

SONIDOS DE TARKAS, LLAMAS Y SU RELACIÓN CON LA JAYINTILLA

Funciones espirituales de la música y los instrumentos musicales aymaras y quechuas de Bolivia

Fernando Hurtado Valdivia

MÚSICA ANDINA

La música andina es una herencia cultural de las naciones y pueblos originarios habitantes de la región geográfica donde se encuentra la cordillera de Los Andes en Sudamérica. Si bien, en el sentido estricto, la cordillera de Los Andes se extiende desde el norte del continente sudamericano en Venezuela, bordeando la zona occidental, hasta el sur en la Patagonia, habitualmente se considera que la música andina es producida únicamente en, Ecuador, Perú y Bolivia. Aunque evidentemente también existe música andina en el sur de Colombia, el norte chileno y en varias provincias de Argentina.

Max Peter Baumann define la música andina de Bolivia, de la siguiente manera:

Bajo la denominación de “MÚSICA ANDINA”, comprendemos la música tradicional de Bolivia que se toca en esa región delimitada -desde un punto de vista geográfico-cultural en las áreas del altiplano, cordilleras, sierras y montañas de los Andes- por parte de los hablantes del aymara y del quechua, cuya población de indios y campesinos transmiten y preservan esta música. (Baumann 1979: 2)

En Bolivia, las 36 Naciones Originarias tienen una gran diversidad de instrumentos, ritmos, estilos y música propia, que expresan como forma de identidad y como núcleo en torno al cual giran las fiestas patronales y los diferentes rituales. De entre todas estas naciones, se trabajará en relación a las comunidades aymaras criadoras de llamas de La Paz y Oruro en las cuales realizan fiestas y rituales enfocados en la crianza, el ciclo vital de las llamas y su relación con la Jayintilla¹ con fines medicinales y su conexión con la música tradicional.

MÚSICA TRADICIONAL

La relación intercultural entre las diferentes Naciones Originarias, generó espacios de intercambio musical y encuentros de diferentes formas musicales e instrumentaciones regionales en la época prehispánica. Con la invasión y el genocidio español, también llega la imposición forzada de instrumentos musicales, formas, y modos diferentes de entender y concebir la música. En ese periodo desaparecen instrumentos, pero aparecen otros nuevos, se combinan tipos de instrumentación,

¹ Cálculo o piedra formado en el estómago de las llamas

sucedan apropiaciones y resignificaciones como el violín, la guitarra o la vihuela² y posteriormente el charango, que se adoptaron para la interpretación de música tradicional.

La música tradicional o “música autóctona” puede ser definida desde muchos puntos de vista y muchos autores proporcionan diferentes conceptos. Alberto Guerra Gutiérrez³ plantea el concepto de música étnica:

Es fundamentalmente mística y ceremonial, es estrictamente ritual y obedece a patrones generalizadores como parte de verdaderos complejos culturales que rigen la vida de relación de nuestras comunidades campesinas (...) Es aquella que obedece a patrones culturales ancestrales en función ritual para ceremonias religiosas sociales o particulares. (Guerra Gutiérrez 1981: 83-86)

El Maestro Filemón Quispe define la música tradicional como:

“...Identificaria, funcional, ritual y comunitaria, se transmite de generación en generación a través de la información oral. Su origen se remonta a las épocas precolonial y pre-inca practicada por unas sociedades acostumbradas a escribir su historia a través de la música y la danza. A lo largo de la historia y conforme su desarrollo ha mantenido sus características elementales. En la actualidad se la practica dentro del calendario anual y ciclo ritual en actividades agrícolas, ganaderas, sociales y fiestas patronales, está fuertemente enraizada en contextos rurales en manos y memoria de Quechuas, Aymaras, Urus y culturas del oriente boliviano...” (Quispe, 1997).

En base a estas definiciones, se podría conceptualizar la música tradicional como: *Producida por cualquier nación y pueblo indígena originario de cualquier parte del mundo. Puede ser creada de forma colectiva o individual y se transmite tradicionalmente de manera oral. Se la clasifica dentro del campo “música popular” pero se distingue de ésta, algunas veces, por no tener autor reconocido y ser de creación colectiva. Además, utiliza instrumentos, afinaciones y técnicas de interpretación diferentes a las occidentales.*⁴ (Hurtado, 2008: 11)

En Bolivia se pueden encontrar una gran variedad de aerófonos, y cordófonos (especialmente charangos), algunos membranófonos y pocos ideófonos. Entre los aerófonos están la extensa familia de los Sikus⁵, que es el instrumento más difundido en gran parte de Bolivia, sobre todo en el lado occidental y el sector andino del continente sudamericano. Por otro lado, existe otra gran cantidad de variaciones de Pinkillos⁶, otras

² Antecesor del charango

³ En Folklore=folklore Revista de Divulgación Científica 1981.

⁴ Elaboración propia.

⁵ Flautas de Pan, Antaras (quechua), Siringas o erróneamente denominadas Zampoñas: conjunto de cañas huecas acomodadas de grande a pequeña, de forma escalonada sin boquilla, ni canal de insuflación.

⁶ Flauta con boquilla similar a la flauta dulce en forma y sonido, pero de caña hueca con bisel, ventanilla, boquilla y canal de insuflación.

tantas variantes de Quenas⁷, también están las Tarkas⁸ y Moseños⁹, con los que se completaría la enumeración de las familias de instrumentos más importantes y de mayor difusión en el territorio andino boliviano.

Entre los membranófonos se encuentran los bombos¹⁰ de diferentes tamaños y formas, especializados para acompañar diferentes tipos de Sikus o siringas¹¹. También las wankaras¹² y otros tambores. Entre los idiófonos, que son los que suenan a través del choque entre sí, se encuentran las *chajchas* y *chononos*¹³. Por otro lado, se encuentra la extensa familia de los charangos¹⁴, que cuenta con más de 20 variantes con sus respectivas afinaciones¹⁵, las cuales se interpretan en diferentes regiones del occidente boliviano.

En relación a los instrumentos existe una delimitación de exclusividad, es decir, no se pueden mezclar instrumentos. Existen instrumentos para el tiempo de lluvias¹⁶ y para el tiempo seco¹⁷ y sus delimitaciones son bien precisas y estrictas, ya que, una infracción o excepción, podría generar un desequilibrio climático y ambiental, el cual posteriormente podría llegar a afectar negativamente la producción agrícola, lo cual es considerado un desastre ya que los pueblos aymaras y quechuas son esencialmente agricultores y viven del trabajo de la tierra.

Globalmente, con respecto a la interpretación instrumental en general, pero sobretodo en el sector andino, es muy apreciada la estética sonora tipo coral. Un conjunto de instrumentos realizando diferentes tipos voces, es decir, diferentes tipos de registros y altitudes, lo que genera una armonización polifónica, la misma sensación que genera un coro vocal. En síntesis, se concibe que la mejor forma de interpretar los instrumentos de forma colectiva es en un conjunto comunitario denominado *Tropa*.

⁷ Flauta de caña hueca con bisel, pero sin boquilla, ni canal se insuflación propio.

⁸ Flauta de madera gruesa con boquilla, ventana y bisel y de sonido áspero.

⁹ Flauta con boquilla de 3 diferentes tamaños.

¹⁰ Fabricados de diferentes tipos de madera con diferentes tipos de cueros animales

¹¹ Xavier Bellenger traduce Syrinx (francés) como Siringa. Término utilizado por el etnólogo Louis Girault, pionero en la investigación de música tradicional andina. *"Syrinx traduciremos aquí como Siringa, siendo probablemente la denominación más adecuada para designar de forma genérica el instrumento."*

¹² Es una versión local de una caja, tambor o redoblante hecha de madera. con membranas de cuero y resonador de espinas de cactus.

¹³ fabricados ya sea de semillas o pezuñas amarradas con cordones de lana o cuero para que al entrechoque produzcan sonido.

¹⁴ Según Ernesto Cavour Especie de guitarrilla que evolucionó desde la Vihuela, con 5 conjuntos de cuerdas dobles.

¹⁵ Según Teodoro Choque ex dirigente de la Federación Nacional de Artistas de Música Originaria del charango (FENDAMOCH)

¹⁶ En idioma Aymara: Jallu Pacha, tiempo húmedo, es el tiempo de lluvias que comprende aproximadamente las estaciones de primavera y verano.

¹⁷ En idioma Aymara: Awti Pacha, tiempo frío, es el tiempo seco, sin lluvias, que comprende aproximadamente las estaciones de Otoño e invierno.

Según Baumann la Quena es el único instrumento solista, que es utilizado por los pastores de llamas de manera individual¹⁸ (Baumann 1979:2). Así, los instrumentos como los Pinkillos, Moseños y Tarkas son exclusivamente instrumentos colectivos o de tropa.

Otra característica importante de la música tradicional es que generalmente está acompañada de una danza, con su respectiva coreografía, y su vestimenta tradicional. Las danzas por lo general están enfocadas a celebraciones religiosas, rituales, o son representación de diferentes acontecimientos, personajes o faenas agrícolas y/o de pastoreo, etc. Son la representación simbólica del imaginario cultural propio de cada pueblo o de cada comunidad, en donde cada detalle de la vestimenta tiene un significado, al igual que la coreografía, la música y los instrumentos. Se transmite de generación en generación por medio de la tradición oral, y como cada cultura, identidad, música y danza son dinámicas, éstas se transforman a través del tiempo, por las influencias externas e internas, el intercambio cultural, los procesos de modernización y las migraciones, etc.

