

El repertorio de los Alcones del Folklore en Jaiña. Práctica de correspondencia que entreteje versatilidad, tradición y modernidad al interior de Tarapacá

The repertoire of Alcones del Folklore in Jaiña. Practice of correspondence that weaves together versatility, tradition and modernity within Tarapacá

César Borie¹ <https://orcid.org/0000-0002-5983-5550>

Andrés Fortunato² <https://orcid.org/0000-0003-1192-9029>

Gerardo Mora³ <https://orcid.org/0000-0002-1053-6074>

¹ Programa de Doctorado en Antropología UCN-UTA, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, CHILE. Email: cbc032@alumnos.ucn.cl

² Programa de Doctorado en Economía, Departamento de Economía, Universidad de Chile, Santiago, CHILE. Email: fortunato@hotmail.cl

³ Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, CHILE. Email: gerardo.mora@uc.cl

Resumen

Este artículo explora las características particulares de las prácticas musicales desplegadas por los músicos de la banda de bronce Alcones del Folklore, con especial énfasis en su repertorio. Para ello se realizó un repaso de la evolución histórica de las bandas de bronce en el Norte Grande de Chile y se hizo trabajo de campo junto a dicha banda. Además, fueron considerados datos arqueológicos, etnohistóricos y etnográficos relativos a la asociación entre música y ritual en ceremonias religiosas de los Andes centro-sur desde tiempos prehispánicos hasta el presente.

Se plantea que a través de sus prácticas musicales, las bandas de bronce andinas participan en la continuidad y cambio de un entramado de relaciones musicales, devocionales y espacio-temporales, de identidades y memorias colectivas, las cuales persisten desde tiempo preincaico y han incorporado tenazmente sonidos y devociones más recientes.

Dichas prácticas entretejen versatilidad, tradición y modernidad dentro de relaciones de correspondencia, tal como revisaremos para el caso de Alcones del Folklore, durante la festividad de Espíritu Santo, en el poblado de Jaiña (Tarapacá, Norte Grande de Chile), los años 2014 y 2015.

Palabras clave: música andina, bandas de bronce, correspondencia, repertorio.

Abstract

This article explores the particular characteristics of the musical practices deployed by the musicians of the brass band Alcones del Folklore, with special emphasis on their repertoire. To this end, a review was made of the historical evolution of brass bands in the Norte Grande de Chile and field work was done with that band. In addition, archaeological, ethnohistorical and ethnographic data dealing with the association between music and ritual in religious ceremonies of the Central-South Andes from pre-Hispanic times to the present were considered.

It is argued that through their musical practices, the Andean brass bands participate in the continuity and change of a framework of musical, devotional and spatio-temporal relationships, of identities and collective memories, which persist from pre-Inca times and have tenaciously incorporated recent sounds and devotions.

These practices interweave versatility, tradition and modernity in correspondence relationships, as we will review for the case of Alcones del Folklore, during the festivity of Espíritu Santo, in the town of Jaiña (Tarapacá, Norte Grande de Chile), the years 2014 and 2015.

Keywords: andean music, brass bands, correspondence, repertoire.

Recibido: 27 septiembre 2018. Aceptado: 5 julio 2019

Introducción

El origen de las bandas de bronces es europeo. Se trata de agrupaciones musicales en cuyo formato instrumental destacan los instrumentos de viento elaborados en metal y que, además, cuentan con una sección de percusión.

Hoy en día, dichas agrupaciones están ampliamente distribuidas en África, India, Asia, Indonesia, América Latina y el Caribe, son ecos de bandas coloniales, tanto militares como evangelizadoras, que tuvieron un importante papel durante el siglo XIX y comienzos del XX en la vida de las comunidades donde se encontraban (Rumbolz, 2000, p. 1). Esta importancia persiste hasta nuestros días de maneras bastante complejas, profundas e intrincadas, pues, tal como le dijeron a Rumbolz en su trabajo de campo en Ghana: “Los británicos no consideraron que la banda de bronces se convertiría en un recipiente para muchas cosas” (2000, p. xxi). Es decir, si bien muchas veces recae sobre estas bandas una expectativa musical (y no solo musical) europea, ellas expresan apropiaciones insospechadas.

En este artículo estudiaremos, desde la participación de la banda de bronces Alcones del Folklore en una fiesta religiosa tradicional católica y andina del Norte Grande de Chile, algunas de las relaciones que sus prácticas musicales despliegan, ya sea con su interpretación, repertorio, comportamiento, etcétera. Partimos del supuesto que dichas prácticas expresan la persistencia y la flexibilidad de profundas estructuras melódicas, rítmicas, sociales y devocionales andinas. Por cuanto los Alcones, como toda banda de bronces de raigambre andina, entreteje en su quehacer gestos y musicalidades anteriores al inca con una historia musical y religiosa que abarca siglos, pues incluso incorpora devociones y sonoridades que arribaron recientemente al Norte Grande.

Cabe aclarar, en parte, el ambiente donde se desarrolla esta investigación. La denominación “Norte Grande de Chile” (en adelante, NGC), desde una perspectiva geopolítica, comprende tres regiones, las cuales de norte a sur corresponden a: Arica y Parinacota (región XVI), Tarapacá (región I) y Antofagasta (región II). No obstante, hay quienes incluyen en el NGC la mitad norte de la región de Atacama

(región III) (Figura 1). Se trata de un territorio de paisaje árido, con un sistema de circulación atmosférica subtropical, regido por vientos alisios. Recién a comienzos del siglo XX las fronteras de Chile tomaron una forma parecida a la actual. Hasta fines del siglo XIX el NGC correspondía a territorio peruano y boliviano. No sorprende entonces que, en los temas abordados en este artículo, sean evidentes los desbordes, fricciones y enredos transfronterizos.

Las bandas de bronces son el tipo de conjunto más ubicuo en el área andina (Turino, 1998), donde se desenvuelven entrelazando viejas prácticas musicales prehispánicas, influencias de cultos católicos coloniales y elementos modernos. Se trata de un escenario de continuidad e innovación, en el cual conviven viejos géneros musicales, como *taquiraris*, *wayños*, marchas y valsos, cumbias de los años setenta y ochenta, y adaptaciones de los temas de orquestas tropicales peruanas que suenan recurrentemente en las radioemisoras populares. Estos ritmos son cuidadosamente articulados para participar en la construcción de los distintos momentos y espacios de los ritos religiosos en las actuales poblaciones andinas en el NGC.

La música tiene poderes seductores; por una parte, puede producir socialidad al reunir grupos en relaciones recíprocas estables y, por otra, amenazar o destruir tales relaciones al desestabilizarlas (Turino, 1983; Martínez, 2001; Stobart, 2006). Los bronces despliegan ese poder en las más diversas actividades humanas del NGC, desde matrimonios, bautizos, funerales, iniciativas solidarias, actos cívicos y bailes nocturnos en establecimientos de las ciudades hasta desfiles masivos en los pasacalles¹ veraniegos y procesiones en santuarios. Si bien la gran versatilidad de estas bandas les permite adecuarse a una amplia gama de contextos, su escenario por excelencia son las festividades religiosas de los pequeños poblados de las quebradas cordilleranas y el altiplano de las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta, donde su música da aliento, alegría y solemnidad a

1 El desfile de las agrupaciones musicales y/o bailes religiosos por las calles de la ciudad o poblado es conocido como pasacalles. Un ejemplo popular se encuentra en los multitudinarios desfiles callejeros celebrados en época de carnaval. En el caso del *baraat* o procesión matrimonial, en la India, los bronces también cobran protagonismo.

