



## “Entraremos a la plaza de Socoroma”: modos de configuración estilística en las tarqueadas de la Región de Arica y Parinacota<sup>1</sup>

We will enter to the Socoroma square/plaza: stylistic configuration modes on the Arica and Parinacota's region tarqueadas

Marcelo Cornejo

Investigador independiente

<https://orcid.org/0009-0000-9457-5574>

[marcelo.cornejo@uacademia.cl](mailto:marcelo.cornejo@uacademia.cl)

Recibido: 7/4/2025

Aceptado: 10/6/2025

**Resumen:** El artículo se concentra en uno de los géneros más utilizados por los pueblos andinos pertenecientes al territorio chileno: la tarqueada. A través del presente análisis, se busca conocer más a fondo a un género que se presenta no tan solo como una expresión musical, sino como un vehículo de identidad cultural y resistencia en el siglo XXI. Se estudian los posibles casos que motivaron su asentamiento en el territorio perteneciente a la Región de Arica y Parinacota, las influencias que recibió, las respectivas reconfiguraciones y los nuevos modos de comprender a una performática dinámica que se pone en constante evaluación al mantener alcances musicales mediáticos y vigencia identitaria. Se destacan también las influencias externas que han moldeado a la tarqueada aymara chilena, especialmente desde el influjo de países vecinos, y cómo estas musicalidades han sido asimiladas por las comunidades locales en el intento de fortalecer su sentido de pertenencia, develándose así un vínculo vivo, que se expresará en una manifestación dancístico-musical de identidad resonante. El análisis se aborda utilizando elementos antropológicos, etnomusicológicos y de historia social como base central.

**Palabras clave:** Arica, pueblos andinos, tarqueada, flujos culturales, frontera chileno-boliviana.

**Abstract:** This article focuses on one of the most widely used genres by Andean peoples in Chile: the tarqueada. This analysis seeks to unravel the deeper meaning of this genre, not only as a musical expression but also as a vehicle for cultural identity and resistance in the 21st century. It examines the possible cases that motivated its establishment in the territory of the Arica and Parinacota Region, its influences, its respective reconfigurations, and new ways of understanding a dynamic performance that is constantly evaluated while maintaining its musical reach and identity validity. It also highlights the external influences that have shaped the Chilean Aymara tarqueada, especially those from neighboring countries, and how these musicalities have been assimilated by local communities in an

---

<sup>1</sup> El presente texto se inscribe en el marco de un proyecto de investigación musical independiente, iniciado en el año 2012 con diversos trabajos de campo, titulado *Apuntes de música aymara en Chile*, cuyo objetivo es estudiar, analizar y poner en valor el aporte de las expresiones musicales de los pueblos andinos del norte grande chileno.



attempt to strengthen their sense of belonging, thus revealing a living bond expressed in a dance-musical manifestation of resonant identity. The analysis is approached using anthropological, ethnomusicological and social history elements as a central basis.

**Key words:** Arica, Andean peoples, tarqueada, cultural flows, Chilean-Bolivian border.

Antes de profundizar en el estudio de la tarka y su performática, es necesario decir que, por lo relevante que resulta conocer fielmente las características esenciales del instrumento en cuestión, el alcance de este ítem se perfila hacia tan solo una de las diversas tropas de tarqueadas<sup>2</sup> existentes dentro del territorio de los Andes: la tropa de *ollaras* o *ullaras*<sup>3</sup>, cuestión que se fundamenta al acotar el alcance de este estudio: el uso de cierto tipo de aerófonos tarkas en el territorio de la Región de Arica y Parinacota (fig. 1). Resulta evidente el hecho de que esta investigación no se resolverá como un estudio organológico profundo del aerófono en sí –ya que no es un tema de interés para las necesidades del presente trabajo–, sino que aportará a tan solo una de las diversas aristas del aerófono andino: aquella centrada en las formas y procesos que motivaron a cierto territorio de la región centro-sur andina a utilizar una estructura performativa como elemento identitario del panorama aymara chileno, específicamente centrado en la Región de Arica y Parinacota<sup>4</sup>, aun cuando en la actualidad también es posible encontrar agrupaciones de tarqueada en la Región de Tarapacá, Antofagasta, Valparaíso e incluso en la Región Metropolitana.

### Del pinqollo a la tarka: posibles orígenes y definiciones

La tarqueada, como definición, nos traslada a la dualidad entre música y movimiento corpóreo, una cuestión inherente a las performáticas centro-sur andinas. Este género musical y coreográfico es empleado principalmente en los territorios que bordean al lago Titicaca –Departamento de Puno en Perú–, el occidente boliviano considerando sus valles andinos –La Paz, Oruro y Potosí–, la precordillera y el altiplano del norte grande de Chile –regiones de Arica y Parinacota, y Tarapacá– y el noroeste de Argentina –provincias de Jujuy y Salta. A estos dos últimos países habría llegado a través de corrientes migratorias iniciadas desde el centro-sur boliviano (Civallero 2015). El nombre tarqueada procede de *tarka*<sup>5</sup>, una flauta de pico, maciza, con perforaciones frontales, tallada en un listón de madera, a veces de sección cuadrada y a veces de sección redondeada que además tiene un sonido, ronco, estridente y fluctuante (Copa Choque 2010).