INSTRUMENTOS Y CELEBRACIONES

Los instrumentos musicales tradicionales están ligados a fiestas y rituales específicos, como ya se señaló. Existen los instrumentos diferenciados para las épocas de siembra y la época de cosecha, que también se denominan instrumentos de tiempo de lluvias – masculinos – e instrumentos de tiempo seco – femeninos – (Comunidad Jaya Mara, 2002: 436). En este sentido, los instrumentos, al tener una distinción genérica, tanto global como específica, se podría considerar que son sujetos en sí mismos, tanto materiales como espirituales y por esa misma razón tienen influencia sobre los diferentes mundos.

Las fiestas y celebraciones específicas se dividen entre católicas y no católicas, aunque ciertamente, ambas están fuertemente impregnadas – yuxtapuestas – una con la otra. Las fiestas religiosas están basadas en el calendario litúrgico en el cual veneran a todos los santos, “cristos” y “vírgenes”. Así se puede encontrar fiestas para el Señor de Gran Poder, el Señor de Lagunas, Señor de Mayo, al Señor de la Exaltación, solo por nombrar algunos, aunque realmente es el mismo “Señor” Jesucristo de los católicos, el cual varía de nombre dependiendo del lugar, la fecha de celebración y se le atribuyen diferentes poderes según donde sean venerados. Lo propio sucede con la Virgen María que adquiere diferentes nombres como Virgen de Copacabana, Virgen del Carmen, Virgen de Urkupiña, Virgen de Chuchulaya, etc, y tienen diferentes celebraciones, fechas y lugares del país, donde generalmente se celebran con diferentes tipos de música tradicional como la tarqueada.

¹⁸ Algunos pastores de llamas, como Sixto Icuña, también utilizan la Tarka en solitario, tal como nos relató en su entrevista.

Otras fiestas o celebraciones importantes en el mundo andino son los rituales a la Pachamama¹⁹. Por ejemplo, la *ch'alla* de inicio de siembra, los Carnavales, la Fiesta de la Cruz o Fiesta de 3 de mayo, (ritual del *Tinku*²⁰), 2 de agosto, 31 de diciembre (cambio de autoridades originarias). También se celebra el ritual tradicional de la *rutucha*²¹ y Todos Santos o fiesta de los difuntos. Entre los criadores de llamas se celebra La *T'ikacha*²², donde el instrumento principal es la tarka.

Otras celebraciones son las relacionadas con el calendario agrícola que tiene sus fechas especiales para la siembra, la cosecha, el cambio de estaciones, donde también se realiza el cambio de instrumentos musicales y las danzas específicas de cada época. Entre estas celebraciones rituales existe la ceremonia de Petición de Lluvia, un ritual musical y ancestral que describe Guamán Poma de Ayala²³ y también Henry Stobbert²⁴:

Como claramente plantea Baumann:

En estas fiestas se han fusionado en parte elementos prehispánicos del culto a la Pachamama con ideas cristianas. Tal como los misioneros españoles pretendieron después, cambiar al Dios creador Wiraqocha en la visión de un solo Dios de la religión cristiana, intentaron también reemplazar a la Pachamama por la veneración a la virgen, sin que se hubiese logrado, empero este objetivo. Tradiciones prehispánicas y cristianas en un proceso histórico de intercambio permanente convergieron en una verdadera simbiosis cultural. (Baumann 1979: 3).

Evelin Sigl²⁵, explica cómo se realizan ofrendas a la Pachamama en la mayoría de las fiestas y celebraciones tradicionales. Éstas generalmente consisten en ofrecerle a la tierra un agradecimiento o una petición por sus frutos. Los cinco tipos de ofrendas más comunes son: la *ch'alla*, es una ofrenda líquida; la *wajt'a*, ofrenda sólida (comida -mesa

¹⁹ Madre Tierra. Según Girault, (citado en “La Música en Bolivia” por la Comunidad Jaya Mara Oruro 2002): Los Poderes de la Pachamama son inconmensurables, intervienen de modo especial ante todo lo que concierne los trabajos y la producción agrícola, como también a la buena reproducción de los animales domésticos. Igualmente es la patrona de la procreación humana y presta también atención al bienestar general de la gente. Su generosidad es muy grande, pero si es desatendida u ofendida, por los hombres, temporalmente puede dejar de conceder sus beneficios y protección.

²⁰ Ceremonia de ofrenda a través del “encuentro” entre parcialidades de las comunidades del norte Potosí, que se enfrentan en una pelea ritual cuerpo a cuerpo para ofrendar sangre a la Madre Tierra (Pachamama) para pedir una buena cosecha.

²¹ Ceremonia en la cual se corta el cabello de vientre de los niños aproximadamente a los 5 años y se ofrece mechones del niño para intercambiar por dinero entre amigos, parientes y conocidos de la familia. Es un ritual de paso, para presentar al nuevo miembro de la familia, además que es una forma de colaboración mutua (ayni) para alivianar los gastos propios de la crianza de los hijos.

²² Ceremonia de marcación y adorno de las llamas u ovejas.

²³ En 1615, describe y dibuja como en el mes de octubre hacían llorar a las llamas para que su llanto junto al de hombres, niños, mujeres, se escuche hasta el cielo y caiga la ansiada lluvia para regar los sembradíos que eran y son la principal fuente de alimentación en el altiplano andino.

²⁴ Describe una situación similar a la planteada por Poma de Ayala, pero más recientemente en la década de los 80 del S.XX.

²⁵ No se Baila Así Nomás. Tomo I 2012.

dulce); la *q'uwacha*, una ofrenda de humo; la *chayawa*, una ofrenda ornamental que se adorna con colores y, finalmente, la *wilancha*, que es una ofrenda de sangre;

Aparte de las “mesas” rituales (“niditos” que contienen ingredientes “sabrosos” para la Madre Tierra, i.e. hojas de coca, tabletas de azúcar prensadas en formas simbólicas, grasa y fetos de llama), y que son quemadas en honor a la Pachamama, se efectúan ch'allas, wilanchas, q'uwachas y chayawas. Las ch'allas son libaciones donde se rocía la tierra con coca, alcohol y, a veces, con sangre. Esta sangre proviene de wilanchas (matanzas rituales) de gallos, ovejas o llamas, menos frecuentemente también de alpacas o puercos. (...) Tanto el calor que surge del quemado de la mesa como la sangre derramada en las chacras son instrumentos para aumentar la fertilidad de la tierra. Las q'uwachas/ q'uwadas son ofrendas de humo (sahumerios) efectuadas con q'uwa e incienso, mientras que las chayawas consisten en lanzar pétalos de flores y confites a las chacras, ofrenda típica para la época de precosecha y Carnavales: (...) Sobre todo la chayawa es una manera de “alegrar” a la Pachamama, otro concepto clave en las relaciones rituales con la fertilidad: hay que dar alegría a las ispallas²⁶ y a las plantas para que haya buen crecimiento. (Sigl, T.I. 2012: 727)

El fuego, el calor, la sangre, el alcohol, las hojas de coca, los colores y la música del dan alegría a la tierra para aumentar su fertilidad y que haya una buena producción anual.

Así como las fiestas tienen sus temporalidades, fechas, y épocas o “Tiempos”, también sucede lo mismo con los instrumentos musicales que están determinados por época de interpretación basados por calendario agrícola y ganadero (llamas) que son los que rigen toda la vida y la cotidianeidad en ciclos anuales en todas las comunidades.

Por esta estrecha relación que existe entre los instrumentos y las épocas o tiempos de interpretación, se puede afirmar que, en el imaginario andino aymara/ quechua, existe una influencia directa de los instrumentos musicales sobre los fenómenos climáticos. Es decir, que con la interpretación de un instrumento se puede modificar el clima, por ejemplo, los instrumentos como la Tarka o el Pinkillu, atraen la lluvia. Se considera localmente, que este tipo de instrumentos son instrumentos del *Jallu Pacha*, es decir, el tiempo o época de lluvias, ya que su sonido, tiene la capacidad de atraer el agua, a través de la lluvia, este tiempo abarca desde la fiesta de Todos Santos hasta la fiesta de 3 mayo, generalmente²⁷.

Esta cualidad o característica propia de los instrumentos de viento en el altiplano andino, es muy singular, ya que así como el sonido de las tarkas tiene la capacidad de llamar a la lluvia, otros tienen la capacidad de llamar al viento o a la nieve, por eso es de

²⁶ Ispalla es el espíritu de la papa, pero también el “espíritu multiplicador” de las plantas (Sigl Tomo I. 2012, 119). Se lo representa en forma de semillas de papa.

²⁷ Las fechas pueden variar dependiendo de la región.

vital importancia el sonido, los instrumentos y su efecto “modificador” y su capacidad de diálogo, para interactuar y llamar a los fenómenos climáticos.

Por otro lado, están los instrumentos sin boquilla (la familia de las quenas, y la extensa familia del siku). Estos instrumentos, a diferencia de los anteriores, no poseen boquilla para la insuflación de aire. Las quenas tienen un bisel, pero el canal de insuflación debe formarse con los labios y la boca del *phusiri*²⁸. Por otro lado, los sikus no poseen ningún tipo de canal, simplemente son tubos con un extremo abierto y el otro cerrado, son de sople directo soltando una columna de aire vertical, la cual produce un sonido al entrar y salir del tubo. Estos instrumentos también tienen esa cualidad de modificación o incidencia sobre el clima, en este caso, los instrumentos sin boquilla (Siku) son los que llaman al viento, y los *lichwayu* (especie de quenas) llaman a la nevada o al granizo. Éstos se encargan de alejar las nubes, llamando al viento y alejando a la lluvia. Son los instrumentos que llaman al tiempo seco, es decir, que traen el Awti Pacha, desde la fiesta del 3 de mayo hasta la fiesta de Todos Santos.