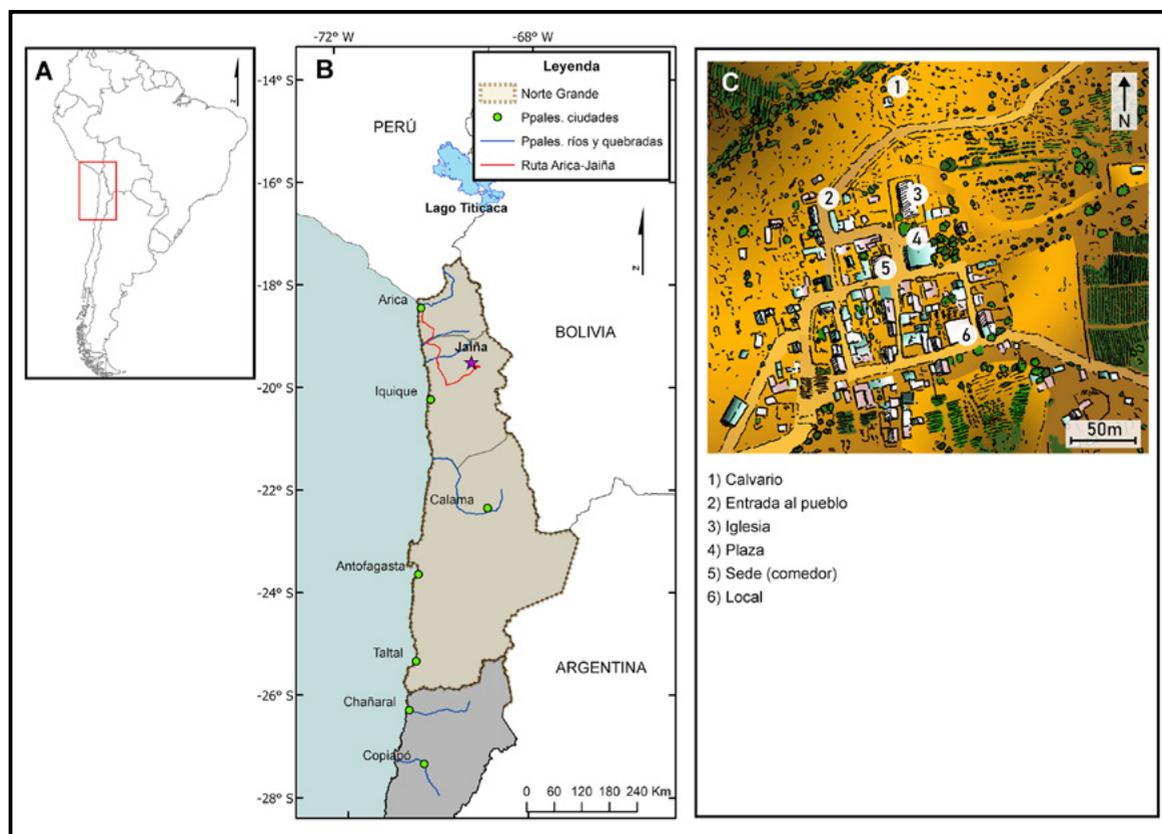


Figura 1. A. Mapa de Sudamérica, el recuadro rojo corresponde a B. Mapa del Norte Grande de Chile con sus principales ciudades y cursos de agua, la estrella morada señala el pueblo de Jaiña y en rojo se indica su ruta de conexión con Arica. C. Mapa de detalle del pueblo de Jaiña con los hitos referidos en el artículo.

las costumbres y prácticas devocionales que configuran el ajetreado calendario ritual nortino.

Enfocándose en un estudio etnográfico de caso, en lo sucesivo en este artículo se explorarán las características particulares de las prácticas musicales de la banda de bronce ariqueña Alcones del Folklore, durante la festividad de Espíritu Santo desplegada en el poblado de Jaiña (Tarapacá, región de Tarapacá). El abordaje etnomusicológico de esta temática, a la luz de antecedentes históricos, etnohistóricos y arqueológicos, nos lleva a plantear que la participación de las bandas de bronce en las fiestas religiosas tradicionales católicas y andinas en el NGC puede ser comprendida como una práctica de correspondencia que entreteje versatilidad, tradición y modernidad.

Este artículo se inicia con la exposición de antecedentes de las bandas de bronce en el NGC,

su inserción y función en el contexto histórico y geográfico. Luego se presentan el marco teórico etnomusicológico y la metodología que sustentan este estudio. Después se despliega una revisión etnohistórica y arqueológica relativa a la asociación entre música y ritual en ceremonias religiosas de los Andes centro-sur, y se propone un marco para comprender la música, concebida como una complejidad que incluye relaciones sonoras, afectivas, históricas, etcétera, en términos de hábito, agenciamiento y atencionalidad. Posteriormente, se presenta un relato etnográfico de la festividad de Espíritu Santo, realizado en el poblado de Jaiña (Tarapacá, NGC), que narra las prácticas musicales de la banda de bronce Alcones del Folklore. En las conclusiones se exploran, desde aproximaciones etnomusicológicas y antropológicas, las características particulares de sus prácticas musicales considerando los antecedentes expuestos.

Las bandas de bronces y sus espacios sonoros en el Norte Grande de Chile

La aparición y proliferación de las bandas de bronces en Latinoamérica ha sido relacionada con los procesos independentistas de Simón Bolívar (Chipana, Mejillones y Mujica, 2011, en Valverde, Casals y Castels, 2017, p. 83) desarrollados a comienzos del siglo XIX. Los instrumentos de viento elaborados en metal fueron reapropiados por los “sopladores” indígenas, quienes ya dominaban con maestría los diferentes aerófonos tradicionales andinos, como *lakitas*, *sikus*, *pinkillus* y *lichwayos* (Díaz y Mondaca, 1998; Pérez de Arce, 2004; Díaz, 2009). En las manos de estos avezados músicos, los bronces se insertaron de manera altamente efectiva en las distintas actividades seculares y de religiosidad popular del NGC.

Dentro de las fiestas religiosas en los poblados andinos del NGC, tal como en otros espacios del mundo andino, adquirirán una especial relevancia las celebraciones de los santos patronos, las Cruces de Mayo, el Corpus Christi y la devoción a Cristo, la Virgen y otras divinidades (Van Kessel, 1980; Gavilán y Carrasco, 2009; Díaz, Galdames y Muñoz, 2012).² Dichas devociones están estructuradas según el sistema de cargos religiosos heredado este de las cofradías coloniales, con *alférez*, *fabriqueros* y *mayordomos* (Díaz, Martínez y Ponce, 2014). Estos cargos, dada la irregular presencia de curas y párrocos en los poblados de las tierras altas del antiguo sur peruano y actual extremo norte chileno, recaerán muchas veces en la población indígena local.