La peculiaridad de ese sonido proviene de la oscilación del chorro de viento sobre el bisel asociado al campo acústico del tubo (Gérard 2007) a lo que se le agrega un ligero

<sup>2</sup> Cuando hablamos de tropas nos referimos a un gran conjunto de músicos que va desde los 12 hasta los 50 sopladores (o más), quienes acompañados de bombos y cajas redoblantes van emitiendo a modo de *tutti* el sonido de un mismo instrumento con distintas medidas cada uno (de dos a cuatro tamaños en el caso de las tarkas).

<sup>3</sup> Existen diversos tamaños de tropas de tarkas, desde las más grandes a las más pequeñas. Estas se utilizan según la zona geográfica. Las más utilizadas son cuatro: *Potosinas* (90cms,45cms y 35cms); *Salinas* (60cms, 40cms, 30cms); *Curaguaras* (50cms, 35cms, 25cms) y *Ollaras* (45cms,30cms,20cms). Estas últimas son las que más se utilizan en el territorio andino chileno. También existen otras medidas que se emplean, especialmente, en los poblados rurales.

<sup>4</sup>Región XV, perteneciente al Norte Grande de Chile.

<sup>5</sup> *Tarka* más el sufijo castellano *ada* que significa “agrupación de tarkas”.(Copa Choque, 2010; Fuentes de la Corte, 1995).

*chaflán*, técnica de luthería que desvía el soplo del intérprete más afuera del bisel de la ventana (González Bravo 1969), sufriendo una trepidación que determina el característico timbre del instrumento. Es este sonido rajado, también llamado *tara*, el que define la interpretación de la *tarqueada*. El concepto *tara*, según la lengua aymara, define a las cosas que son dobles, gemelas, como dos objetos unidos entre sí, dos cerros contiguos o dos recipientes adosados, y en el caso del aerófono se refiere a que el sonido sería doble (Borras 2010; Stobart 1996), cuestión que musicalmente definiríamos como la principal acción idiomática de este aerófono.



Figura 1. Tropa de tarkas Ollara. Medidas ch'ili (o tiple), mala y tayka (Colección del autor).

Su origen es un tema controvertido ya que no existen pruebas concretas que relacionen el aerófono con una posible fuente prehispánica, aun cuando algunos investigadores y músicos lo planteen. Aun así, la falta de evidencia tangible no disminuye la importancia de explorar y entender cómo estos artefactos musicales pueden formar parte de la vida cotidiana y espiritual de las sociedades indígenas andinas. Ciertamente, hasta el momento, el origen de este instrumento continúa siendo incierto, y existen diversas teorías en torno a su procedencia. Una de las hipótesis más difundidas sugiere un origen poscolonial o republicano, considerando al instrumento como el resultado de un proceso evolutivo a partir de algún tipo de pinquillo preexistente en las cercanías del lago Titicaca, el cual habría sufrido transformaciones paulatinas que derivaron en variantes presentes en otros Departamentos, como Oruro y Potosí. Por otro lado, ciertos relatos provenientes de la tradición oral atribuyen su desarrollo a diversas familias de *luriris*<sup>6</sup>, quienes habrían contribuido progresivamente a la creación, perfeccionamiento y consolidación del instrumento. De esta manera, se habría producido una transición desde un aerófono confeccionado con caña de bambú o carrizo hacia el instrumento actual, elaborado en madera de tarco y caracterizado por su embocadura biselada de corte inclinado, tallada directamente

<sup>6</sup> Luthier en aymara.

en el cuerpo del tubo, lo que genera un sonido áspero y potente (Borras 2010; Gerard 2010; González Bravo 1937; Mamani 1987; Suárez Eyzaguirre 1987).

En la tarqueada son sus sopladores (doce o más músicos) los encargados de generar un *tutti* melódico subdivido en tres medidas distintas: *ch'ilis* o *tiples* (pequeños), *malas* (medianas) y *taykas* (grandes)<sup>7</sup>. Cada una de estas medidas posee una afinación estimada de quintas y octavas justas (aproximadas según el canon occidental), que permite establecer líneas melódicas paralelas que avanzan melódicamente hacia lo que occidentalmente definiríamos como una textura musical de tipo homofónica.

Es posible asimilar la tarqueada, rítmica y coreográficamente, como un derivado de la tradicional forma musical *huayño*<sup>8</sup>. En ella encontramos una manifestación de alegría, ya sea por acompañar contextos diversos –según el poblado–, como el día de muertos (*wiñaypacha*), celebraciones por la buena producción (carneval), la marcación del ganado en algunas comunidades (*uywa k'illpaña*) o en el marco de fiestas cívicas y patronales (Sigl y Mendoza Salazar 2012).

Su nombre puede variar al de *anata*, término aymara que designa el carnaval, debido a que se interpreta y baila principalmente en épocas de esta festividad comunitaria dedicada a celebrar las cosechas del año, realizada en un período que varía –según el poblado– entre finales de febrero y principio de marzo, en buena parte del territorio andino. Dentro de las principales características de la *anata* está la manifestación de un sentir colectivo lleno de efusividad y alegría, que da pie a las prácticas dancístico-musicales de las comunidades, entre las cuales sobresale la tarqueada.