Estas reglas de interpretación temporal son muy estrictas, ya que si se transgreden los tiempos establecidos puede generar fenómenos climáticos contrarios como la helada fuera de tiempo, la cual podría generar la pérdida de toda o de parte de la cosecha. Si en tiempo de lluvia se llama al viento, cae la nevada (la cual, en ciertos momentos es buena y requerida), o viceversa, si en tiempo de viento, con la tarka se llama al agua, también cae la helada, pero si se produce en un momento no deseado, el efecto es negativo. Se considera un desastre por la pérdida de la cosecha o el alimento, lo que, a su vez, genera enfermedad o muerte en los animales, lo que resulta un problema grave. Sin embargo, existen danzas que llaman a la nieve como el *Lichwayu*, ya que la nieve, el granizo o la escarcha, “debido su lento descongelamiento tiene mejor efecto que la lluvia” (Sigl 2012: 734). Es decir, la nieve también es requerida, pero en su debido tiempo, que es invierno antes de empezar a roturar la tierra porque ésta se pone más “blanda”.

Lo propio sucede con los instrumentos musicales para la ganadería de las llamas. Existen tres instrumentos que se utilizan tanto para las labores agrícolas, como para la crianza de las llamas, las *Qarwa Chuqelas*²⁹ en el Departamento de La Paz, las Tarkas o *Anatas* en los departamentos de Oruro y La Paz y los Karnawal Pinkillos o Pinkillos de Norte Potosí.

Como señala Eveline Sigl, la música, al igual que todo en el mundo andino, cumple con el sentido de reciprocidad. Se pide algo a la Pachamama, y se le “paga” algo a cambio, o viceversa se recibe un beneficio y se ofrece algo en forma de retribución o agradecimiento:

²⁸ Persona que sopla, soplador en Aymara.

²⁹ Este instrumento puede recibir hasta nueve nombres diferentes dependiendo de la región. Según la información en la entrevista con el maestro fabricante de instrumentos, Laureano Mamani de Walata: Pinkillo Qarwani, Choquel pinkillo, Chatri, K’asani, flautas de llama, quenas de llama o Montoneras.

Según el concepto andino de reciprocidad, existe un constante intercambio entre la gente que habita “este” mundo (aka pacha) y los dioses que viven en el “mundo de arriba” (alax pacha) y de “abajo” o “adentro” (manqha pacha). Los dioses son alimentados con rituales, ofrendas, música y danza para que luego procuren las condiciones óptimas para el crecimiento y la maduración de la cosecha, la producción de chuño y tunta y para la procreación de los animales, es decir suficientes lluvias, sol y heladas en los momentos adecuados. (Sigl Tomo I 2012: 727)

Continúa Sigl describiendo la relación entre la música, el bailarín (el músico) y la función que cumplen éstos, para con la Pachamama:

Las danzas definitivamente no son una mera diversión, sino un instrumento para la construcción performativa del futuro a través de la iconicidad y a través de establecer relaciones de reciprocidad (...) El bailarín hace un trabajo para la Pachamama; le brinda alegría. Entonces él también puede esperar algo a cambio. (Sigl Tomo I 2012: 727-728)

Es decir, la música y las danzas, en general, así como la tarka y la tarqueada, cumplen una función muy importante: darle alegría a la Pachamama.

DANZA QARWANI

El *Qarwani* es una danza representativa de las culturas aymara y quechua. Se practica generalmente en las provincias Omasuyus, Muñecas, Bautista Saavedra, Camacho, Los Andes y Pacajes³⁰. En cinco municipios: Achacachi Puerto Pérez, Caquiaviri, Catacora, y San Pedro de Curahuara. Especialmente en las comunidades de Lipe, Ajllata hasta el sur del Lago Titicaca, cantón Lacaya, Puerto Pérez y Laura Llokolloko. Sin embargo, su influencia llega hasta las provincias José Manuel Pando y Gualberto Villarroel del departamento de La Paz.

Según el libro de registro de música y danza autóctona de la Gobernación de La Paz, (GADLP), la danza del Qarwani es una danza que representa la crianza de los camélidos, especialmente las llamas:

Danza ritual religiosa ancestral andina, vinculada a la cría de camélidos, la palabra qarwani tiene diferentes significados: persona que tiene llama; arriero de llamas; caminante o viajero que se dedica al comercio de la llama, utilizando el sistema de trueque.

En la danza se hacen presentes otros personajes como el zorro y el cóndor quienes se constituyen en animales depredadores de las llamas, realizando movimientos que representan el intento de rapto a las crías de llamas. (GADLP 2012: 201).

³⁰ Registro de Música y Danza Autóctona del Gobierno Autónomo del Departamento de La Paz (GADLP), Pág.200.

Evelin Sigl, por su parte realiza una descripción similar de la danza Qarwani, de la siguiente manera:

El Qarwani (“El que tiene llama”) está asociado con el tiempo de cosecha, se baila en Pentecostés³¹, 3 de mayo³², y antiguamente también en Corpus Cristi. De acuerdo con eso, se lo interpreta como un baile en honor a la ispolla o productos agrícolas o como una “danza para saludar a los camélidos en la época invernal. (...) el Pinkillo lleva cinco agujeros (...) Los bailarines llevan pellejos de auquénidos en la espalda. (Sigl Tomo II 2012: 608).

Sigl, continúa la descripción de la coreografía y los personajes que intervienen en la danza del Qarwani:

(...) Las representaciones suelen incluir un cóndor, un zorro (ambos animales que ponen en peligro a las crías de la llama). Crías de llama, autoridades indígenas, los dueños de las llamas, kusillos³³ y la pareja de Achacahi y Awila. (...) En algunas representaciones, el “dueño” del rebaño porta una pequeña llama disecada que mueve de un lado a otro mientras el cóndor intenta quitárselo, entonces hace uso de una soga (Wiskha) (...) Hay que destacar que el Qarwani – a diferencia de la llamerada folklórica citadina- no enfoca el trabajo de los pastores, sino está dedicada a los auquénidos mismos, representados por los músicos, bailarines quienes imitan el movimiento de la llama (Sigl Tomo II 2012: 608).

Un detalle interesante en la danza del Qarwani, es que los bailarines que utilizan las vestimentas tanto del cóndor, el Kusillo (zorro) o la cría de llama, no son una representación de los animales, sino que son los animales mismos, es decir que asumen la corporalidad de los animales. Tal como describe Sigl en su análisis del concepto de *performance* en el cual explica que:

El hecho de bailar no es una mera representación o escenificación, sino que es una performance, un acto que induce algo, que tiene el fin de construir el futuro según la anticipación en la danza (...) El “ícono” del objeto deseado es más que una copia de un animal o de una casa, es la anticipación del futuro. Por lo tanto, las personas pueden influir directamente en el futuro a través de este tipo de “íconos” (contrapuesto a una simple representación o escenificación), algo claramente observable en las danzas analizadas. (Sigl Tomo I 2012: 728-729)

El acompañamiento musical son Wankaras y Pinkillu Qarwanis llamados también “Flautas de llama” o “Qinas de llamas”, *cuya melodía se asemeja al instrumento de la*

³¹ Fecha móvil, 50 días después de la Pascua. Generalmente está ubicada entre los meses de mayo y junio.

³² Fiesta de la Cruz o finalización de la cosecha.

³³ Es la representación del zorro y realiza una coreografía aleatoria de saltos y corre sin un esquema fijo persiguiendo a las crías de llama para robárselas. Es también un símbolo o *illa* de fertilidad (Sigl 2012: 732). En el área urbana se lo mal interpreta como una especie de payaso, bufón o arlequín occidental.

*Qina Qina*³⁴, también conocido como “Montoneras” (GADLP, 2010: 201). Estos “Pinkillos Qarwanis” o “Qarwan Choquelas”, son unos instrumentos especiales ya que pueden ser interpretados en ambas estaciones, tanto en tiempo seco, como en tiempo de lluvia, dependiendo de la región donde se toque (Entrevista Roger Mamani 1/07/2022)³⁵. En algunos lugares se toca con boquilla y en otros, sin boquilla. La música, en algunos lugares, va acompañada de canto realizado por las mujeres de la comunidad, mientras que los hombres ejecutan los instrumentos.

Siguiendo la tabla del ciclo productivo de la papa y su relación con las danzas, la espiritualidad andina y el calendario litúrgico, elaborado por Sigl en su Tomo I (2012: 731), se encuentra a la danza Qarwani, la cual se realiza en el mes de mayo – junto a la Quena Quena y la Choquela – y está relacionada con el ritual de redistribución de la cosecha y el agradecimiento a la Pachamama, durante el ciclo productivo de la cosecha de papa, la cual fue superpuesta por las fiestas católicas de Santa Vera Cruz (3 de mayo) y San Isidro (15 de mayo).

Todavía, no se logró tener contacto con comunidades criadoras de llamas en las cuales se interprete el Qarwani, por lo tanto, no se puede establecer en este momento la relación entre la piedra Jayintilla y el Qarwani. Sin embargo se hace referencia a esta danza por su representación de la cotidianidad de las llamas, en cuya coreografía se muestra la vulnerabilidad de las crías y sus depredadores como el cóndor y el zorro, los cuales persiguen a la cría intentando agarrarla. Ese performance da la pauta para entender que las llamas, al estar expuestas a peligros, podrían llegar a asustarse frente a sus depredadores y al asustarse, emitirán el sonido *Q’añaqi* el cual según la tradición, genera en sus estómagos la piedra Jayintilla – la cual describiremos, más adelante – pero falta por investigar esa relación entre la música, la danza del Qarwani y la piedra generada por el miedo o “susto” a sus depredadores.