2 Las celebraciones andinas a los santos patronos en los pueblos andinos, así como otras de sus festividades religiosas, se rigen por una estructura heredada del canon católico que, por lo general, incluye como mínimo un día de víspera (al cual se puede agregar uno de “ante-víspera”), el día principal de la fiesta o “Día Grande”, y el día de despedida o cacharpaya. En estos días de celebración se realizan actividades tanto al alero de la iglesia como al margen de ella, entre los que se cuentan: la “entrada de ceras”, misas, *pagos* o *wilanchas*, pasacalles, procesiones e intercambio de regalos, además de comidas y bailes colectivos (Gavilán y Carrasco, 2009; Díaz, Galdames y Muñoz, 2012; Mora, 2015).

La fiesta religiosa representó así un espacio abierto a la participación indígena. Legitimada a los ojos de las autoridades hispanas y eclesiásticas por acogerse a la estructura del canon católico y su sistema de cargos, esta participación dio cabida a un juego de poder y despliegue ritual (de música, trajes y danza) fundamental para la validación de las autoridades indígenas dentro de sus propias comunidades (Millones, 1995; Díaz, Galdames y Muñoz, 2012).

Ante la carencia de los mecanismos corporativos promovidos por las cofradías para la distribución de los gastos del culto, como el usufructo de chacras comunitarias, será cada vez más usual que el *alférez* solvente por sus propios medios los costos de la fiesta (Díaz, Martínez y Ponce, 2014). Este esquema de organización ofreció condiciones favorables para la acumulación de prestigio en la figura social del *alférez* (Díaz, Martínez y Ponce, 2014).

Se genera de esta forma un escenario que propició dentro de las comunidades de raíz indígena el gasto festivo y la ostentación por parte de los *alférezes*. Las bandas de bronces harán su ingreso a los pueblos del interior del NGC a principios del siglo XX para engrandecer a esta figura social (Díaz, 2009), incorporándose a las prácticas locales en las que destacarán ciertos momentos rituales o festivos.

Ya desde la segunda mitad del siglo XIX, la confluencia de tradiciones geográfica y culturalmente diversas en los polos de atracción que formaron en el desierto nortino de Chile las oficinas salitreras había constituido un factor aglutinador de ideas, tecnologías y prácticas que impulsaron el surgimiento de bandas de instrumentos de bronce y percusión. Estas bandas incorporaron ritmos andinos para animar las celebraciones y alentar las danzas de los nuevos bailes devocionales que se fueron conformando en estos contextos pampinos (Van Kessel, 1981; Mercado, Raurich, Salinas, Sepúlveda, Silva y Silva, 2006).

En el siglo XX, la migración desde la pampa hacia la pujante ciudad-puerto de Arica, debido al progresivo cierre de las salitreras y al magnetismo brindado por su condición de Puerto Libre (Borie y Mora 2010, p. 137; Pizarro y Ríos, 2010), aportará con el rico bagaje religioso y musical pampino a las costumbres y

fiestas del nuevo extremo norte de Chile. La traza de ese bagaje pampino proviene tanto de poblados agrícolas de las quebradas del interior de Tarapacá como del campesinado de la zona central que se sumó a la población de la pampa a fines del siglo XIX. Por lo tanto, implicó musicalidades y religiosidades distintas a las existentes hasta entonces en los oasis y quebradas del NGC (González, 2012, p. 177).

No es fácil establecer el momento en que las bandas de bronces comienzan a participar de las fiestas religiosas. Para el caso de la fiesta de La Tirana, la más emblemática del NGC, se conocen fotografías de bandas en dicha fiesta del año 1947. Se sabe que un baile llegó desde Oruro (Bolivia) acompañado de bronces en 1952, pero también hay quienes recuerdan un baile de Chuquicamata (región de Antofagasta) que trajo una banda de bronces el año 1951 (Valverde, Casals y Castell, 2017, pp. 87-88). Esta información sitúa mediados del siglo XX como el punto de inflexión desde el cual se inicia un proceso de difusión de esta musicalidad en el NGC. Para el área sudandina, la expansión de las bandas de bronces se ubica a fines de la década del cincuenta (Álvarez, 2015, p. 22).

Dentro de este proceso de difusión del formato instrumental (trompetas, trombones, tubas, platillo, bombo y caja) y melodías de las bandas de bronces hacia nuevos espacios sociales, jugarán un rol de importancia aquellos músicos andinos formados en los regimientos nortinos, quienes llevarán a sus pueblos natales del interior de Arica-Parinacota, Tarapacá y Antofagasta los himnos, dianas y marchas prusianas interpretados durante su servicio en bandas instrumentales del Ejército, readaptándolos a un estilo propio e integrándolos al repertorio que pautaba sus actividades comunitarias, tanto sagradas como profanas (Díaz, 2009).

Las bandas de bronces, de la mano de la cumbia andina,³ comenzarán paulatinamente, a partir de la

década del ochenta, a ocupar el lugar ostentado desde tiempos remotos por las comparsas de *lakitas* y *sikus*⁴ en las costumbres de las comunidades andinas (Díaz y Mondaca, 1998; Focacci y Pizarro, 2000; Pérez de Arce, 2004; Díaz, 2009; Arancibia y Silva, 2010; Borie y Mora, 2010; Chacama y Díaz, 2011), apelando para ello a su potencia, resistencia y versatilidad sonora. Pero un nuevo elemento se irrumpirá en este escenario, amenazando la supremacía ganada a costa de apretadas agendas de contratos e incansables trajines por las bandas de bronces. Se trata de las orquestas tropicales o *sound* que, con sus instrumentos electrónicos, bases programadas y animadores amplificados, se han convertido en los últimos años en el plato fuerte que corona los festejos más diversos de la ciudad, ganando terreno rápido, a su vez, en los pueblos del interior (Díaz, 2009).

Se va delineando así un panorama marcado por el diálogo entre continuidad y cambio. Los poblados nortinos han debido sobreponerse a lo largo de su historia a una serie de procesos que afectan directamente la continuidad de sus costumbres y de la comunidad en sí. Primero, entre los siglos XVI y XVII, fueron las reducciones indígenas en los valles bajos (Hidalgo y Durston, 1997), constituidas de la mano de la cruzada hispana de extirpación de idolatrías (Castro, 1997). En el siglo XVIII, la expansión comercial de las haciendas españolas que intensifica la usurpación de tierras indígenas (Hidalgo y Durston, 1997); luego, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, las campañas de “chilenización” y el despliegue de dispositivos de exaltación nacionalista que sucedieron a la Guerra del Pacífico (Galdames, 1981). A ello se suma, a partir de finales de la década del sesenta, el traslado a la zona de poblaciones procedentes de regiones más australes como parte del proceso de reforma agraria (Dávila, González, Sepúlveda y Solar, 1970), la política de asimilación de “lo indígena” implementada durante el régimen militar (Ruz, Galdames y Díaz, 2010), un fuerte proceso de migración desde sectores rurales a los núcleos urbanos

3 Principalmente comprendida por adaptaciones de piezas musicales creadas por agrupaciones peruanas en las décadas de los setenta y ochenta, como Los Destellos, Los Mirlos y Los Shapis. Sus contagiosos ritmos se difundieron ampliamente entre el norte y centro de Chile a través de emisiones radiales y grabaciones en formato cassette, apropiados por conjuntos locales en diversos

formatos instrumentales, incluyendo bandas de bronce y orquestas tropicales.