Las fiestas dentro de todo el territorio andino, desde la época del virreinato, han incorporado elementos propios de la religiosidad católica popular –como el propio concepto de carnaval– que han terminado generando una hibridación dentro de los espacios de ritualidad y festividad campesina. Muchos de los elementos de religiosidad provendrán de tradiciones más antiguas, en este caso *anata*, previo a la Conquista y Colonización (Roel Mendizábal et al. 2020).

La *tarka* –al igual que todas las flautas de pico, como pinquillos y rollanos– es inherente al contexto ritual y a los ciclos agrícolas, y se define como un instrumento de tiempo de lluvia (Beltrán Henríquez 2003), período que posee una entramada relación con las almas que conviven con los vivos desde el rito de Todos Santos, a principios de noviembre, hasta el carnaval (Gérard 2007). Esta creencia se ve fielmente respetada hasta el presente en el contexto rural del instrumento (festividades de diversas comunidades en la meseta del Titicaca), incluyendo en esto último a distintos poblados aymara chilenos que llevan consigo la práctica de la *tarka*, específicamente en el área septentrional de la triple frontera andina, de forma especial en la Región de Arica y Parinacota (Copa 2010; Díaz, A. & Mondaca 2000).

<sup>7</sup> En otras tropas es posible encontrar hasta cinco tipos de medidas distintas.

<sup>8</sup> El huayno, por su parte, es un fenómeno cultural y social aglutinador de carácter dinámico, desde donde convergerán distintas expresiones dancístico-musicales que –con algunas características comunes reunidas para y por un fin común– concentrarán las condiciones idóneas para expresar las tradiciones de los distintos grupos humanos pertenecientes al territorio centro-sur andino. Serán diversos los estilos musicales que tomen elementos del huayno, especialmente desde el período colonial y republicano, en el ánimo de crear nuevas formas y subgéneros, particularmente en los territorios que hoy conocemos como Perú y Bolivia (Leitchman 1987; Mendivil 2010).

## La tarqueada dentro de la Región de Arica y Parinacota

Para hablar de tarqueadas en el territorio nacional chileno debemos remontarnos a finales del siglo XIX. Díaz y Mondaca en su trabajo “El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos”, proponen un diálogo que va desde la zona de Sajama (Bolivia) hacia la sierra de Arica debido al auge de explotación minera:

En este contexto, los trabajadores bolivianos que migraron a los sectores altos de Arica no tardaron en establecer vínculos de parentesco con la población local, principalmente en la zona de Putre y Socoroma; de esta forma se fueron relacionando con los lugareños de estas localidades y contrayendo matrimonio con las vecinas del sector. Los trabajadores bolivianos no solo trajeron su experiencia natural en el tipo de labores en zonas con falta de oxígeno y el sudor de su esfuerzo; además, cargaron sobre sus hombros una gran cantidad de tradiciones culturales [...] de igual forma, cargaron con las tradiciones musicales, de tal manera que, en un territorio en donde no existía el armónico sonido de la tarka, esta se dejó oír entre las quebradas y bofedales andinos (2000:68).

Esta reflexión, directa y evidente, posee clara coherencia en cuanto a la visible persistencia de este género musical y coreográfico en un lugar de la Región de Arica y Parinacota: la zona de Putre y su poblado –hoy caserío– de Socoroma<sup>9</sup>. El territorio socoromeño es uno de los lugares más relevantes en el uso de la tarka en el Norte Grande de Chile, gracias a su significado tanto en el pasado como en la actualidad, especialmente durante el carnaval que se celebra a finales de febrero (ver fig. 2). Es en ese momento que se desarrollan los carnavales en la precordillera y altiplano del área de Arica (Díaz y Mondaca, 2000:70) y en todo el territorio andino. Durante esa semana de celebración, alegría, cantos, bailes y recuerdos de familiares y ancestros, se puede apreciar en su totalidad tanto las continuidades como las transformaciones de la musicalidad socoromeña. En este contexto, el instrumento tarka se presenta como un elemento que revela los sonidos del pasado en el presente, aunque no sea el mejor representante de la tradición profunda musical de la región, ya que las ruedas de carnaval<sup>10</sup> son, sin duda, sus protagonistas más tradicionales dentro del contexto de los carnavales (Chamorro et al. 2014).

Aun así, podríamos ver en la tarqueada al principal depositario de un protagonismo loable, al menos desde hace cincuenta años. Las apreciaciones sugeridas por Carlos Choque Mariño, en cuanto al origen de esta es congruente con lo anterior:

Las tarkas se instalan en Socoroma durante los primeros años del siglo XX [...]. Anteriormente la música socoromeña es una música distinta, de cuerdas, de mandolinas, guitarras, de quenás, muy involucrada con el patrón cultural que existe en el sur del Perú [...] ese es el contexto de la música que se emite en esta zona. En los últimos 70 u 80 años la tarka comienza a ocupar un espacio siguiendo ese patrón andino de movilización de la cultura (Fernandez 2009).

<sup>9</sup> Socoroma (“agua que corre” en aymara), se ubica en la precordillera de la comuna de Putre, a 3000 msnm, y a 102 km de la ciudad de Arica.