TARKAS Y TARKEADA

Las Tarkas, junto a los Pinkillos y los Moseños, son los instrumentos más conocidos para llamar a la lluvia³⁶ en la época del *Jallu pacha*, desde noviembre hasta

³⁴ GADLP 2012. Cabe aclarar que las quena quenas son de la familia de las quenas, es decir que no tienen boquilla ni canal de insuflación, sin embargo, algunas variaciones de choquela o Qarwani son “quenas con Boquilla” muy similares a los pinkillos, por eso los llaman Pinkillos qarwani o Qarwan Choquelas, que tienen 5 agujeros. En algunas comunidades los jóvenes tocan sin boquilla (K’asani) y los ancianos tocan con boquilla.

³⁵ Roger Mamani, hijo del maestro *Luriri* (fabricante de instrumentos) Laureano Mamani de Walata.

³⁶ Sin embargo en el mismo texto, Sigl hace notar que hay tres tipos de Sikus (Flautas de pan), con sus respectivas danzas que se interpretan en la época húmeda y que se utilizan precisamente para llamar a la lluvia, a diferencia de la gran mayoría de los Sikus que se utilizan en época seca. Esas tres danzas son Los Chiriwanus (Prov. Aroma), que se interpretan desde noviembre hasta el 2 de febrero; luego están los Jacha Sikus de la Provincia Los Andes, que se interpretan desde San Juan, hasta diciembre; y finalmente también están los Sikus Mimulas de la Provincia Omasuyus. Estos tres ejemplos de Sikus que se utilizan fuera de “su” tiempo, como señala Sigl, son específicamente para llamar a la lluvia. (Sigl Tomo I 2012: 745)

febrero. Como destaca Sigl en una de sus entrevistas realizadas: ... *porque cuando tocan, cuando está con tapita*³⁷, *ese lugarcito, como se dice, humedece, entonces eso significa el húmedo dicen...* (Sigl Tomo I 2012: 744)

La Tarka³⁸, también conocida como Anata, en algunos sectores de Oruro, es uno de los instrumentos más populares en toda la región andina después de los Sikus. Es un instrumento de boquilla con bisel, con canal de insuflación, ventanilla de salida, y seis orificios de modulación tonal.

Está fabricada, generalmente de dos tipos de material: una con madera Mara de color marrón (rojizo) de forma cuadrada y la otra de madera Tarco de color blanco y forma semi hexagonal. El sonido que produce es un sonido ronco, áspero que se lo denomina *Tara*, según el diccionario de Bertonio viene del Taraca cunca, que significa garganta ronca. Puede ser de tres medidas: grandes (Ullaras) que generan un sonido grave, medianas (Kurawaras) un sonido medio y pequeñas (Salinas) sonido agudo; en cada una de estas medidas, tienen a su vez, sus propias tamaños o instrumentos más pequeños que cumplen el papel de armonizadores. Es decir, diferentes tamaños de una misma medida forman su propia armonización tipo coral. Así en las tres medidas tienen sus respectivos tamaños: *Tayka* grandes, *Mala* medianas y *Chili* o Tiple pequeñas. En algunos sectores se utiliza un bombo y una caja o redoblante de banda y en otros lugares, solamente tambores o wankaras, sin bombo. (Evelyn Sigl y David Mendoza)

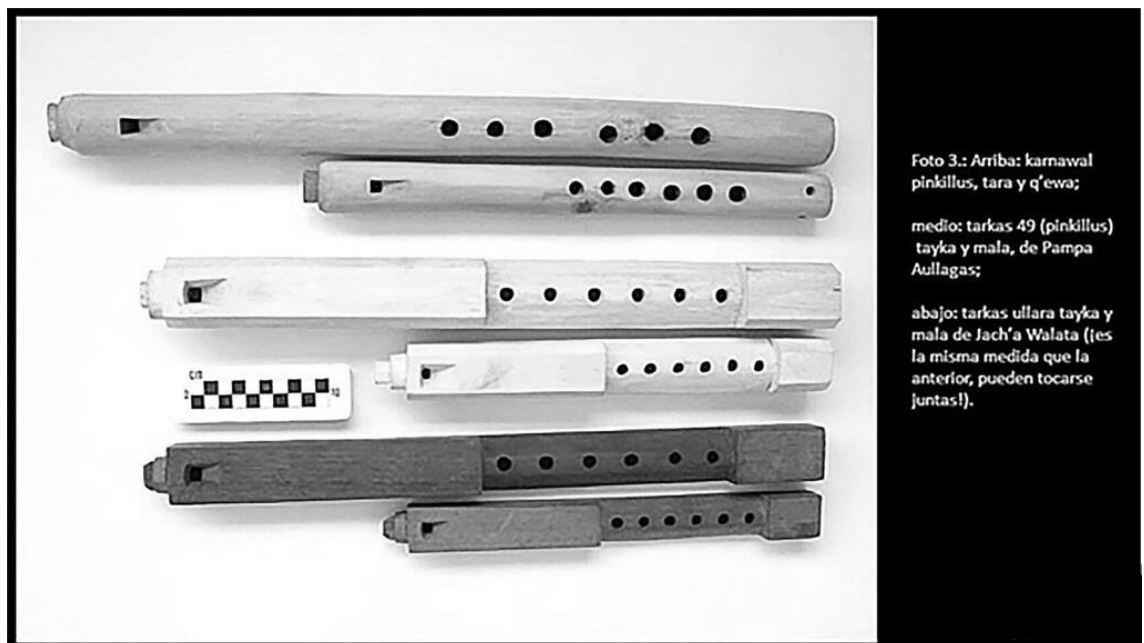


Foto 3.: Arriba: kamawal pinkillus, tara y q'ewa;

medio: tarkas 49 (pinkillus) tayka y mala, de Pampa Aullagas;

abajo: tarkas ullara tayka y mala de Jach'a Walata (tes la misma medida que la anterior, pueden tocarse juntas!).

Foto 1: Arnaud Gérard en "Tara y Tarka, un Sonido, un instrumento y 2 causas". 2010

³⁷ Hace referencia a la tapa de la boquilla que forma un canal de insuflación, por el que entra el aire, el cual durante un tiempo prolongado genera humedad.

³⁸ Es una palabra aymara que viene de la palabra "tarr", sonido específico que produce este instrumento. (Comunidad Jaya Mara, 2002: 438)

En relación al sonido de la Tarka Baumann describe:

El compás mismo del bombo llega ligeramente EMBORRONADO. El sonido de las Tarkas es muy rico en sonidos armónicos y también un poco ronco y áspero, los sonidos sueltan un gallo con relativa frecuencia al soplar. (Baumann, 1979: 25)

El sonido ronco que describe Baumann es denominado *Tara* o *T'ara* del quechua: *dos cosas gemelas unidas* (Civallero, 2015: 13), este sonido se produce por la estructura interna del instrumento, sin embargo no todos los orificios generan la *tara*, algunos generan sonidos limpio, puros llamados *q'iwa*. (Civallero, 2015: 13)

Se puede hacer una diferenciación entre los dos tipos de Tarkas. Las marrones (Rojizas o color café), confeccionadas de madera Mara generalmente en la comunidad de Walata Grande, "tipo Walata" (Civallero, 2015: 16) y las blancas confeccionadas de madera Tarco de Pampa Aullagas en Oruro. Las primeras se las conoce siempre con el nombre de Tarkas, mientras que a las blancas, en algunos lugares se las conoce también como *Anatas*.

La Anata es el nombre tradicional de la fiesta del carnaval. Como lo describe Sigl:

Anata no sólo denomina el mes de los juegos rituales en regocijo por la precosecha y cierto tipo de instrumento utilizado en esta época (parecido a la Tarka), sino también es el nombre del propio espíritu de ese tiempo. Según las investigaciones de Van den Berg (1989: 88 sig.) Anata vendría a ser el primer destinatario de los ritos de la precosecha y la pareja de la Pachamama. De acuerdo a esa interpretación la cosecha sería el fruto de esa unión. (Sigl Tomo I 2012: 753)

Sigl constata que en ninguna de sus entrevistas realizadas, pudo encontrar esa relación dual de pareja entre la Anata y la Pachamama. Sin embargo, sí encontró que hay dos Anatas: el Anata Wayna (carnaval joven) y al Anata Achachila (Carnaval viejo), que vendrían a ser el inicio y el final del carnaval respectivamente. El primero como una:

Personificación juguetona de los festejos y acercamientos eróticos propios del tiempo de Carnavales, y por el otro es un espíritu ancestral (Achachila) que da continuidad a la vida. Interpretándolo como Achachila, deidad de las montañas, también parecería más factible que sea considerado como "esposo" de la Pachamama, siendo estas dos las entidades actualmente más veneradas del panteón espiritual andino. (Sigl Tomo I 2012: 753)

Anata también significa juego en aymara. Pero también puede ser la denominación para la Tarka en algunas regiones. El instrumento Anata o Tarka blanca, a diferencia de las Tarkas Rojizas, sólo tiene dos tamaños, Tayka (grande: voz dominante) y Mala (mediana), ya que las Chilis o pequeñas resultan muy agudas y se están dejando de utilizar en varias regiones. Según Sigl y Mendoza, la Anata tiene una semejanza o influencia de la marcha militar. El material utilizado para su construcción es la madera Tarco o Tarku y tiene los bordes redondeados de forma hexagonal y son más gruesas. Llevan un acompañamiento rítmico, (en algunos lugares bombo y caja) y

en otros, varios tambores o wankaras pequeñas, con un ritmo saltado. En algunas regiones se denomina Pandilla al conjunto de músicos y bailarines. Existen también estilos dentro de la interpretación de las Tarkas: el estilo “Pampa Aullagas” (Copa 2010: 73) y el estilo “Curahuara” que se interpreta generalmente al sur del departamento de La Paz (Prov. Villarroel) y norte de Oruro (Prov. Carangas).