4 Conjuntos instrumentales compuestos por aerófonos de raigambre prehispánica: zampoñas en el caso de las *lakitas* y *sikus* en el caso del formato homónimo, y una sección de percusión (Díaz y Mondaca, 1998; Pérez de Arce, 2004).

(Van Kessel, 1981), además de la escolarización y la rápida expansión de las religiones evangélicas-pentecostales (Mercado, Raurich, Salinas, Sepúlveda, Silva y Silva, 2006; Gavilán y Carrasco, 2009).

La fiesta patronal y las costumbres normadas por el calendario productivo y religioso andino son la instancia en que las calles de estos pueblos cordilleranos y vallunos del NGC vuelven a brillar al ritmo de la música y las coloridas danzas de sus bailes religiosos (Van den Berg, 1989; Castro y Varela, 1994; Gavilán y Carrasco, 2009). El desplazamiento entre la ciudad y estas localidades del interior se constituye en un rasgo que define la situación actual de las comunidades de tradición andina, dando cuenta de su resiliencia y capacidad de asimilar, dentro de una racionalidad que le es propia, los influjos y tensiones del mundo moderno (Van Kessel, 1980 y 1981; Castro y Varela, 1994; Díaz, 2009; Gavilán y Carrasco, 2009; Borie y Mora, 2010).

Las bandas de bronces están insertas en este movimiento, muchos de sus integrantes son, en palabras de Juan van Kessel, “hijos del pueblo” o “residentes” que viven en las principales ciudades del norte chileno (Mercado, Raurich, Salinas, Sepúlveda, Silva y Silva, 2006, p. 39), condición que los hace conservar un lazo afectivo que se corresponde con sus prácticas musicales, religiosas y rituales, no solo cuando son contratados por los alféreces⁵ o los jefes de los bailes para acompañar una fiesta patronal o litúrgica en los poblados y santuarios, sino también en la esfera urbana, donde participan de *pagos*⁶ de

sus instrumentos y nuevos uniformes para propiciar un buen año en la agrupación o se encomiendan a Santa Cecilia, patrona de los músicos, para conseguir algún favor.

Las bandas de bronces son capaces de adaptar su actuación para satisfacer los cambiantes requerimientos impuestos por estos diversos escenarios, y también son reconocidas como portadoras de la tradición, sobre todo en el caso de las festividades religiosas. Esta paradoja les permite guiar rituales a través de la música, a la vez que pueden animar a que los cuerpos bailen hasta desfallecer cuando la ocasión lo amerita.

Habitualmente están formadas por personas muy diversas entre sí. Viejos conocedores de antiguas melodías y tradiciones, músicos talentosos, jóvenes (y no tan jóvenes) entusiastas y gozadores. Algunos viven en las grandes ciudades del NGC (Arica, Iquique, Antofagasta y Calama) y otros provienen de los pueblos interiores. Hay quienes pertenecen a reconocidos linajes musicales y otros corresponden a una primera generación de músicos, tocadores o sopladores en sus familias. Además, no solo participan de las bandas, sino que estudian y trabajan en infinidad de labores. Esta diversidad les permite granjearse diferentes vínculos con alejadas localidades, instituciones gubernamentales, entidades religiosas, con ciudades transfronterizas, etcétera. Todo lo anterior carga a cada banda con compromisos y posibilidades de acción.

Como agrupación deben conocer bien cada devoción, cada localidad y cada ritualidad. Tanto en lo sagrado como en lo profano. Sus prácticas musicales dan sentido y adquieren sentido en las festividades religiosas, al modo de prácticas de correspondencia que entretejen antiguas estructuras musicales, narrativas y devocionales, condensan y renuevan memorias e identidades, refuerzan vínculos entre localidades y familias, y expresan hábitos, agencias y voluntades propias de la banda y de quienes se relacionan con ella.

En la actualidad, las bandas de bronces nortinas están conformadas por un número variable de músicos, considerándose una formación básica aquella que incluye cuatro trompetas, tres tubas (o bajos)

5 El alférez y su cónyuge (referidos en conjunto como los alféreces) son la pareja que asume la responsabilidad de gestionar y financiar comidas, bebida y música durante la fiesta, contando para ello con el apoyo de sus familiares y amigos cercanos. Al menos uno de los alféreces debe ser oriundo del pueblo y su cargo tiene vigencia por un año. Para referencias acerca del origen y características de la figura social del alférez y el alferazgo como cargo religioso entre comunidades andinas, ver Díaz, 2009 y Díaz, Martínez y Ponce, 2014.

6 Los *pagos*, *pawa* o *waki* son términos que refieren, en un sentido amplio, a ceremonias o ritos ofrecidos en agradecimiento a –y para conseguir el beneficio de– las divinidades, las “almas” y las “antigüedades” (antepasados), que involucran alcohol, vino o *tinka*, hojas de coca y el acto de asperjar estos ingredientes sobre la tierra, el agua u otros bienes preciados (Castro y Varela, 1994).

y percusión (caja, platillos y bombo),⁷ siendo usuales configuraciones de 12 a 15 músicos, incluyendo más trompetas, bajos y una tuba contrabajo. Este formato instrumental puede ser ampliado, multiplicando los instrumentos ya señalados de acuerdo a las condiciones de sus contratos, alcanzando los 50 integrantes en el caso de los masivos pasacalles veraniegos del carnaval Inti Ch'amampi de Arica.

El desempeño contemporáneo de estas agrupaciones se realiza en un contexto de competencia y compañerismo, de diferenciación e identificación, en los que las relaciones con otras bandas toman formas de antagonismo, camaradería, roces y risas tensionadas por las exigencias de su variado público. Esto los motiva continuamente a incorporar nuevas variantes para mantenerse a la vanguardia. Lo anterior se evidencia en modificaciones en términos de la edad y género⁸ de sus integrantes, el repertorio ejecutado, la formación del conjunto y el uso de uniformes, logos y lemas distintivos.

Todos estos elementos hacen posible el surgimiento, la identificación y reproducción en el tiempo de agrupaciones de músicos, muchas veces de origen familiar y/o derivadas de amistades originadas en bailes religiosos, que buscan sostener su estatus en el competitivo circuito musical nortino, sin descuidar las tradiciones y costumbres de los pueblos.

Una aproximación etnomusicológica al repertorio y la interpretación de las bandas de bronces andinas

Esta investigación se nutre de los aportes de la etnomusicología en su vertiente antropológica, en tanto

7 Para la interpretación de cumbias, generalmente la caja es reemplazada por una timbaleta (Díaz, 2009, p. 393), instrumento cuyo uso se expandirá incluso entre las comparsas de *lakitas* a partir de mediados de la década del setenta (Borie y Mora, 2010, p. 148).