<sup>10</sup> Las ruedas de carnaval son un tipo de canto solista acompañado por guitarras, mandolinas y violines.



Figura 2. Alférez bailando tarqueada en carnaval de Socoroma, 1973. Fotografía de Rodomiro Huanca en Alvarado et al 2012.

### El canon socoromeño

Gran parte de los géneros musicales autóctonos del centro-sur andino –sikuriadas, lakitas, qenaqenas, lichiwayus– responden en el presente a un patrón musical estructural conocido como forma canción binaria (Copa Choque 2010: 32). En él vemos dos grandes frases (A y B) que van funcionando temporalmente (con leves alteraciones) hasta concluir, dando pie a un *da capo* que permite una perenne repetición. Las tarqueadas toman este componente como un elemento estructural. Desde otro plano, resulta relevante también nombrar el trabajo en “tropa” o “pandilla” organizado desde el mando de un director o *caporal* –quien define los cambios de un tema a otro, como también puede officiar de arreglador o compositor–; el uso de los *llamados*<sup>11</sup>, que vienen a ser el símbolo identitario de cada comparsa; o también el agregado de las *dianas*<sup>12</sup> en otros contextos anexos a la tarqueada “clásica”. Todos estos elementos permiten conjeturar hasta ahí un modo único de tarqueada, cuestión que se fragmentará al develarse en el corazón performativo de esta dos caminos viables que le permitirían autodefinirse musicalmente: la performática urbana y la performática rural.

Atendiendo a lo anterior, es posible visibilizar diversos elementos que permitirían reconocer en la tarqueada socoromeña un origen más próximo a lo urbano que a lo rural. Ahora, una interesante manera de iniciar esta comprobación y de al mismo tiempo conocer las diferencias entre ambos polos es citando a la tarqueada “Tentación”, también conocida como “Los jóvenes” o “Entraremos a la plaza” (ver anexo 1). Esta melodía, ampliamente reconocida en el repertorio socoromeño, tiene su origen en la zona de Sajama (Departamento

<sup>11</sup> El llamado es un elemento melódico identitario de inicio que, como bien dice su nombre, permite llamar a la tropa para iniciar la tarqueada. Cada agrupación tendrá su llamado característico, diferenciándose así una agrupación de otra.

<sup>12</sup> Las dianas son breves e intensas piezas de tradición occidental (militar) utilizadas por las agrupaciones andinas para cerrar su participación, como también para celebrar algún suceso durante las festividades y ritos andinos. Por ejemplo, los conjuntos deben tocar dianas para los brindis, para el ingreso de los alféreces, la llegada de alguna autoridad, entre otros.

de Oruro) y en el conjunto Sajama de Turco, quienes en el año 1968 grabaron un EP de tarqueadas (Copa Choque 2010:30), incluyendo entre otras a la citada melodía. Esta grabación<sup>13</sup> es de suma importancia puesto que en ella se devela y propone por primera vez una manera estilísticamente urbana de interpretar la tarqueada, integrando ahora componentes idiomáticos distintos ante la sonoridad rural.

Estos componentes favorecen el uso instrumental del aerófono por sobre el canto; muestran rasgos distintos en el uso del tempo –de pulso más pausado en el uso tradicional versus un pulso más *allegro* en el uso urbano– ; y proponen un uso diferente de los “cortes” de la percusión, de tradición más “libre” ante la continuidad funcional del bombo en las tarqueadas urbanas. También resulta notable la acción propuesta con esa grabación, que hace transitar la tarqueada desde un espacio de origen oral hacia otro distinto, con un eje mediático, integrando ahora categorías nuevas como la recepción masiva y el consumo musical (García-Brunelli et al. 1985) para la práctica musical y coreográfica:

“Tentación”

En esta comparsa

Todos los jóvenes con sus serpentinas.

Entraremos a la plaza

Con mucha alegría echando misturas. (F. Mamani)

La intersección producida entre una práctica musical con genes orales, tradicionales y comunitarios; y un espacio de escucha mediático –como ocurre fuertemente con las músicas de tradición aymara en Bolivia–, se une al paquete transmisible que se asienta en Socoroma una vez que se comienzan a definir los cánones estéticos anteriormente descritos. Este proceso de integración y adaptación no solo enriquece el patrimonio cultural del citado territorio, sino que también fortalece el sentido de pertenencia y cohesión entre sus habitantes.

Por una parte –y de manera eficaz– se activa la búsqueda de un repertorio andino masivo para incorporarlo al catálogo de tarqueadas del territorio y, al mismo tiempo, se produce una apropiación de estos elementos para integrarlos como componentes esenciales de su identidad territorial. En este contexto, la migración rural hacia lo urbano –y el posterior retorno o circulación constante entre ambos espacios– ha funcionado, a lo largo de más de sesenta años, como el principal vehículo para el traspaso de información musical. Este fenómeno ha facilitado la transformación de músicas inicialmente mediáticas o de circulación masiva en expresiones resignificadas como músicas tradicionales por las propias comunidades. Tal como señalan González Carrasco y González Cortés (2019) en su estudio sobre la migración aymara y el crecimiento urbano de Arica:

Los antecedentes de la migración aymara hacia la ciudad de Arica los podemos encontrar a partir de la década de 1950, cuando producto de medidas estatales de excepción, la ciudad se convierte en un importante polo comercial e industrial” (González y González 2019:678).