En el Libro de registro de música y danza del departamento de La Paz (GADLP) se describe a la tarqueada como:

El ritmo de la tarqa, varía de una región a otra, siendo más alegre y emotivo en las provincias José Manuel Pando, Gualberto Villarroel y Pacajes, [La Paz] donde además bailan al ritmo de la Tarqa, pepinos y Chutas. (...) Las Principales transformaciones se pueden evidenciar en los instrumentos musicales como: la wankara por el bombo metálico. (GADLP, 2012: 253)

Las Tarkas se utilizan en la época de lluvias *Jallu Pacha* o en el tiempo de la precosecha y se la puede ver en las festividades de Navidad, Año nuevo, Virgen de la Candelaria (2 de febrero). Marcación del ganado (llamas, ovejas) y la T'ikacha (adornar las orejas del animal, especialmente llamas) y principalmente en Carnaval o Anata. En otros lugares como Santiago de Andamarca³⁹ empiezan la interpretación de las Tarkas desde la fiesta de San Andrés el 30 de noviembre y concluyen el domingo de Pascua, en Semana Santa. La Tarkeada está relacionada con la fertilidad de la siembra, la fertilidad de las llamas y da inicio al nuevo proceso anual del ciclo agrícola y ganadero.

La danza de la Tarqueada, tal como explican Sigl y Mendoza, es un *símbolo del Departamento de Oruro* (Sigl Tomo II 2012: 497), sin embargo, también se baila y se toca en muchas provincias de La Paz, pero la más importante es Gualberto Villarroel en el sur del departamento, en el límite con Oruro.

Los diferentes autores y entrevistados coinciden en que la tarka es un instrumento que invoca las lluvias torrenciales muy importantes para el crecimiento de los sembradíos. Siendo así, la Tarqueada es practicada en la estación lluviosa, dependiendo de la región desde Todos Santos (como en San Pedro de Curahuara) o mediados de noviembre (a veces acompañando la siembra) hasta Carnavales o incluso hasta el principio de la cosecha a fines de abril (Sigl Tomo II 2012: 498).

El objetivo principal de las Tarkas es alegrar a todo el entorno, alegrar a la Pachamama, alegrar a los vivos y en Todos Santos, también alegrar a los muertos:

En Todos Santos, la Tarqueada tiene que alegrar, complacer y contentar a las almas, porque éstas “tienen que irse bailando al otro mundo” y como en muchas comunidades esa es la época que coincide con el comienzo de la siembra, la Tarqueada también está fuertemente asociada con esa labor agrícola (Sigl Tomo II 2012: 498).

³⁹ Municipio perteneciente a la provincia Sud Carangas, del departamento de Oruro.

QARWA TARKAS EN ANDAMARCA, ORURO

La Tarqueada o *Anata*, como la llaman es algunos sectores de Oruro, tiene diferentes formas de interpretación. En Oruro, concretamente en el Municipio de Andamarca, perteneciente a la región Jacha Carangas en la provincia Sud Carangas, es uno de los lugares donde se interpreta la Tarqueada en la fiesta del Anata, en su forma de “Anata”, es decir con las Tarkas “blancas” con acompañamiento rítmico de hasta una docena, o más tambores. El ritmo es saltado, no existe el bombo y el baile, de igual manera es saltado, siguiendo el compás de los tambores.

La Anata es un espacio de interacción un espacio del jugar entre todos los comunarios, en la que están interactuando con su propia música. (Sixto Icuña Funes 16/09/2014)⁴⁰.

Las autoridades originarias llevan unas *chuspas*⁴¹ de colores; las mujeres autoridades, en la mano derecha y los varones autoridades en el cuello, llamadas *Wistallas* que contiene coca (inalmama) y alcohol. En el aguayo las mujeres llevan - “hacen bailar”- la *Paqoma* que son los primeros productos de la cosecha: Haba Quinua, Papa, flores etc... bailan en filas y eventualmente realizan círculos. Cada comunidad lleva colores distintivos tanto en las banderas, sombreros, serpentina, polleras, adornos en el atuendo, como en los tambores que representan a su comunidad.

La Tarkeada tiene una vital importancia, durante el ciclo agrícola, tal como explica Sixto Icuña Funes del Ayllu Qullana Bolívar de Andamarca:

La importancia de la Tarka en Andamarca, es la época de la lluvia, es la época de la reproducción, es la época de la felicidad, en esa temporada se toca la Tarka, por eso cuando tocamos Tarka en la Anata que es carnavales, Anata quiere decir jugar, o sea, se juega, se divierte, se emociona, eso es la Anata. Entonces, si bien digamos podemos tocar en época festivos, entre la sociedad, pero también, no de la sociedad humana, sino también de todos los animales, del entorno social, el entorno de la naturaleza que nos rodea, entonces, eso para nosotros es bien importante, disfrutamos de esa reproducción. (Sixto Icuña Funes: 3/7/2022)

De igual manera la Tarka y la tarqueada, tienen mucha importancia en los rituales relacionados con la crianza y la reproducción de las llamas, como por ejemplo el ritual de la *T'ikacha*⁴² que se celebra en Andamarca:

La T'ikacha es un momento de regocijo por la reproducción de las llamas y alpacas, es un ritual lleno de alegría, música y baile, con la bendición de seres divinos, las

⁴⁰ Corto Documental: Carnaval (anata) de Andamarca – Oruro – Bolivia. Realizado y producido por Sixto Icuña Funes, miembro de la comunidad Qullana Bolívar de Andamarca, Oruro. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=uP3xu2Q-9To&t=4s>

⁴¹ Bolsas tradicionales con un sólo colgador, tejidas a mano de diferentes tamaños y colores.

⁴² Adornos como aretes de bolitas de lana para las orejas de las llamas.

familias adornan su ganado. La T'ikacha celebra la fertilidad en sitios especiales como en Taykas María, donde las llamas son adornadas con T'ikacha, Chimpu⁴³ Añuraya⁴⁴ y K'illpa⁴⁵. Para el ritual hay canciones que se interpretan en honor a las llamas hembras y otras por los machos. Tras el ritual, adornadas con lanas multicolores, las llamas son despedidas desde el corral al son de tarqueadas, mientras sus dueños llevan banderas blancas. Todo es alegría. (Sixto Icuña Funes: 3/7/2022)

El ritual de la T'ikacha, cómo explica Sixto, es el ritual de la marcación de las llamas y se celebra en todo el tiempo comprendido entre la fiesta de San Andrés (30 de noviembre) y la fiesta de carnavales. En el ritual se utilizan las Tarkas y se hacen canciones especiales para las llamas hembras y machos. Aunque existen otras celebraciones rituales, relacionadas a la crianza de las llamas, la T'ikacha es la más importante y en la cual resalta la importancia de la música y las Tarkas.

Existen diferentes tipos de canciones que se utilizan en la T'ikacha las cuales se cantan o se interpretan con tarkas. Estas canciones se renuevan cada año y para eso, los músicos tienen que buscar las melodías en las caídas de agua en donde habita el Sereno o Sirinu. Así una vez conseguida la melodía, algunas veces, se procede a incorporar una letra para cantar en idioma aymara. De igual manera en el carnaval se realizan competencias de composición musical y gana la melodía más alegre, la que hace bailar a todo el pueblo, es decir la mejor melodía que proporcionó el Sirinu.

EL SIRINU O SERENO

Evil Sigl (2012) cita a Van den Berg en relación al *Sirinu*:

El Sirinu es un ente espiritual potencialmente peligroso que puede enloquecer a las personas o causar su muerte llevándoles por quebradas y barrancos, pero que también llena los instrumentos de viento de nuevas melodías cuando se los lleva a "serenar" a estos lugares peligrosos. (i.e. van den Berg 1985: 176 citado en Sigl Tomo I 2012: 752).

Según el artículo "Carnaval en las comunidades Aymaras del Departamento de Oruro" publicado por el IDICEP⁴⁶ en 1973 y referenciado y recuperado por Arnaud (2010) el Sirinu tiene relación con los "tonantes", *Licoiras* o guías musicales:

...los Licoiras o (en algunos lugares Iras), salen al encuentro del "Sereno", Dios de la música, que trae las nuevas melodías para el carnaval. El Sereno o Sereno

⁴³ Chimpu es un adorno de lanas de colores que se sujetan en el lomo de la llama.

⁴⁴ Añuraya es un collar de lanas multicolores que se sujetan en el cuello de la Llama

⁴⁵ Según INDICEP, la K'illpa: *consiste en cortar el lóbulo de la oreja del animal en diversas formas, de acuerdo a la marca familiar.* (Arnaud (Comp.), 2010 (1973): 352). Según Sixto Icuña es la marcación simple del ganado.

⁴⁶ Instituto de Investigación Cultural para la Educación Popular

Mallku, como también se lo llama, habita en lugares solitarios, en vertientes y en las Apachetas o Wakas. Para las fiestas señaladas, el Sereno viene tocando los huayños que los Licoiras deben captar y aprender. (...) El sereno es muy temido, porque suele ocurrir que personas embriagadas lo siguen, como si estuvieran tras una comparsa, hasta lugares escabrosos donde corren peligro de muerte (Arnaud, 2010: 349).