8 Usualmente, en el NGC los instrumentos aerófonos son interpretados por hombres. Sin embargo, en las últimas décadas algunas mujeres participan de bandas de bronces. Ya desde comienzos del siglo XXI, existe presencia de agrupaciones de *lakitas* conformadas exclusivamente por mujeres en la zona central y extremo norte de Chile.

centra su atención en el papel de la música en las vivencias de los seres humanos (Finegan, 2002), en su capacidad de sintetizar memoria y de involucrar a las personas en experiencias compartidas. Es más, se acepta la premisa de que la forma específica que adquiere la música estaría dirigida a satisfacer esta última función (Blacking, 1993), a la cual se puede sumar la transmisión social de información en contextos particulares (Gruszczynska, 1995).

Se vuelve pertinente, por lo tanto, emplear una definición interpretativa de la etnomusicología, la cual puede ser entendida como un campo de estudios específico cuya finalidad principal es investigar las músicas del mundo para comprender las significaciones que la gente les atribuye. La interpretación de estas significaciones y la formulación de hipótesis sobre la manera cómo la música contribuye a construir una cultura y cómo es construida por ella se transforma así en la tarea principal del etnomusicólogo (Pelinski, 1998).

El presente estudio acoge las ideas y líneas de investigación derivadas del cruce de la etnomusicología con la musicología histórica. Este cruce promueve una perspectiva diacrónica en el estudio de la tradición oral y de las expresiones musicales (Pelinski, 1998), mirada que, procurando establecer un diálogo entre fuentes históricas y trabajo de campo etnográfico, hace viable la identificación de elementos de continuidad dentro de las manifestaciones musicales andinas contemporáneas y aporta a la interpretación de los datos históricos desde un conocimiento más acabado de las prácticas musicales presentes (Gruszczynska, 1995).

Esta conjunción entre etnomusicología y musicología histórica sería, por lo tanto, una vía efectiva para adentrarse en la problemática de la relación que la producción, la ejecución y la recepción musical guardan con el medio social específico en que estos procesos se desarrollan. La activa participación de las bandas de bronces en las prácticas devocionales de familias y comunidades andinas en los poblados del interior del NGC, específicamente en cuanto a los repertorios musicales, cantos y danzas interpretados por estas agrupaciones, y las experiencias que sus prácticas musicales encarnan, evocan y generan, se presentan ante esta perspectiva como un prometedor territorio de investigación.

Entender la música como “el sustento sonoro de experiencias, procesos o interacciones culturales que les dan sentido” (García, 1992, p. 204), permite indagar en los mecanismos de traducción y reinterpretación de significaciones culturales implicados en la circulación transregional de sonidos, en el simbolismo musical puesto en juego durante la negociación de identidades excéntricas (Bhabha, 1994) y en la vigencia de rasgos propios de modelos performáticos, melódicos y rítmicos andinos (Gruszczyńska, 1995; Bellenguer, 2007) en la conducta ritual desplegada en las fiestas religiosas del NGC.

Asumir este enfoque implica un reconocimiento de que, más allá de su arraigo en un determinado contexto cultural y geográfico, las músicas tradicionales poseen una historia constantemente reinterpretada y adaptada a las exigencias de cada época (Pelinski, 1997). No existiría, por tanto, un único proceso correcto o “natural” de acción o producción musical ni, ciertamente, un único patrón “tradicional” (Finnegan, 2002).

En el ámbito metodológico, esta aproximación empleó como principales herramientas la revisión bibliográfica, el registro etnográfico en terreno, la observación participante y la entrevista, involucrando el despliegue de dispositivos para el registro escrito, la captura de imagen fija, en movimiento y de sonido, además de la preparación de un soporte digital en el que se aunó y organizó este material de campo (Fortunato y Borie, 2010).

La revisión bibliográfica se centró en trabajos de síntesis que abordaban el estudio de expresiones de religiosidad y musicalidad andina desde la etnohistoria, la etnografía, la arqueología y la etnomusicología. El registro etnográfico escrito y la observación participante, en tanto, se llevaron a cabo durante la celebración de Espíritu Santo en la localidad precordillerana de Jaíña, ubicada a 73 km al sureste de Huara, al interior de la región de Tarapacá, y se extendieron entre los días 6 y 10 de junio del año 2014. Este registro se complementa en casos puntuales con lo observado entre el 23 y 26 de mayo de 2015, durante una segunda campaña de trabajo de campo en esta festividad religiosa.

Estas modalidades de trabajo de campo se articulaban poniendo especial atención a las prácticas musicales de la banda de bronce ariqueña Alcones del Folklore, tanto a sus interpretaciones, su repertorio y la preparación del mismo como a las relaciones que cuidan entre ellos, con quienes se encuentran en Jaíña y con los espacios y momentos en los que se desarrolla la festividad.

Las entrevistas que sustentan este estudio fueron realizadas a los integrantes de la banda Alcones del Folklore en distintos momentos y locaciones. Principalmente se desarrollaron como conversaciones durante el transcurso de la fiesta de Espíritu Santo, además de una entrevista en profundidad al director musical de la banda, Ramón Albarracín, en una etapa más avanzadas de la investigación.

Música, danza y tradición religiosa andina

Los estudios etnohistóricos y etnomusicológicos, al indagar en las crónicas coloniales de los siglos XVI y XVII para adentrarse en el ámbito de las expresiones musicales y religiosas andinas entre los grupos indígenas después del contacto hispano, coinciden en señalar una correspondencia o unión indisoluble de ciertas músicas, danzas y cantos entre sí y con determinadas ceremonias o ritos sagrados (Gruszczyńska, 1995; Bellenguer, 2007; Chacama y Díaz, 2011; Díaz, Galdames y Muñoz, 2012, entre otros).

Las crónicas de Cieza de León (1880 [1553]), Molina (1947 [1573]), Ondegardo (1916 [1585]), Garcilaso de la Vega (1960 [1609]) y Cobo (1964 [1653]), a las cuales se pueden sumar las descripciones e ilustraciones de Murúa (1986 [1605]) y Guaman Poma de Ayala (1980 [1613]), contienen referencias, más o menos explícitas, que contribuyen a entender como un todo las danzas, músicas y cantos ceremoniales indígenas, aglutinados bajo el rótulo homogeneizador de “lo incaico” (Millones, 1995). Esta situación se encuentra reflejada en los conceptos de *taki* (o *taqui*) y *haylli*, relevados en diccionarios de lengua quechua (González, 1952 [1608]) y aymara (Bertonio, 1984 [1612]), respectivamente, los cuales son empleados indistintamente para definir un baile, una presentación y un

canto, expresando el dominio de un mismo contenido semántico (Chacama y Díaz, 2011).

La constelación de elementos musicales y performáticos implicados en las voces indígenas de *haylli* y *taki*, se encontraría estrechamente asociada a determinados contextos situacionales, específicamente, a prácticas dentro del ámbito ceremonial religioso (Gruszczynska, 1995). Una asociación entre música y ritual también sugerida para momentos preincaicos sobre la base del estudio de instrumentos musicales en contextos arqueológicos (Grebe, 1974; Focacci, 1990; Focacci y Pizarro, 2000; Pérez de Arce, 2004; Arancibia y Silva, 2010; Chacama y Díaz, 2011) y de representaciones pictográficas en diversos soportes materiales prehispánicos (Bellenguer, 2007; Hocquenghem, 1987, cit. en Pérez de Arce, 2004), que podría estar dando cuenta de la larga vigencia de ideas-creencias articuladas como principios culturales andinos (Galdames, 2004; Galdames y Lagos, 2007). Dentro de estos principios, la reciprocidad sería una condición necesaria para el establecimiento de un diálogo efectivo con los seres espirituales (antepasados, *apachetas*, calvarios, *mallkus*, santos, vírgenes, la Pachamama, *tata* Dios) y la ejecución musical ritual, un medio privilegiado para ello, al erigirse los instrumentos musicales como una materialidad susceptible de ser permeada por lo divino y, por lo mismo, capaz de actuar como portavoz de los suplicantes (Van Kessel, 1976).

