por la forma curva de la rama adquiere la significación de "flauta jorobada" o *Lawak'umu*.

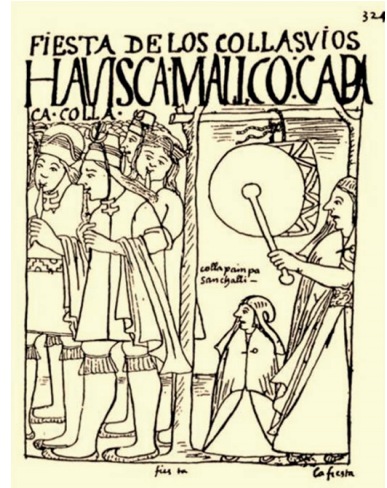


Figura n.º 2: Colectivo de músicos tocadores de flautas iguales y bombo en el Collasuyo. G. Poma de Ayala – c. 1615

La consolidación de la práctica musical de la tarkada se debe también a la posibilidad de construir y replicar el instrumento tarka de manera industrial. En función al arraigo histórico de las músicas colectivas y a su centralidad en la dinámica social de las comunidades, la tarkada como práctica musical específica se instituye ya el siglo XX tras la fijación de los mecanismos y parámetros de construcción de la tarka mediante el uso de maquinaria industrial. Los procedimientos tecnológicos aplicados al corte, refilamiento y cavado interno de la madera, han favorecido además la posibilidad de estandarizar afinaciones y de parámetros de altura de los diferentes registros del instrumento en pro de su uso colectivo claramente armonizado. Se puede decir que la tarkada es una práctica musical moderna, mas su contemporaneidad expresa la renovación de una forma de expresión arraigada hace siglos en las comunidades Aymara.

4. El instrumentos musical: La tarka

La tarka es el aerófono de tipo flauta vertical contruida de madera cedro, cuenta con un dispositivo para la producción de sonido consistente en un pitón o tabique de madera, que incrustado en el tubo sonoro genera un canal de insuflación que dirige el aire hacia un bisel de forma cuadrada calado en la parte superior del instrumento. El exterior del tubo es rectangular y la sección de los seis orificios de digitación es óvala, en cambio el canal interior del tubo resonante es circular y con gran regularidad. Estas características morfológicas determinan las cualidades sonoras del instrumento y son logradas con la utilización de herramientas de precisión como la sierra, el torno y el taladro eléctricos, por consiguiente sus dimensiones se encuentran ampliamente convencionalizadas en la tradición. Por este factor, a diferencia del uso de otras flautas colectivas

locales, la tarka es un instrumento relativamente estandarizado entre las comunidades puneñas, mientras que las agrupaciones tacneñas han convencionalizado tarkas de mayores dimensiones y con alturas sonoras distintas.

Una cualidad particular del instrumento es su condición difónica. Debido a la embocadura del instrumento, el canal de insuflación permite el paso una columna gruesa de aire y a gran velocidad. El músico, al cubrir con los labios todo el pitón del instrumento (figura n.º 3), logra un “soplo grueso” o flujo con abundante aire y la sensación de “llegar al fondo” de la tarka generando un sonido fuerte y robusto en relación a la intensidad alcanzada en flautas de caña. Tal relación entre fuerza e intensidad, es más que una necesidad puramente acústica, una necesidad estética de lograr una vibración fluctuante de los sonidos produciendo dos octavas y su consiguiente espectro de sonidos armónicos en cada emisión, condición de se denomina “sonido roncado” y constituye una marca estética propia del instrumento.