Según Henry Stobart, las flautas con voz propia, es decir, los pinkillus⁴⁷ o tarkas, tienen componentes mágicos que vienen del *Sirinu*:

Localmente se dice que los Sirinus son seres encantados y potencialmente peligrosos, que viven en cascadas, manantiales o peñas, su nombre se asocia con la palabra española sirena. Se les considera la fuente de toda forma musical, y es aquí de donde cada año son recolectadas las nuevas melodías para la flauta pinkillu, justo antes del inicio del carnaval. (...) [El Sirinu] es una sustancia de alma líquida y animada, cuya inmensa energía, toma la forma de inagotables sonidos musicales y danzas. Siendo la fundamental fuente, de música, la cual se asocia especialmente con la afluencia de agua, los sirinos actúan como una interfaz entre las acuosas regiones internas y el seco exterior de la tierra. (Stobart, 2001: 98)

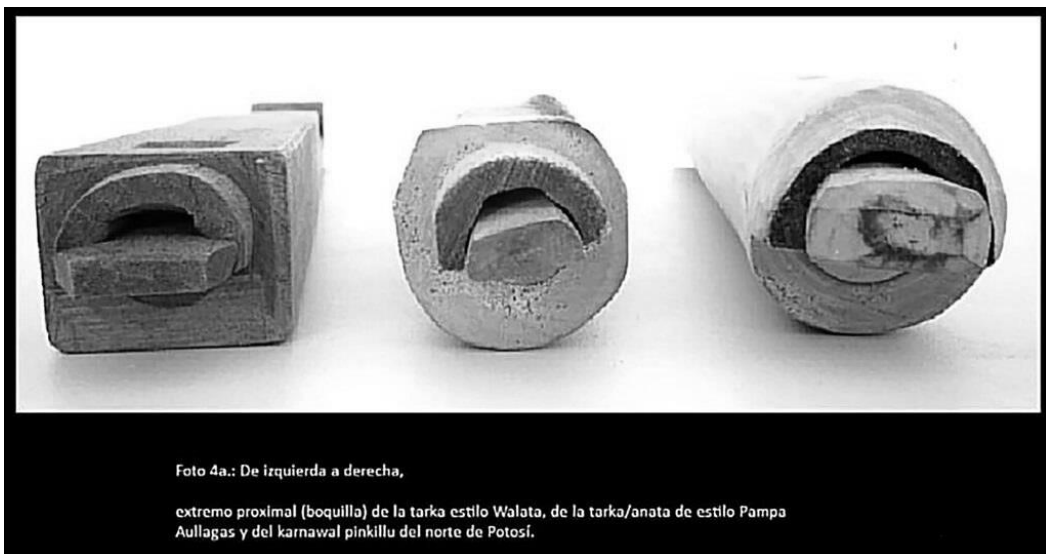


Foto 2: Arnaud Gérard en "Tara y Tarka, un Sonido, un instrumento y 2 causas". 2010

⁴⁷ En el norte de Potosí se llaman "Pinkillos" o "Karnawal Pinkillus" a una especie de flauta de pico redonda muy similar en casi todos los aspectos a la Tarka, su estructura, su sonido, su tamaño, lo único que varía es la forma, ya que las Tarkas son cuadradas o semi hexagonales redondeadas y los pinkillos son completamente redondos, pero prácticamente son el mismo instrumento con diferente nombre. Entonces, mucho de lo que Stobart describe sobre los Pinkillos de Norte Potosí, se puede aplicar también a las Tarkas.

Stobart encuentra una interrelación entre el mundo de los vivos (*kaypacha*⁴⁸) y el mundo de los muertos (*ukhupacha*⁴⁹) y el canal, a través el cual se comunican ambos mundos, vendría a ser la música, especialmente las tarkas y los pinkillos:

La “tierra de las almas” (alma llajta). Las almas, ocultas de todo ente viviente en este espacio tiempo alternativo, constantemente bailan y cantan wayñu con la música de las flautas pinkillu. Pareciera que el simple hecho de tocar la flauta pinkillu evoca el alma de los muertos, provocando que el mundo de los ancestros se una con el de los vivos. (Stobart, 2001: 101)

Por otro lado, los “Yawlus” (diablos) se asocian con la gente blanca o los extranjeros y también están relacionados con el encantamiento musical, es decir, que cumplen una función similar a la del Sirinu, encantar con la música:

Los pinkillus del norte de Potosí se asocian de manera especial con demonios o yawlus (del español diablo). Ciertamente, a menudo se cree que los extranjeros de raza blanca son demonios (...) En los Andes, los demonios por lo general son descritos como fuentes tanto de grandes riquezas como de peligros y son frecuentemente vinculados con el encantamiento musical. Se dice que el tocar pinkillus hace que los demonios del carnaval aparezcan. (...) Actualmente, la flauta dulce parece encontrar su manifestación contemporánea en el pinkillu, el cual es usado para hacer crecer los cultivos en la época de lluvia por medio de la evocación de demonios, asociados a su vez con los extranjeros blancos, (Stobart, 2001: 104-105).

El Sirinu o Sereno como ya se vio, es un ente que posee tanto cualidades malignas como benignas. Puede llevar a las personas embriagadas por el alcohol, a caerse en barrancos y perder la vida. Pero también es el ente que está en el otro mundo similar a un diablo o demonio, el cual, es el dueño de la música y cuando las comunidades necesitan, se le debe hacer ofrendas y peticiones y él se encargará de proporcionar al tonante o guía musical, las nuevas melodías.

En esa misma lógica, el Sirinu es el que les da los “tonos” o melodías para las tarkas, en el tiempo de carnaval. Es en ese momento importante del año, en el que la tarka tiene que generar melodías nuevas, ya sea para el agradecimiento por la cosecha, como para la marcación y cópula de las llamas. En este sentido vendría a ser el sirinu el que define el carácter de las melodías, las cuales generalmente son para la petición de lluvias. Así la interacción vendería a ser de la siguiente manera: La tierra necesita lluvia. La gente percibe esa falta de lluvia y el tonante o guía le pide al Sirinu melodías para llamar a la lluvia a través de ofrendas y peticiones; el sirinu, desde el otro mundo, recibe las ofrendas y peticiones y a cambio le entrega una nueva melodía al músico, el cual

⁴⁸ El mundo en el que habita la humanidad en quechua.

⁴⁹ El mundo de adentro, el mundo de abajo en quechua.

interpreta junto con la tropa de tarkas y bailarines, y esta melodía modifica los fenómenos climáticos produciendo la lluvia que necesita la tierra.

Los sonidos que generan las tarkas son una imitación y una evocación a los sonidos producidos por las llamas. Este sonido al tener un potencial de intervención e incidencia sobre los fenómenos climáticos, al igual que el llanto de las llamas (Q'añaqi), llegaría a tener un carácter ritual y sagrado, muy importante.

TARA / Q'IWA

Según Stobart, además de la vinculación que tienen los Pinkillos de norte Potosí – al igual que las Tarkas o anatas – con los muertos en Todos Santos y con los demonios para hacer crecer la cosecha, también tienen una relación especial con las llamas. En noviembre Stobart presenció una ceremonia de imitación de la cópula de los animales:

Los hombres colocaban flautas pinkillu entre sus piernas y perseguían a las mujeres lanzando eróticos sonidos. Y, efectivamente, estos mismos gritos se relacionan explícitamente con el sonido de los pinkillus. (...) los hombres tocan [flautas pinkillu] afuera del cementerio para copular, copular como las llamas... Así hombres y mujeres pueden tener relaciones, copular como llamas. Hacen sonidos como: <<aarr aarr iii>>. (Stobart, 2001: 106)

Posteriormente en la época de navidad, Stobart presenció la cópula de 70 parejas de llamas el día de Navidad y explica como los sonidos rancos de alegría de las llamas al copular (*Jarqiña*⁵⁰*Tara*) y los sonidos agudos (*Qañaqi*⁵¹*Qiwa*) que producen, tienen una relación directa con el sonido de los Pinkillos de Norte Potosí, y por supuesto también con las Tarkas, en Andamarca, Oruro.

La diferencia entre los rancos sonidos sexuales de las llamas “alegres” y los agudos y lamentosos sonidos de las llamas “afligidas”, se correlaciona precisamente con la organización de los timbres en el conjunto de las flautas pinkillu, los instrumentos son divididos en pares de tamaño tara y q'iwa, afinados con una quinta de diferencia. (...) El rico y estéticamente apreciado sonido de la tara es explícitamente comparado con los sonidos sexuales emitidos por las llamas machos, mientras que el fino sonido de la q'iwa sugiere a los sonidos emitidos por las llamas hambrientas y afligidas. (Stobart, 2001: 106)

Stobart dice que ese sonido *q'iwa* ya fue descrito por Guaman Poma de Ayala en el ritual del llanto llama para atraer la lluvia:

⁵⁰ Denominación del sonido ronco y grave producido por las llamas, en Andamarca, Oruro. Fuente: Sixto Icuña Funes

⁵¹ Denominación del sonido limpio y agudo producido por las llamas, en Andamarca, Oruro. Fuente: Sixto Icuña Funes

En el estudio que realiza del mes de octubre, el cual asocia con los preparativos para la temporada andina de lluvias y siembra, el autor retrata a una llama gimiendo. En el texto adjunto Guaman Poma explica que, en esta época del año las procesiones de aflicción solían trasladarse de nevado en nevado rogándole “con todo su corazón” al Dios Runa Camag por más agua de los cielos, además se ataban llamas negras en las plazas públicas sin alimento y se les forzaba a gemir de hambre, lo que colaboraba a clamar por la lluvia. En la imagen de la llama están escritas las palabras “Carnero negro ayuda a llorar y a pedir agua a dios con la hambre que tiene”. (Stobart 2001: 93-94)

En el dibujo de Guaman Poma se puede observar como la llama está atada, llorando, al igual que las personas retratadas, se ve como salen lágrimas de sus ojos, y en la descripción dice: *VTVBRE (Octubre) / VmaRaimi (Uma Raimi) Quilla / Carnero negro ayuda a llorar y a pedir agua a Dios con la hambre que tiene / Procesión que piden agua al Dios RunaCamag [Dios que da]. (Poma de Ayala, 1615: 1189)*

El sonido *tara* es un sonido grave ronco y que se presenta como dos sonidos interpuestos entre sí que producen un sonido “doble” o “mezclado” y el sonido *q’iwa* es un sonido claro, como dice Stobart:

El sonido tara me fue descrito como “mezclado”. Más específicamente me decían que tara eran dos sonidos o algo que se oye con dos bocas, esto contrasta con el q’iwa descrito como un sonido claro, “un solo sonido no tiene doble”. Una voz ronca, o los llamados roncros de un animal y algunos otros sonidos eran descritos como tara. Estos incluían expresiones de aflicción o de calor de las llamas el ladrido de un perro o un zorro, el rebuznar de un burro, el croar del sapo y el sonido del agua corriente. (...) Ejemplos de q’iwa incluyen el canto de los pájaros o los gemidos y quejidos agudos de las llamas. (...) q’iwa tienen una connotación que enfatiza el llanto ligado al dolor a la separación. (Stobart 2010: 28).