Este tipo de principios o estructuras de antigua data en las prácticas musicales se encuentran presentes aún entre las costumbres de las comunidades andinas contemporáneas, siendo especialmente patentes en sus manifestaciones religiosas o prácticas devocionales. En ellas, la ejecución de músicas y danzas de manera secuencial se produce en sincronía con las diferentes fases de los rituales, con los desplazamientos y los lugares articulados por ellos (Bellenger, 2007). A su vez, la elección del formato instrumental a utilizar se define de acuerdo al momento del calendario productivo y los requerimientos del mismo (Díaz y Galdames, 1998; Gavilán y Carrasco, 2009).

Cobra así forma una compleja y profunda coreografía, en la que los gestos rítmicos de los músicos y bailarines escenifican nociones relativas a un tiempo

cíclico (Van den Berg, 1989), a la organización dual del mundo (Martínez, 2001) y gestas míticas que confrontan a entidades sobrenaturales (Díaz, 2011).

Prácticas musicales y repertorio como despliegues de correspondencias

Las prácticas musicales componen un ejemplo paradigmático de “cómo las prácticas sociales logran coordinar acciones y generar un comportamiento cooperativo, a través del desarrollo de la coordinación multimodal de las capacidades perceptivas, el uso de artefactos y la intencionalidad artificial, en particular, para apoyar la acción conjunta” (Martínez y Villanueva, 2018, p. 264). En este sentido, el repertorio de una banda musical evidencia relaciones entre los músicos, quienes los contratan, quienes compiten con ellos, las familias de todos los anteriores, la escena musical andina tradicional y contemporánea, la escena musical popular en Arica y otras urbes que operan como referentes, junto a hebras políticas, productivas, económicas de índole local y global, además de devociones, creencias e intereses personales y colectivos.

Y si bien algunos autores cuestionan el resultado de la participación de los bronce en la musicalidad andina, por cuanto la presencia de estos instrumentos habría implicado el reemplazo de timbres tradicionales por timbres metálicos (véase Valverde, Casals y Castell, 2017, p. 84), no es posible comprender estos hechos como una pauperización musical provocada por una modernidad que ha sido impuesta desde arriba, sino que, en palabras de Henry Stobart, estamos ante una visión dinámica de movilización musical de abajo hacia arriba (Stobart, 2006, p. 275). Este cambio musical debe ser visto como una contraparte esencial de la continuidad y destaca la facilidad andina paraacompañarse a los procesos de modernización (Katz-Rosene, 2008, p. 7).

En concordancia con lo anterior, consideramos pertinente comprender el repertorio como una práctica de correspondencia. Es decir, está caracterizada por tres principios: hábito, agenciamiento y atencionalidad (Ingold, 2016).

En este sentido, cabe señalar que el repertorio no es solo el conjunto de temas interpretados por la banda, sino que también pueden hacer parte del mismo la selección, preparación y ejecución de dicho conjunto de temas, así como las relaciones que se actualizan y movilizan para que sea interpretado, los lugares donde esto se realiza y lo que sucede en ellos antes/durante/después de la interpretación.

El repertorio de cada banda interpretado en una ocasión en particular es, por ello, un ápice apropiado para ahondar en otros temas propios de la vida de cada comunidad. El repertorio mora en el hábito, mucho más que en la voluntad consciente de los músicos o de quienes los contratan. Y son las acciones relacionadas con este repertorio las que agencian. Es decir, la agencia no es preexistente al repertorio. Aunque el repertorio aquí estudiado suceda dentro de un ciclo calendárico tradicional y una estructura protocolar muy conservadora, nada está garantizado. Al contrario, “los comienzos producen finales, y son producidos por ellos” (Ingold, 2016, p. 18). Esto hace posible la versatilidad y brinda un espacio bastante cómodo para un constante diálogo entre tradición y modernidad, que permite ciertas continuidades de prácticas musicales originarias así como la participación de prácticas musicales globales contemporáneas.

De igual manera, no es la intención de nadie la que está detrás (o dentro) de la interpretación del repertorio, sino la atención de los involucrados. Atención entendida como “una práctica de cuidado” (Ingold, 2016, p. 19), en el sentido del cuidado y atención que se brindan a algo/alguien que es querido, protegido y apreciado. Una atención que no viene de una mente encerrada en un cuerpo y dirigida con un foco claro, sino que “se extiende por los senderos sensoriales” (Ingold, 2016, p. 19) de la acciones de los músicos y todos los involucrados en el ambiente, pues se trata de una atención que opera ecológicamente.

De este modo, el repertorio de Alcones, desplegado en la celebración del Espíritu Santo en Jaiña, en el período estudiado, expresa una práctica de correspondencia de una trama muy compleja, la cual recorreremos parcialmente a continuación.

Alcones del Folklore en Jaiña. Ritmos e hitos de la celebración de Espíritu Santo

Esta sección se basa fundamentalmente en el registro etnográfico de la fiesta de Espíritu Santo celebrada en Jaiña el año 2014 y en una entrevista en profundidad realizada a Ramón “Moncho” Albarracín,⁹ director musical de la banda Alcones del Folklore.

La descripción de la festividad pone su foco en la participación de esta banda. En particular, sobre ciertos momentos que se yerguen como hitos relevantes dentro de la misma, explorando en esos casos el repertorio rítmico y musical interpretado y las dinámicas generadas entre las bandas de bronces, las comparsas de *lakitas*, los alféreces y comuneros del pueblo.

Un primer evento significativo es aquel que se produce al inicio de la víspera de las celebraciones de Espíritu Santo, cuando desde la cumbre de un cerro que cierra por el noreste el pequeño valle de Jaiña, y coincidiendo con la salida del sol, la banda recién arribada, con una formación compuesta por cinco trompetas, cuatro bajos, caja, bombo y platillo, interpreta una diana que da aviso al *katuriri* para que suba al calvario, ubicado a media ladera del mismo cerro (Figura 1C). La voz ‘katu’ en aymara expresa las ideas de ‘agarrar’, ‘tomar’, ‘coger’ y también ‘recibir’. Por lo cual, la acción que realizará el *katuriri* en el calvario, al inicio de la víspera, podría guardar relación con el acto de asumir su cargo y recibir a la vez que tomar la fiesta. Desde ese momento se convierte en el alférez de la fiesta. Sin embargo, dicho cargo no lo ejerce una persona sola, se trata de una “pareja que recibe la fiesta” (Gavilán y Carrasco, 2009, p. 109). La pareja realizará sus tareas en conjunto en momentos posteriores. Ahora, adelantándose al *katuriri*, llega un mayordomo con un *display*

9 Ramón “Moncho” Albarracín (nacido en 1963) es un músico codeño autodidacta, descendiente de una familia peruana radicada en este nortino valle. Luego de iniciarse como zamponero en la ciudad de Arica con el ballet folclórico Llarani y con la legendaria Compañía de Hilario Aica, se integra tocando bajo a las filas de prestigiosas bandas de bronce ariqueñas (Los Tigres y Juventud del Folklore). Desde el año 2005 oficia como director musical de la banda Alcones del Folklore.