A partir de entonces, es posible observar cómo dicho auge económico propició el crecimiento de la ciudad, favoreciendo paralelamente el asentamiento de familias aymaras migrantes en diversos sectores urbanos. Este proceso no solo implicó un cambio espacial y económico, sino también una activa circulación de prácticas culturales –como las musicales– que se fueron adaptando, reformulando y reinsertando tanto en el medio urbano como en el

<sup>13</sup> 1968. Conjunto Sajama de Turco. Cochabamba: Lauro, CDLR/S-5240.

rural. Así, la música se convierte en un puente entre el presente y el futuro, a la vez que promueve el diálogo intercultural, la comprensión mutua y la consolidación de una identidad dinámica y en constante transformación.

Este proceso de flujo cultural, circulación y resignificación musical puede entenderse también desde lo que Arjun Appadurai (2001) denomina en el presente como *ethnoscapes*, es decir, los flujos de personas –como migrantes o comunidades móviles– que, al desplazarse, transportan consigo prácticas culturales, imaginarios e identidades. Canciones mediáticas del territorio peruano y boliviano con registro fonográfico previo, tales como “Mariposita”<sup>14</sup>, “5x8”<sup>15</sup>, o “Soy soltero”, proponen una idiomática orgánica al lenguaje de la tarqueada socoromeña disipando así algunos atributos musicales para ahora percibir otros.

Lo cierto es que ese patrón movilizador cultural fue el que permitió definir un tipo de tarqueada de tradición socoromeña, con un carácter y arraigo propio, destacándose, entre otros, la importancia del texto en la performática, elemento de la canción popular que, si bien se utiliza en otros poblados de tradición “tarquera”, es en Socoroma donde toma notable importancia:

“Entraremos a la Plaza de Socoroma”<sup>16</sup>

Entraremos a la plaza,  
A la plaza de Socoroma.  
Todos cantaremos, todos bailaremos  
En esta comparsa.

“Ven acá linda socoromeña”<sup>17</sup>

Ven acá linda socoromeña,  
Bailemos en los carnavales  
Olvidando las penas de nuestro corazón.

Estos dos ejemplos de textos relacionados al quehacer comunitario y a la vida en carnavales (ver anexos 2 y 3) son parte del repertorio común y original del carnaval local, ejerciéndose en Socoroma un catálogo que hoy cuenta con más de una decena de temas tradicionales que combinan la creación colectiva en el uso del texto, y la adaptación de melodías populares del territorio andino para el formato de las tarqueadas urbanas. En la actualidad, la masificación de estos temas recopilados por más de cuarenta años está a cargo, principalmente, del conjunto socoromeño Phusiri Marka, liderado por Rodomiro Huanca, quienes a través de la tarqueada –y otros ritmos andinos– ponen en valor y preservación las ruedas de carnaval, las tarqueadas socoromeñas y otras tradiciones locales, en pos de expandir la identidad del poblado más allá del territorio andino (ver fig. 3).

<sup>14</sup> <https://youtu.be/CdHavLV3mM?si=uab2IevGOTsxc0f5> [acceso 04-2025].

<sup>15</sup> <https://youtu.be/CdHavLV3mM?si=uab2IevGOTsxc0f5> [acceso 04-2025].

<sup>16</sup> Recopilación, tradicional de Socoroma.

<sup>17</sup> Recopilación, tradicional de Socoroma.



Figura 3. Carátulas de CDs independientes del conjunto Phusiri Marka, financiados por el Fondo de Fomento de la Música Nacional. Ediciones de 2001 y 2008, Arica, Chile.

### En la variedad está el gusto

Resulta evidente notar la amplificación generada por algunas tarqueadas que, como bien plantea Choque, siguieron un curso natural tomando el patrón andino de la movilización cultural, cuestión que en la Arica actual es posible visualizar gracias al impacto alcanzado por el Carnaval Internacional Andino con la Fuerza del Sol, actualmente considerado uno de los eventos más relevantes de la meseta andina, tanto por la magnitud de su convocatoria – en términos de bailarines, músicos y público asistente–, como por su impacto cultural, económico y social en la región. Esta festividad de competencia dancístico musical andina, permite encontrar la representación, entre otros, de poblados y caseríos aymara ariqueños tradicionales con gravísimos problemas de poblamiento actual y que logran resistir culturalmente, preparándose de manera activa para la celebración de una festividad de origen diferente ante el resto de los carnavales del territorio andino, más próximos a los sentidos religiosos y/o agroganaderos (Chamorro 2013).