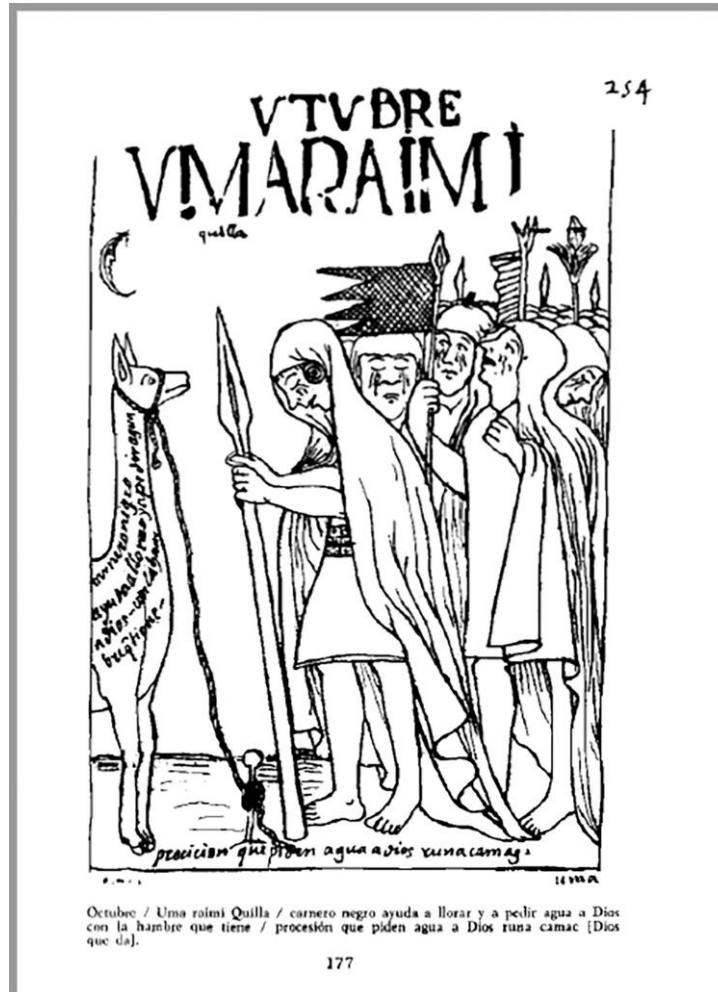


Foto 3: Dibujo de Felipe Guaman Poma de Ayala del mes de octubre de la ceremonia “Uma Raymi Quilla” o mes de la celebración del agua. (Extraído de Stobart 2001)

| Tara | Q’iwa |
|----------------------------------|-------------------|
| Sonido Doble | Sonido sencillo |
| Sonido denso/mezclado | Sonido claro/puro |
| Sonido ancho/ grueso | Sonido delgado |
| Sonido energizado/vibrante | Sonido débil |
| Discontinuo | Continuo |
| Estética positiva (¿Afinado?) | Estética negativa |
| Voz Ronca | Desafinado |
| | llanto |

Asociaciones auditivas de Tara y Q’iwa (Stobart, 2010: 29)

En el contexto musical *tara* y *q’iwa* están relacionados con la afinación y la desafinación, respectivamente. Stobart lo explica muy bien, haciendo una comparación con la carga de una llama, la cual debe estar muy fuertemente sujeta y equilibrada, ya que, de lo contrario al caminar, el bulto perdería su equilibrio y caería, en ese caso sería *q’iwa* es decir las cuerdas deben estar muy bien ajustadas y apretadas para ser

tara. Y haciendo un paralelismo con las cuerdas de guitarra explica que si las cuerdas estás desafinadas es *q'iwa*, pero cuando están bien ajustadas, y apretadas, la guitarra estará bien afinada y sería *tara*.

Uno de los términos musicales hoy usados en el campo para expresar la acción de afinar los instrumentos es el verbo "igualar" (iwalar). Esta palabra implica la acción de equilibrar (un instrumento que no está finado o que se desafina fácilmente es denominado q'iwa. (Stobart, 2010: 33)

Tara y Q'iwa representan el equilibrio entre los mundos, ya que, como continúa Stobart, nuestro mundo es seco y el mundo de los muertos, por oposición, es siempre verde y húmedo, entonces el *Q'iwa* vendría a ser el puente entre ambos mundos para conseguir el equilibrio:

Son de los Sirinus, que la gente recolecta las nuevas tonadas cada año, melodías que traen regeneración y de quienes la música rompe las barreras entre los hombres y mujeres y entre el mundo de los vivos y los difuntos, uniéndolos creativamente. (Stobart, 2010: 37)

En el contexto de la crianza de las llamas, de igual manera, se encuentran las asociaciones auditivas relacionadas a los sonidos producidos por las llamas y su directa correlación con los sonidos de las tarkas. Así, en ese sentido, en el llamado a la cópula o en el momento preciso de la copulación, las llamas producen un sonido ronco energizado y vibrante el cual se lo denomina *Jarqiña* y por sus características sonoras, es considerado un sonido *Tara*. Por otro lado el sonido que producen las llamas cuando se asustan, cuando lloran, están afligidas, tienen hambre, perdieron o se separaron de sus crías, etc. es un sonido débil, delgado, es un llanto, que se denomina *Q'añaqi* y de igual manera, por su sonoridad, es considerado un sonido *Q'iwa*.

La vibración de la Tarka se lo denomina Tara y eso es la expresión de la alegría en la Tarka y cuando la llama está en la cópula que es el Jarqiña, es justamente esa expresión de la alegría, ese es el momento donde se vinculan. Entonces el festejo de la llama siempre es con la Tarka... además yo, cuando era niño pasteaba tocado Tarka. Por un lado es la felicidad por la temporada de producción, pero al mismo tiempo con la Tarka lo que hacemos es llamar la lluvia. (Sixto Icuña Funes: 3/7/2022)

La *Jarqiña* y el *Q'añaqi*, que son los sonidos producidos por las llamas, se pueden comparar al sonido de las Tarkas que generalmente vienen en dos tamaños, las grandes (*Taykas*) y medianas (*Malas*). Si las denominaciones de los instrumentos estarían basadas en el sonido producido por las llamas probablemente se las podría llamar: *Tarkas Jarqiña (Taykas)* y *Tarkas Qañaqi (Malas)*, ya que son sonidos muy similares, con sus propias características, los cuales se corresponden perfectamente entre sí. Es decir, existe una correspondencia sonora entre los sonidos producidos por las llamas y los sonidos producidos por las Tarkas.

La Tarka y la Jayintilla

La jayintilla, es el nombre dado a la piedra corporal formada en el estómago de algunos animales rumiantes como las llamas⁵². En la región andina de Bolivia se considera que estas piedras estomacales tienen poderes curativos para una enfermedad local denominada “Susto”:

En el altiplano boliviano estas piedras corporales se las conocen como Jayintilla en idioma Aymara. Son objetos sagrados y medicinales utilizados para curar el “susto”, una de las enfermedades más frecuentes de la región. Esta preciada piedra generada en el estómago de las llamas debe ser ingerida para llamar al “ánima”. Es una importante medicina y fuente de energía que remarca la valiosa presencia de la llama en la cosmovisión andina (Borragán y Rodríguez Cartilla 2022).

El proceso de creación de la Jayintilla⁵³ tiene dos explicaciones. La científica, que vendría a ser la calcificación de un bolo alimenticio en forma de piedra, debido a la alimentación de las llamas en tierras salinas; y la mitológica, que dice que las piedras surgen en el estómago de las llamas debido a una situación de miedo o susto. Sin embargo, no todas las llamas llegan a generar la piedra, entonces se considera que las que la generan, son especiales y llegan a tener poderes curativos. En el mundo y la cosmovisión andina, se tiene una preocupación especialmente fuerte por la salud espiritual, ya que si se llega a descuidar, la enfermedad del “susto” puede llegar a afectar y generar somatizaciones en el cuerpo.

El “susto” consiste en la pérdida del *ajayu*⁵⁴ por un susto muy fuerte. Al perder el *ajayu*, que es considerado una esencia importante para el bienestar del cuerpo, llega la enfermedad y ésta se apodera del cuerpo y si no llega a ser tratado, la persona incluso podría llegar a morir. En este sentido, se necesita de un ritual⁵⁵ que podría ser realizado por un médico ritual especialista llamado *kawayu*⁵⁶, el cual utiliza la piedra Jayintilla para poder realizar el ritual de recuperación de Ajayu.