(se refiere a cajas de veinticuatro latas de cerveza) para recibir a los músicos, los que bajan al calvario tocando una marcha militar.

Al consultar por el nombre de los temas ejecutados en esa ocasión, “Moncho” señala:

Ponle “Diana, llegada al pueblo”, porque siempre se toca... llegai a un pueblo y se toca esa diana. Es la que la mayoría conoce, es raro que la banda toque otra diana, por eso “Diana, llegada al pueblo”. La marcha esa también es común, no le sé el nombre a esa marcha. Es lo mismo que pasa con la diana, esa marcha la saben todos también, todos las saben, por eso la tocan. Son marchas militares, como “Penachos rojos”, “5 de abril”, “30 años”; esas tienen nombre, pero esta no sé cómo se llama.

Para el caso de la fiesta en honor al Señor de Qoyllurit'i (Cusco, Perú), Zoila Mendoza (2010, p. 30) describe la *diana* como “una especie de fuga alegre y de tono celebratorio”, y Alberto Díaz (2009, p. 384) la apunta como una fanfarria de origen militar que habría sido

incorporada, a través de las bandas de bronce, a las costumbres locales, tal como la marcha o pasacalles.

Luego de hacer sahumeros y *pagos*, el recién investido alférez, provisto de una *lliclla* (manta colorida andina) cruzada sobre el pecho y una *chuspa* (pequeña bolsa o morral tejido), acompañado por su esposa y familiares encabeza el grupo que baja al *trote* (paso ligero y rítmico que hacen las parejas al andar tomadas de la mano) la ladera del cerro al ritmo de un *wayño* para hacer la entrada al pueblo. El tema interpretado en este desplazamiento es denominado genéricamente por “Moncho” como “*wayño* de entrada al pueblo”. El *wayño* “es el género cantobaile más difundido en la región andina”, tiene muchas variaciones locales aunque siempre se asocia a narrativas rurales y campesinas; se puede bailar en parejas, en una rueda o en una fila entrelazada por las manos (Wolf, 2010, p. 54). Alcones sostiene la melodía de *wayño* a lo largo de un recorrido por las calles perimetrales del poblado, en el cual invita a la liturgia a los residentes del pueblo y a aquellos que han llegado desde Huara, Alto Hospicio, Iquique o Arica con motivo de la fiesta (Figura 2).



Figura 2. Sahumerios en el calvario y entrada del alférez al pueblo con la banda en el inicio de la Víspera.¹⁰

¹⁰ Las fotografías aquí presentadas fueron realizadas por César Borie el año 2014.

En el transcurso de la mañana de este día de víspera hará su entrada al pueblo Lakitas de Jaiña. Proyección C. Baltazar, seguida por la comparsa Lakitas de Jaiña. Los Chaqueto, comandada por el legendario soplador local, Armando Vilca, primo y coterráneo de “Chino” Mollo, cajero y timbalero de Alcones.

Finalmente, a las 13:00 hrs. hace su entrada la banda de bronce boliviana La Espectacular Libertad, con tres platilleros, dos bombos, cinco bajos y seis trompetas. Esta banda será la antagonista directa de Alcones. Traída como un regalo para los alféreces, su participación contribuirá a mantener a Alcones con la guardia en alto, sin descuidar sus labores como “banda del pueblo” ante la amenaza de perder el contrato para el año siguiente con los alféreces entrantes.

El enfrentamiento sonoro y espacial entre ambas bandas, llamado localmente “choque” o *contrapunteo*, no se hará esperar. Por la tarde, las bandas de bronce y las comparsas de *lakitas* acuden a la iglesia a saludar a los santos, a la virgen y a otras personas divinas o seres espirituales. Dicho saludo se estructura en turnos para la interpretación de alabanzas (o himnos religiosos). Posteriormente se despliega el pasacalles con *wayños* de invitación a la cena.

Durante dicho pasacalles, en la puerta de acceso a la sede vecinal (que oficia de comedor) se producen empujones suaves entre los Alcones y los músicos de La Espectacular Libertad, que se apuraban para entrar tocando antes al recinto. Rápidamente el platillero “Choroy”, que comanda las acciones de Alcones ante la ausencia temporal del director de la banda, moviliza a sus músicos para que se instalen en el escenario. La estrategia de “Choroy” de “dar el primer golpe”, sumada a la persistente y poderosa interpretación de un *wayño*, funciona, y La Libertad, opacada en el *contrapunteo*, deja de tocar la *morenada* que interpreta antes de que Alcones se detenga. Los músicos de La Libertad se van a sentar silenciosos a una mesa a esperar la cena. Mientras, Alcones toca con fuerza, canta y baila con actitud triunfal, ejecutando pequeños pasos sincronizados sobre el escenario. Ha primado su experiencia en el choque, imponiéndose sobre la formación más numerosa y juvenil de La Libertad (Figura 3).

En el caso del *contrapunteo* entre *lakitas* se ha documentado que, para salir victorioso del encuentro, se puede forzar a la agrupación musical contraria a perder el ritmo, atraer a los bailarines que están bailando con la otra agrupación o hacer que los adversarios



Figura 3. “Choque” de Alcones con la banda boliviana La Espectacular Libertad en la sede comunitaria.



Figura 4. Alcones en la misa de la víspera tocando alabanzas.

se cansen de tocar; y, para lograrlo, se puede tocar muy fuerte pero sin desafinar, tocar en una afinación más alta, enfrentar directamente los bombos de ambos conjuntos o bien rodear espacialmente a la agrupación rival (Fortunato, 2010, p. 87). Entre los bronces del NGC se observan dinámicas y estrategias similares a estas, tal como las descritas en este relato.

Al margen de este conflicto, las comparsas de *lakitas* se mantienen fuera de la sede comunitaria. Su oportunidad de medir fuerzas se dará luego, cuando ingresen tocando *wayños* a “el local”, recinto dispuesto para albergar el bailable nocturno, y se conviertan en el vórtice de los masivos *trotés*.

Respecto al tema que les vale esta primera victoria, “Moncho” detalla:

Es un wayño de guerra, de combate ese... de contrapunteo. Ese se llama “Me voy, me voy” [tararea], parece, pero ponle wayño de contrapunto, para cuando contrapunteas con otra banda [...], estamos tocando cualquier wayño y cambiamos a ese wayño. Ese es bueno porque es alto, la trompeta es alta [tararea], tocan alto,

por eso es de contrapunteo, para que se escuche la trompeta, lo mantenemos duro. La parte nuestra (de los bajos) es un poco baja, pero la contestación es así alta.