Poblados como Parinacota<sup>18</sup>, Guallatire<sup>19</sup>, Putre<sup>20</sup>, Caquena<sup>21</sup>, Chapiquiña<sup>22</sup>, Saxamar<sup>23</sup> y el propio Socoroma –todos pertenecientes a la comuna de Putre–; son algunos de los territorios que se ensamblan invitando a todas las generaciones –en su gran mayoría urbanas, y ya migradas a la capital regional– a participar junto a las tarqueadas que se develan como un ente aglutinador y referente de la pervivencia identitaria de cada pueblo. Es difuso definir una existencia previa o una configuración similar del género tarqueada en estos poblados del mismo modo a como se generó en Socoroma, y/o una posible integración contemporánea, ya que no existen registros previos más que los de María Ester Grebe en Chapiquiña en el año 1976 (Aceituno et al. 2014). Aun cuando estos territorios sean próximos entre sí, esto no es un indicador de similitud musical, y las tarqueadas son un buen ejemplo

<sup>18</sup> [https://youtu.be/pAPcZ15JwXM?si=q6MYphGm9q\\_xer2E](https://youtu.be/pAPcZ15JwXM?si=q6MYphGm9q_xer2E) [acceso 04-2025].

<sup>19</sup> <https://youtu.be/LH3NrmnBfGY?si=6eWzzRBdBUIk-wje> [acceso 04-2025].

<sup>20</sup> <https://youtu.be/W8-SpSRH34w?si=gx1UiU3Qnb1QrmdD> [acceso 04-2025].

<sup>21</sup> <https://youtu.be/SgBF-erXWwM?si=be6eCvisWanwMAqn> [acceso 04-2025].

<sup>22</sup> [https://youtu.be/-2ULujGHDlw?si=du4C\\_8bLoqqGsQ7c](https://youtu.be/-2ULujGHDlw?si=du4C_8bLoqqGsQ7c) [acceso 04-2025].

<sup>23</sup> <https://youtu.be/nq9Ydxw2kcY?si=4KaCXM8L8wIj9HKC> [acceso 04-2025].

de ello. De hecho, comparativamente, las tarqueadas socoromeñas no poseen correspondencia con las tarqueadas de los poblados cercanos. Estos territorios optan por elegir un repertorio y un tamaño de tarkas mucho más afín a las provincias de San Pedro de Totora y Sajama<sup>24</sup> (Departamento de Oruro, Bolivia, con procedencia musical rural); ambas con un origen distinto y con características que –como pudimos resolver anteriormente– poseen una idiomática musical muy distinta a las tarqueadas de componente urbano.

La pregunta medular es, entonces, por lo que respecta a la particularidad musical de los poblados: ¿es posible reconocer alguna característica resonante en las performáticas de alguno de estos territorios? Un ejemplo interesante que subrayar es el caso de la tarqueada de Caquena<sup>25</sup> y su particular idiomática interpretativa. Con buena parte de sopladores y bailarines aymara urbanos en la actualidad, la tarqueada de Caquena<sup>26</sup> es un posible ejemplo del mecanismo de distribución complementaria existente en las distintas sonoridades musicales andinas. A través de un análisis simple es posible observar el uso íntegro de la línea melódica a cargo de la tarka *tayka*, mientras visualizamos a la tarka *mala* haciéndose cargo de ir afirmando pasajes o respondiendo –principalmente al final de cada motivo melódico– a la voz *arka* asimilando el proceso al modo interpretativo de los sikus (*arka-ira*)<sup>27</sup> (ver anexo 4). Por último, el bombo divide su uso de negra (A) a corchea (B) según avance el clímax melódico.

¿Se trata este fenómeno de una influencia propia de las tarqueadas tradicionales de otros poblados, o más bien de una forma de diferenciación interpretativa local, que recoge elementos de diversos lugares y, a partir de ellos, propone recursos propios, en consonancia con los procesos mediante los cuales cada agrupación tarquera va configurando su identidad? Ante eso, la segunda opción cobra más fuerza, considerando que históricamente la música aymara ariqueña ha operado precisamente a través de la reinterpretación y resignificación constante de elementos musicales en función de contextos locales y territoriales (Chamorro 2020). Ahora, este modo interpretativo no es peculiar a Caquena. Es probable que existan territorios de similitud musical a la configuración ofrecida por la Tarqueada de Caquena, una cuestión natural dentro del panorama musical de los pueblos andinos que, como hemos visto, se resuelve y desenvuelve dentro de la movilidad cultural, de los préstamos performativos, las contradicciones y por ende de la constante modificación –desde tiempos inmemoriales– de los usos musicales.

## Consideraciones finales

Hoy en día parece imposible llegar a un modo único de interpretación de tarqueada, puesto que su naturaleza cambiante sería inherente a un género musical andino dinámico, con fuerte presencia en Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Ante eso, poblados como Socoroma

---

<sup>24</sup> Hay que explicitar la cantidad de tropas existentes en el territorio boliviano. Según Arnaud Gérard estas serían al menos veintidós tropas distintas. Si hacemos el ejercicio de reducir el número hacia las tropas de Sajama y San Pedro la cantidad disminuye a tres (tropa 60, 62 y 65) (Gérard, 2010).

<sup>25</sup> Caquena (frotar o moler en aymara), se ubica en plena cordillera, a 4500 msnm, y a 179 km de la ciudad de Arica.