Figura n.º 3: Músico en ejecución de la tarka Tayka – Ácora, Puno. Fotografía del autor

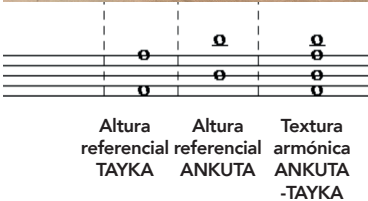
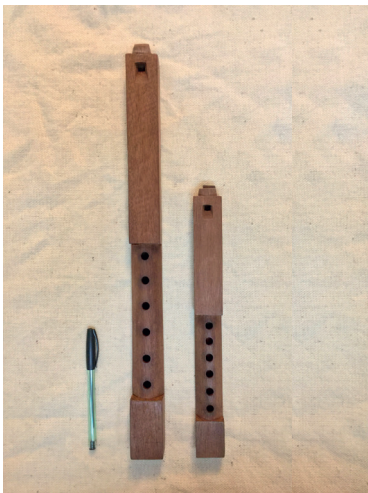


Figura n.º 4: Tarkas Tayka y Ankuta y su relación interválica referencial. Foto y elaboración del autor

Dos registros básicos del instrumento son concebidos como “familias” instrumentales, entre ambos registros se debe lograr un equilibrio sonoro y armónico en el colectivo musical. Las denominaciones de cada registro son igualmente metafóricas respecto a su significado Aymara: la tarka de mayor tamaño se denomina *Tayka* y representa a la madre, mientras que la tarka de menor tamaño se denomina *Ankuta* y representa a un hijo mediano o integrante intermedio de tres generaciones. La relación de altura entre una y otra familia es un intervalo de cuarta y presentan ambas la misma configuración escalística, por tanto, la ejecución simultánea de *Tayka* y *Ankuta* genera una textura politonal y de amplio rango de frecuencias, debido al intervalo consonante como a la condición difónica de cada instrumento. Así la textura armónica resultante de un



colectivo de tarkas Tayka y Ankuta (figura n.º 4) se compone de intervalos de cuarta, quinta y octava paralelas.

5. Aproximación a las características sonoro-musicales

La principal característica sonora musical de la tarkada en tanto conformación instrumental es su concepción equilibrada de alturas o frecuencias en una textura compleja, tal textura se logra con la ejecución de igual cantidad de tarkas Tayka como de tarkas Ankuta, equilibrio que involucra una organización específica de roles entre la comunidad de músicos tarkeros.

En el plano aural, la altura melódica de las tarkas Tayka es asumida como la altura principal o tono de la música, mientras que la altura de las tarkas Ankuta, que discurre paralelamente a intervalo de cuarta ascendente, es asumida como la resonancia del tono principal. Esta prominencia de un tono principal es observable cuando la música tiene secciones de entrecanto, en las cuales la totalidad de tarkeros cantan a una sola altura y es la correspondiente al grupo de tarkas Tayka.

Al situarse el colectivo musical en el espacio de *performance*, los músicos tarkeros se ubican indistintamente entremezclándose tocadores de Tayka y de Ankuta, situación que favorece el logro de un sonido integrado. Sin embargo, tal ubicación es siempre alrededor del músico que toca el bombo ya que es “el corazón” de la tarkada; de la buena ejecución del bombo depende el latido compartido del grupo en términos de pulso, tempo, carácter y fuerza rítmica, y de ello, dependerá el potencial expresivo y comunicativa de la música.

Las formas musicales que se practican en la tarkada son en algunos casos músicas específicas del contexto ritualizado como el caso de la música de caza del zorro o *Kamaque chaku*, músicas asociadas a alguna danza como es el caso de la música *Llamayuris* o Danza de los cosechantes (Ver anexo), o músicas de carácter festivo y social consideradas representativas de una localidad como es el caso del Carnaval huancaneño. (Ver anexo)

En cuanto al género musical propiamente denominado tarkada, su forma y ritmo corresponde a un wayno o Huayño tripartito en el que el motivo consecuente, de carácter siempre conclusivo y afirmativo, es re-expuesto en cada una de las secciones de la pieza (figura n.º 5, motivos b'). Igualmente es característica de esta música la presencia de un puente melódico de tipo escalístico que conecta a la última re-exposición del tema, sección denominada “repique” (figura n.º 5, motivos c en círculo). La presencia del repique es trascendental en la estructura de la tarkada ya que permite reconocer la sensación cíclica de la música y es ejecutada con gran intensidad por los músicos tarkeros y percutidores. Esta estructura musical re-expositiva y con repique está presente en diferentes formas de expresión y géneros musicales del Altiplano Aymara.