El proceso consiste en encontrar una piedra Jayintilla en el momento del faeneo o la *Wilancha*⁵⁷ del ganado auquénido. Se encuentra una piedra en el estómago del animal, la cual es extraída, molida y disuelta con diferentes sustancias para dar de beber a la persona que tuvo el susto, y de esa manera curar su enfermedad.

⁵² Cartilla de presentación del Proyecto GOALITO, en el Centro Cultural e España en La Paz, Bolivia, julio 2022.

⁵³ En este capítulo referido especialmente a la música, no se realizará una descripción detallada de la Jayintilla, ya que en otros capítulos se explica con mayor profundidad.

⁵⁴ Según las concepciones aymaras, es una de las 5 esencias humanas que conforman el ser espiritual de toda persona.

⁵⁵ El ritual para recuperar el Ajayu perdido será descrito plenamente en otro capítulo

⁵⁶ Son una especie de herbolarios o médicos tradicionales de la población de *Kahuayo*, en la provincia Tomás Frías, Potosí.

⁵⁷ Sacrificio ritual

Existe una conexión entre el susto de la llama y el susto de la persona. En la tradición oral, las llamas generan la piedra en su estómago por el grito de miedo que hacen (*q'añaqi*) al asustarse.

Las llamas se asustan, ya sea por encontrarse con un zorro, cóndor, un perro, etc. En ese momento del susto la llama emite fuertemente su *q'añaqi*, que dentro de la clasificación de sonidos⁵⁸ andinos, sería *q'iwa*, y debido a ese susto y a ese “grito” se genera en su estómago la piedra. Entonces encontrar la piedra en el estómago de un animal asustado, por una lógica de transición, al ingresar al estómago de una persona asustada, tiene la capacidad de curar el susto.

Entonces ahí tiene su vinculación estrecha en el momento de la reproducción que es el Jarqiña que es la cópula, con la tara. Pero, por otro lado, el qañaqi es cuando la llama se asusta y en ese momento es cuando se genera la jayintilla. (Icuña entrevista, 25/11/2022)

En el caso de las llamas, al ser sonidos opuestos y complementarios el *tara* y el *q'iwa*, uno vendría a ser la cura para el otro. Es decir, si la llama generó la piedra en su estómago debido al sonido *q'iwa* de su *q'añaqi*, entonces para recuperar su equilibrio, debería volver a generar el sonido *tara* de su *jarqiña*, es decir debería volver a copular.

En la concepción de medicina tradicional de los *Kawayu*, en el departamento de Potosí, se utiliza la *jayintilla* para restaurar el equilibrio. El ritual consiste en recuperar el *ajayu* perdido por un susto. La ceremonia tiene todo un procedimiento especial, donde la piedra debe ser ingerida con líquido (el cual no se desarrollará en este capítulo), para devolver a la persona su *ajayu* y poder restaurar el equilibrio perdido.

Conclusión

Entonces, en base a toda esta información se podría inferir que la piedra jayintilla es generada por una vibración sonora. El grito de susto (*q'añaqi*), genera una vibración con un sonido agudo denominado *q'iwa*, ese sonido genera la piedra en el estómago de la llama. Por lo tanto, para volver a establecer el equilibrio la llama debe volver a generar el sonido complementario que es la *jarqiña*, es decir copular, para generar ese sonido *tara* nuevamente.

El Sirinu, al ser dueño de la música, vive en el otro mundo, es un diablo o espíritu ambivalente que maneja desde su espacio el agua y los sonidos *tara* y *q'iwa*. Por lo tanto,

⁵⁸ Para entender el fenómeno del sonido, se podría profundizar desde la física del sonido (ver Arnaud Gerard) y la sensación fisiológica producida por los sonidos graves y agudos. En la percepción occidental, existe una convención sonora: los sonidos altos y agudos sirven para alertar o excitar, como las sirenas de las ambulancias, patrullas, timbres, etc. por otro lado, los sonidos generalmente relajantes son los sonidos graves y bajos. En la música tradicional los pinkillos y los instrumentos pequeños: “chulis” o tiples, generan los sonidos agudos y en contraposición las sankas y taykas, generan el sonido grave.

al ser el dueño y proveedor de melodías para las tarkas, (y todos los instrumentos) tiene la capacidad de definir, de acuerdo a las peticiones y ofrendas, si habrá o no habrá lluvia.

En este sentido circular de interconexión y en esa lógica de transición, entre el sonido de la tarka, el grito de las llamas y la enfermedad del susto, se podría deducir que el sonido *q'iwa* es el que genera la enfermedad en la llama. Es el sonido que conecta nuestro mundo, con el mundo de los muertos y con los *yaulus*; es decir el sonido *q'iwa* es la interfaz que conecta ambos mundos y por lo tanto el que trae la lluvia, pero también puede traer la enfermedad y predecir el futuro. Entonces el sonido *tara*, al ser su contrario u opuesto complementario, sería el que cura la enfermedad y recuerda el pasado. El sonido *tara* trae la copulación, la reproducción y por consiguiente la vida, es decir que restaura el equilibrio empezando nuevamente el ciclo de la vida. Por lo tanto, para conseguir ese sonido hay que hacerle ofrendas al sirinu, para que proporcione las melodías de la tarka con las cuales se podrá ayudar a la cosecha, a la copulación, se alegrarán la Pachamama y los difuntos y en consecuencia lógica, también la tarka podría utilizarse para curar a las personas del susto.

Bibliografía

Baumann, Max Peter

1979 Música andina en Bolivia - Comentario (Adjunto al disco de vinilo del mismo nombre) Centro Pedagógico Cultural de Portales, y Lauro y Cía. Cochabamba.

Baumann, Max Peter (Ed.)

1996 Cosmología y música en los Andes. International Institute for Traditional Music. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

Civallero, Edgardo

2015 Introducción a las tarkas. 2da edición revisada. Wayrackaki editora, Bogotá 2021.

Copa Choque, Luis

2010 La Tarqueada tradicional aimara: Curahuara de Carangas y San Pedro de Curahuara, en Diablos Tentadores y Pinkillos embriagadores, 2010.

CCELP

2022 Proyecto GOALITO: Proyecto artístico sobre la ingestión humana de piedras Bezoar en Bolivia. Cartilla de presentación por Alfonso Borragán y Malena Rodríguez directores y coordinadores.

Comunidad Jaya Mara

1993 “La música de la Tarka y la Anata y su relación con los rituales de agradecimiento a la Pachamama y los Serenos”. En La Música en Bolivia de la prehistoria a la actualidad. Fundación Simón I. Patiño La Paz.

Gerard A., Arnaud

2010 Diablos Tentadores y Pinkillos embriagadores... en la fiesta de Anata/Puhujllay. Estudios de antropología musical del carnaval de los Andes de Bolivia. Tomo I y II, Fautapo, Plural editores.

Gobierno Autónomo del Departamento de La Paz (GADLP)

2012 Registro de música y danza autóctona del departamento de La Paz. Secretaría Departamental de Desarrollo Económico y Transformación Industrial Dirección de Turismo y Culturas Unidad de Culturas.

Guerra Gutierrez, Alberto

1981 *Folklore = folklor*, Revista de divulgación Científica Año 1. Vol. 2 V-II-81Ed. Lilial Oruro.

Hurtado Valdivia, E. Fernando

2008 La centralidad de la música tradicional en la conformación y reafirmación de la identidad étnica en San Ignacio de Mojos – Beni. Tesis de licenciatura. UMSA, La Paz.



INDICEP

1973 EL Carnaval en las comunidades aymaras del departamento de Oruro en INDICEP, Año IV, vol. 7, pp. 1-9, octubre Oruro

Jaya Mara, Comunidad

2002 La Música de la Tarka y la Anata y su relación con los rituales de agradecimiento a la Pachamama y los Serenos.

Poma de Ayala, Felipe Guaman

1615 Nueva crónica y buen gobierno Vol. 1 y Vol 2.

Sánchez Patzi, Mauricio

2017 La Opera Chola Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social. IFEA, Plural Editores. La Paz.

Sigl, Evelin y David Mendoza.

2012 NO SE BAILA ASÍ NOMÁS. Tomo I: Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano. Tomo II: Danzas autóctonas. Folclóricas de Bolivia. La Paz.

Stobart, Henry

2001 “La flauta de la llama”, en Identidades Representadas Ed. Canepa Koch

Stobart, Henry

2010 “Tara y Q’iwa Mundos de Sonidos y Significados”, en Diablo s tentadores y Pinkillos embriagadores, ed. Plural.

Entrevistas:

Sixto Icuña Funes, Criador de llamas: (3/07/2022)

Roger Mamani y Laureano Mamani *Luriris*, Fabricantes de instrumentos: (1/07/2022)

Teodoro Choque Ex Dirigente de FENDAMOCH (15/10/2022)



GOALITO: EL ESTÓMAGO, LA PIEDRA Y LA LLAMA

Este texto es parte de un proyecto de investigación colectivo sobre la piedra 'jayintilla' y la ingesta de piedras Bezoares en el Altiplano Boliviano. Activado por Alfonso Borragán y Malena Rodríguez y canalizado por Gumercindo Acarapi, Gabriela Behoteguy, Isaac Chara, Marco Antonio Flores, Fernando Hurtado, Sixto Icuña y Luisa Quispe en las zonas de la Provincia Avaroa, Andamarca, Cahuayo, Marka Tahua y La Paz. La investigación forma parte del proyecto artístico [Goalito](#) llevado a cabo en el Centro Cultural de España entre los años 2022 y 2023. [Leer más.](#)

Encuentra la publicación original en el blog del CCELP >>>> <http://bit.ly/3ZPvfjf>