<sup>26</sup> Para poder escuchar la tarqueada he optado por subir la grabación registrada al sitio <https://soundcloud.com/marcelonnn/tarqueada-de-caquena/s-I8syt>

<sup>27</sup> Consiste, desde el punto de vista musical, en considerar cada instrumento como un ente constituido por dos mitades complementarias (ira y arka, en aymara), y que requiere de una pregunta, y su respuesta, por ende, debe ser tocada por dos personas.

o Caquena encarnan de manera elocuente esta forma dinámica y cambiante de la tarqueada, aportando –a su manera– a la natural riqueza de un género que posee, cual abanico, la cualidad de generar variedad en las formas interpretativas según sea el territorio en donde se aplique.

Prácticas performáticas con una fuerte contradicción –tarqueadas urbanas en contextos rurales y viceversa–, con préstamos de repertorio que posibilitan el flujo musical que acaba en una idiomática propia, como también la vigente apropiación del género en otros poblados, son temas recurrentes que se extrapolan a todo el territorio andino, y a un cúmulo de géneros musicales que circulan libremente, sin necesidad de pasaporte alguno, por territorios que colindan junto a lo que hoy conocemos como norte grande chileno.

Ante eso, y particularmente desde la tarqueada, no podemos negar el aporte realizado por músicas y coreografías surgidas desde naciones vecinas hacia las prácticas musicales del territorio andino chileno. Si bien se asume en los territorios chilenos, bolivianos y peruanos un proceso histórico cultural muy distinto desde la Guerra del Pacífico de 1879 –cuestión que ha mermado en los usos, desusos y transformaciones de algunas tradiciones– esto no se ha visto afectado en prácticas intangibles capaces de afianzar lazos identitarios, hecho que se moviliza desde la invisibilidad hacia la performática tangible con la tarqueada como un posible ejemplo.

Con casos como el de las tarqueadas, se comprueba empíricamente el aporte realizado tanto por las musicalidades bolivianas como peruanas al interior de la identidad andino-chilena. Esta desprendida e inmaterial contribución ha permitido mantener al interior de la población aymara ariqueña espacios de desarrollo musical a través de la búsqueda identitaria. Sin ese soporte creativo, también llamado diálogo cultural, la población local pudo haberse visto profundamente afectada y dañada debido a las políticas de chilenización establecidas por el estado nación después de la Guerra del Pacífico (Díaz & Casanova 2019).

Sería interesante develar en otro momento los modos de entendimiento que poseen los *tarqueros* chilenos ante el citado aerófono, otorgándole una comprensión particular con respecto a los modos de las vecinas naciones andinas –particularmente Bolivia–, asimilando a ratos el repertorio colindante, compartiendo algunos rasgos idiomáticos e interpretativos que liberan el recuerdo de un norte que alguna vez fue un sur, y revelándose al mismo tiempo ante un relato que plantea cómo las transformaciones culturales aymara en Chile han tenido un proceso sociocultural e histórico muy distinto al de Bolivia y Perú.

## Bibliografía

- Alvarado, Margarita, Pedro Mege, María Paz Bajas y Carla Möller eds. 2012. *Andinos, fotografías siglos XIX y XX: visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*. Santiago: Editorial Pehuén.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Beltrán Henríquez, Patricia. 2003. “Las nociones del tiempo y espacio en el calendario ritual de Cariquima”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, 1, 76-86.
- Borras, Gerard. 2010. “Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca”. In *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores. Tomo I*. La Paz, Bolivia: Ed. Plural.
- Chamorro, Andrea. 2013. “Carnaval Andino en la ciudad de Arica: performance en la frontera norte chilena”. *Estudios Atacameños*, 41-54.

- Chamorro Andrea. 2020. “El llamado de la lluvia: la tarqueada en Arica como experiencia y performance sonora”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25(2), 83-95
- Civallero, Edgardo. 2015. *Introducción a las tarkas*. Madrid.
- Copa Choque, Luis. 2010. “La tarqueada tradicional aimara: Curahuara de Carangas y San Pedro de Curahuara”. In *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores. Tomo II* (pp. 25-98). La Paz, Bolivia: Ed. Plural.
- Díaz Araya, Alberto, y Felipe Casanova Rojas. 2019. “Crónica de la chilenización. La religiosidad andina a través del relato del padre Julio Ramírez Ortiz. Sierra de Arica, 1922-1931”. *Chungará (Arica)*, 51(4), 627-638.
- Díaz Araya, Alberto, y Carlos Mondaca Rojas. 2000. “El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos”. In *Música y músicos aymaras del norte chileno* (pp. 63-70). Diálogo Andino.
- Fuentes de la Corte, Juan Luis. 1995. *Gramática moderna de la lengua española*. México D.F: Limusa.
- García-Brunelli, Omar, Marcela Hidalgo y Ricardo Saltón. 1985. “Una aproximación al estudio de la música popular urbana”. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 5, 69-75.
- Gérard, Arnaud. 2007. “Primera aproximación a la acústica de la tarka”. *Revista Boliviana de Física*, 13, 33-38.
- Gérard, Arnaud. 2010. “Tipos de tarkas/anatas”. In *Diablos tentadores y Pinkillus embriagadores ...en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en Los Andes de Bolivia. Tomo II*.
- González Bravo, Antonio. 1937. “Kenas, pincollos y tarkas”. *Boletín Latinoamericano de Música*, 3, 25-32.
- González Bravo, Antonio. 1969. “Generalidades y ciertos detalles de fabricación en algunos instrumentos musicales indígenas”. *Archivos Bolivianos de Folklore*, 1, 23-33.
- González, Diego y Héctor González. 2019. “La migración de la vivienda aimara y el crecimiento de la ciudad de Arica entre 1950 y 1990”. *Interciencia*, 44(12), 676-680.
- Grebe, María Ester y Lina Barrientos. 1983. “La música tradicional andina y sus estructuras simbólicas en el contexto urbano de Arica y sus valles”. Manuscrito inédito.
- Leitchman, Ellen. 1987. *The Bolivian Huayno: A Study in Musical Understanding*. Tesis de Doctorado. Brown University.
- Mamani, Mauricio. 1987. “Los instrumentos musicales en los Andes bolivianos”. In *Reunión anual de etnología*. La Paz, Bolivia: Musef.
- Mendivil, Julio. 2010. “Yo soy el huayno: El huayno peruano como influencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno.” En *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Spencer, 37-46. Madrid: Akal.
- Roel, Pedro, Juan Carlos La Serna y Pablo Molina. 2020. “El carnaval rural andino: Fiesta de la vida y la fertilidad”. Ministerio de Cultura. Lima.
- Sigl, Eveline y David Mendoza Salazar. 2012. "No se baila así no más ... Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danza del altiplano boliviano". La Paz.
- Sigl, Eveline y David Mendoza Salazar. 2012. "No se baila así no más ... Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia". La Paz.