Figura n.º 5: Esquema de dos formas de tarkada con re-exposición y puente o repique.

En cuanto al ritmo, la música de tarkada muestra una prevalencia de la subdivisión binaria del pulso (ver anexo: Llamyuris), sin embargo, existen danzas de carnaval cuya subdivisión del pulso es más cercana a lo ternario que a lo binario (ver anexo: Carnaval Huancaneño).

Finalmente, otra característica saltante de la música de tarkada es la frecuencia de ornamentos melódicos. Debido a la fuerte insuflación de aire, la ejecución de los ornamentos en la tarka es ampliamente audible, produciéndose de modo prototípico al tener todos los músicos integrados ciertos accionamientos de digitación que producen apoyaturas ascendentes y descendentes con ligado.

La expresividad de la música de tarkada está entonces marcada por la fuerza del sonido, la textura densa y compleja entre las dos familias de tarkas, la sensación cíclica, la omnipresencia de ornamentos melódicos prototípicos y el carácter rítmico de los rudimentos y acentos de los instrumentos percutidos.



6. Conclusiones

- La práctica musical de la tarkada, más allá de tener una condición periférica y de menor presencia en los medios, constituye una forma concreta de generar sentido y sostenimiento a la interacción espiritual y social de sus participantes a través de la música.
- La práctica musical de la tarkada, si bien se instituye en el siglo XX con el advenimiento del instrumento tarka, corresponde a una renovación de antiguas formas de práctica musical basadas en la sonoridad colectiva y de conformación homogénea.
- La práctica musical de la tarkada incluye diferentes formas y estilos de expresión musical entre las localidades y comunidades Aymara, sin embargo, existen también caracteres estéticos compartidos y generalizados, los que se han configurado en inherencia con el desarrollo morfológico de su instrumento, la tarka.

ANEXOS

CARNAVAL HUANCANEÑO

Tarkeada de carnaval - Huancané, Puno

Transcripción de
Omar Ponce Valdivia

Paso: ♩ . +/- 115

Digitación de ANKUTA

TARKAS: 2 0 0 2 2 2 3 65 2 2 3 65

TAYKA: 5 3 3 5 5 5 6 62 5 5 6 60

Referencia melódica

BOMBO

ANKUTA: 6 65 6 65 65 6 6 0 0 2 2 3 65

TAYKA: 2 60 2 60 60 2 2 3 3 5 5 6 60

B

ANKUTA: 6 65 6 65 65 6 6 0 0 6 65 65 6 ...

TAYKA: 2 60 2 60 60 2 2 3 3 2 60 60 2 ...

B'

ANKUTA: 6 65 6 65 65 6 6 0 0 2 2 3 65

TAYKA: 2 60 2 60 60 2 2 3 3 5 5 6 60 ...

B



CARNAVAL HUANCAÑEÑO - 2 -

ANKUTA 6 65 6 65 65 6 6 0 0 6 65 65 6 ...

TAYKA 2 60 2 60 60 2 2 3 3 2 60 60 2 ...

1ra vuelta

ANKUTA 6 6 5 4 3 2 2 2 3 5

TAYKA 2 2 1 60 6 5 5 5 6 0

2da vuelta : repique

ANKUTA 6 65 6 65 65 6 6 0 0 6 65 65 4 5 6 ...

TAYKA 2 60 2 60 60 2 2 3 3 2 60 60 0 1 2 ...