Stobart, Henry. 1996. “Tara and Q’iwa: Worlds of Sound and Meaning”. In *Cosmología y música en los Andes* (pp. 67-81). Madrid: Biblioteca Iberoamericana and Vervuert Verlag.

Suárez Eyzaguirre, Nicolás. 1987. “La música para tarka y su carácter repetitivo”. In *Reunión anual de etnología*. La Paz, Bolivia: Musef.

### **Fonogramas**

Aceituno Pedro, Miguel Ibarra y Mauricio Pineda. 2011. *Aymara (1976-1983): región de Arica y Parinacota*. Santiago, Chile.

Phusiri Marka. 2001. *Rescate y producción fonográfica - Música Andina de Socoroma*. Arica, Chile.

Phusiri Marka. 2008. “*Tradiciones y nueva semilla para nuestro pueblo*”. Arica, Chile.

Zorrilla, Luis. 2010. *Los sonidos de la tarka*. Arica, Chile.

### **Videografía**

Chamorro Andrea, Juan Pablo Donoso y Rodomiro Huanca. 2014. *Kitiraki Rodomiro: ¿quién eres Rodomiro?* Arica, Chile.

Fernandez Rodrigo. 2009. *Pentagrama étnico: Aymara. Entrevista a Carlos Choque Mariño*. Santiago, Chile.

### Anexo 1

#### Tentación

♩ = 85

Mala *ff*

Tayka *ff*

Caja *ff*

Bombo *ff*

M. <sup>2</sup>

T. <sup>2</sup>

C. <sup>2</sup>

B. <sup>2</sup>

Detailed description: This musical score is for the piece 'Tentación'. It features seven staves. The top two staves are for vocalists Mala and Tayka, both marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The next two staves are for the percussion instruments Caja and Bombo, also marked *ff*. The bottom three staves are for instruments M., T., and C., each with a second ending bracket above the staff. The tempo is indicated as quarter note = 85. The music is in a 2/4 time signature and consists of a single system with a repeat sign at the end.

### Anexo 2

#### Entraremos a la plaza de Socoroma

♩ = 85

Tayka *ff*

Mala *ff*

Caja *ff*

Bombo *ff*

T. <sup>3</sup> 1. 2.

M. <sup>3</sup> 1. 2.

C. <sup>3</sup> 1. 2.

B. <sup>3</sup> 1. 2.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Entraremos a la plaza de Socoroma'. It features eight staves. The top two staves are for vocalists Tayka and Mala, both marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The next two staves are for the percussion instruments Caja and Bombo, also marked *ff*. The bottom four staves are for instruments T., M., C., and B., each with a third ending bracket above the staff. The tempo is indicated as quarter note = 85. The music is in a 2/4 time signature and consists of a single system with a repeat sign at the end.

### Anexo 3

#### Ven acá linda socoromeña

♩ = 85

Musical score for 'Ven acá linda socoromeña'. The score is written for a band and includes parts for Tayka, Mala, Caja, Bombo, T. (Tenor), M. (Mezoprime), C. (Corno), and B. (Bajo). The tempo is marked as ♩ = 85. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The Tayka and Mala parts are marked with *ff*. The Caja and Bombo parts are marked with *ff*. The score includes first and second endings for the T., M., and C. parts.

### Anexo 4

#### Tarqueada de Caquena

♩ = 78

Musical score for 'Tarqueada de Caquena'. The score is written for a band and includes parts for Tayka, Mala, Caja, Bombo, T. (Tenor), M. (Mezoprime), C. (Corno), and B. (Bajo). The tempo is marked as ♩ = 78. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The Tayka and Mala parts are marked with *ff*. The Caja and Bombo parts are marked with *ff*. The score includes first and second endings for the T., M., and C. parts.