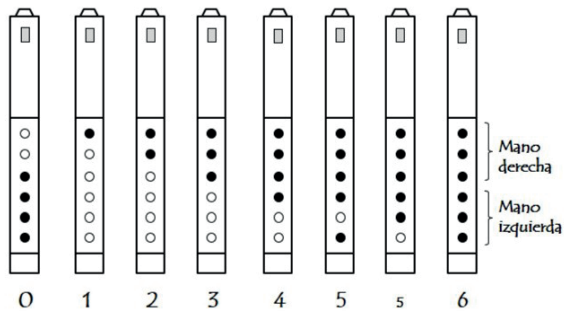
42

B'

I

Al inicio varias veces

Digitación en ANKUTA y TAYKA:



LLAMAYURIS

Tarkeada de los cosechantes. Versión del Conjunto Los Yapuchiris - Acora, Puno

Paso: ♩ +/- 90

Transcripción de
Omar Ponce Valdivia

Digitación de
ANKUTA y TAYKA

TARKAS

3 5 5 5 3 3 6 6 6 0 2 3 5 5 5 3 3 6 6 6 0 2

Referencia melódica

BOMBO

ANKUTA y TAYKA

2 0 0 0 0 0 6 6 6 0 2 2 0 0 0 0 0 6 6 6 0 0 2

(a)

(b)

ANKUTA y TAYKA

5 5 3 3 6 6 6 0 2

(c)

ANKUTA y TAYKA

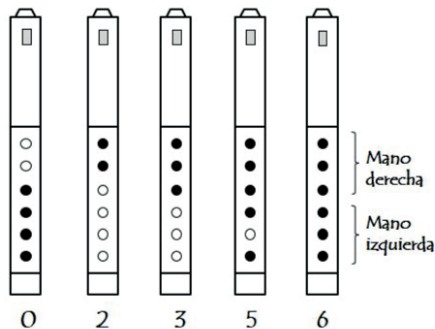
2 0 0 0 0 0 6 6 6 0 0 2 0 1 2 ...

1ra vuelta

2da vuelta

Al inicio varias veces

Digitación en
ANKUTA y TAYKA:



Sección **PRÁCTICAS MUSICALES**

Espacio de aproximación musical y etnográfica a las diferentes prácticas musicales que coexisten en Perú, comprendidas como géneros musicales y consideradas representativas de determinada comunidad.

El objetivo de esta sección es comprender la coexistencia de múltiples expresiones musicales en nuestro país y cómo estas sostienen su práctica en formas culturales y estéticas específicas y ligadas a funciones concretas. Las expresiones musicales pueden ser entendidas a partir de sus vertientes andina, amazónica y costeña y sus múltiples comunidades, como en relación a contextos transterritoriales de práctica o a situaciones históricas; el aporte al conocimiento plural de las músicas en Perú es objetivo y principio de Antec.

Cada número de Antec abordará una expresión, práctica o género musical comprendida como una forma local específica. El abordaje consistirá en una aproximación etnográfica al contexto de la práctica, basada en la observación directa y participativa en la música, así como en la revisión bibliográfica pertinente. El abordaje central será el análisis y descripción de los elementos musicales, las características sonoras y performativas y el análisis de las funciones de la música en el contexto social.

Por tanto, esta sección es un espacio abierto a todo músico, miembro de una práctica musical local del país, que quiera dar cuenta de su experiencia, sin ser necesariamente investigador experimentado. Los textos se estructurarán bajo los siguientes lineamientos:

1. Descripción de la práctica musical en su contexto: descripción de carácter etnográfico u observación participativa la música.
2. Espacio y tiempo de practica: locación, área, época u ocasiones en que se práctica la música.
3. Raíces culturales: datos históricos de la práctica existentes en fuentes escritas o el relato oral.
4. Instrumentos musicales: descripción organológica o morfológica del/los instrumentos, variante local o asociación instrumental empleados en la música.
5. Características sonoro-musicales de la práctica: descripción de los elementos musicales: Estructuras, armonía, ritmos, timbres, instrumentación, variaciones o lo que fuera particular del estilo y cómo estos se articulan con la expresión musical.
6. Conclusiones sobre el aspecto musical de la práctica

Equipo editor