Poco después de terminada la cena, Alcones y La Libertad llegan a buscar a los alféreces a su casa para hacer un nuevo pasacalles, esta vez para convocar al pueblo a la misa en la iglesia. A la cabeza se pone Alcones, marcando su jerarquía. De cerca los siguen los músicos de La Libertad, más atrás se disponen en bloques las comparsas de *lakitas*.

Dentro de la iglesia los alféreces se ubican en una primera fila de sillas frente al altar. El cálido fraseo y cadencia de los bajos en una vieja alabanza ejecutada por Alcones brinda solemnidad a los sahumeros y aspersiones a la Virgen y el Cristo que dan inicio a la ceremonia (Figura 4).

Esa alabanza se llama “Amarte solo a ti, Señor” [...] son canciones de iglesia, se han sacado de los mismos cantos que cantan en la iglesia para tocar en banda, porque a veces los cantan militar así, nosotros lo transformamos a banda, las alabanzas (Ramón Albarracín, com. pers.).



Figura 5. Mesas rituales de la *tinka* y conjuntos de *lakas* y bronzes en la plaza.

Ya de noche, en la plaza se instalan frente al muro de la iglesia mesas rituales sobre mantas con flores, frutas, verduras, botellas de pisco y hojas de coca, donde los alféreces reciben durante la *tinka*¹¹ afectuosos saludos de los asistentes, asperjan cerveza a la tierra (o al suelo), mascan hojas de coca y hacen sahumeros. Todo esto mientras circulan entre la multitud bandejas de “cortitos”, vasos pequeños de un brebaje caliente preparado con leche, canela y *co-roco* (aguardiente de 90°), y cajas de panes dulces.

Estas mesas rituales pueden ser comprendidas como cualquier banquete brindado entre seres humanos, solo que en los Andes son preparadas para personas no humanas, como pueden ser la Virgen María, las almas de los antiguos, la Pachamama, etcétera, y su consumo se realiza al quemar, asperjar, ingerir o enterrar las partes que componen la mesa de maneras rigurosamente protocolarizadas (Mora, 2015, p. 226). Dentro de estos protocolos, los músicos entregan su interpretación, pero también participan de la mesa tal como el resto de la concurrencia, según corresponda en cada localidad y ocasión.

Esta vez, Alcones del Folklore abre la ronda con la primera de tres piezas (o *patas*) de cueca nortina que bailan los alféreces; las siguientes son ejecutadas por las comparsas de *lakitas*. La Libertad cerrará esta parte del rito con *wayños* (Figura 5).

Esa se llama la tinka, ahí se hace la ceremonia con la cueca y el wayño, esa es la ceremonia, de ahí ya empieza la fiesta, como el bailable. Pero lo primero que tiene que tocarse son las cuecas y el wayño, después ya podís tocar lo que querai, cumbias, vales, lo que querai [...]. Ahí nos vamos turnando, “ya tocan ustedes una cueca, ustedes la otra cueca”. Ahí parece que hicimos tocar el wayño a los bolivianos, como los bolivianos no sabían tocar cueca chilena, entonces les dejamos los wayños a los bolivianos. Entonces con los lakitas nos repartimos las cuecas, yo me acuerdo (Ramón Albarracín, com. pers.).

A la medianoche son lanzados algunos fuegos artificiales mientras Alcones saluda dando “las mañanitas” para festejar el cumpleaños del patrono del pueblo. En esta ocasión se interpretan antiguos corridos mexicanos que la banda boliviana Real Imperial de Oruro popularizó con su adaptación al ritmo de vals.

Ese es “Qué linda que está la mañana”, qué linda que está la mañana, en que vengo a saludarte [canta], tipo vals mexicano, ese es vals así como saludo [...]. “La Sandunga” parece que es mexicana, tipo vals también... Esa la saqué yo, lo copié de una banda boliviana la Real Imperial, la Real Imperial tocaba “La Sandunga”, pero esa es del folclore mexicano parece, de ahí viene [...] es más antigua que... es como un rescate que hice yo, porque cuando fuimos a tocar a Huaviña, los viejitos pedían todo el rato “Sandunga”, de ese tema se acordaban po’, los abuelitos, imagínate (Ramón Albarracín, com. pers.).

11 El término *tinka* refiere en este caso al acto colectivo de compartir cerveza y otros licores que tiene lugar durante la noche de la *Víspera*, dando así inicio formal a la fiesta.

La primera noche de festejos entra luego de esto a su última etapa, cuando la gente del pueblo, tras un breve pasacalles con *wayños*, ingresa bailando un *trote* al local, amplio recinto embaldosado, con escenario, iluminación y amplificadores, donde los esperan las tres orquestas tropicales peruanas contratadas para la ocasión: Comando G, Eclipse y Los Genios. Los Alcones tendrán en este momento su oportunidad para descansar y reponer fuerzas, pues al amanecer del día siguiente deben estar en pie fuera de la iglesia del pueblo para “dar el alba” o saludo de los buenos días al santo patrono.

Luego de dar el alba, rito que marca el inicio del día en la fiesta, Alcones interpreta un *mix* de *taquiraris* (o *cullahuadas*) en la plaza. El taquirari, como género musical, “está asociado fuertemente con la región de Santa Cruz y otras tierras bajas” de Bolivia. Se trata de un baile de parejas que suele interpretarse junto a las cumbias (Wolf, 2010, p. 55). Respecto al *mix*, “Moncho” explica:

“Tu mirar”. “Tu sonreír” se llama también. Ese es del folclore boliviano parece. Tu mirar, tu sonreír, me han robado el corazón [canta]. Hay otra más, ¿verdad?... [...] “Si de mi lado te vas”, ahí cambiamos [...] Esa también es antigua sí, yo la aprendí a la paila,¹² así nomás. Son antiguos esos, después las bandas de acá los copiaron [...]. Es que pasa que antiguamente traían mucha banda de Bolivia pa’ acá, pa’ los pueblos del interior más que nada, después empezaron a entrar los pampinos, pero primero fueron los bolivianos, como en los sesenta por ahí, de los sesenta pa’ atrás. Después empezaron a venir chilenos porque yo me acuerdo que cuando estaba chiquitito escuchaba las bandas chilenas ya [...]. Esas bandas bolivianas tocaban marchas bolivianas, wayños y taquirari... hablan mucho del foxtrot pero yo no sé cómo es el ritmo del foxtrot (Ramón Albarracín, com. pers.).

12 “Paila” es un chilenuismo que alude a la forma de la oreja humana. Una canción aprendida “a la paila” habría sido incorporada al repertorio luego de escucharla repetidas veces, es decir, sin leer partituras.

Al rato salen a hacer un pasacalles en el cual los alféreces realizan la invitación a la *calapurca* (caldo especiado a base de carne) que se ofrece de desayuno a la comunidad en la sede. Sobre dicha preparación, Sonia Montecino (2003, pp. 36-37) presenta el siguiente testimonio de Lydia Flores, registrado en Arica:

Es un plato contundente y llenador. La calapurca que yo conozco es la que viene con el mote pelado, viene con carne, que es lomo de alpaca. Tiene que ser alpaca, porque le da un sabor rico, nosotros consumimos pura alpaca. A veces le echan pollo, si es para 20 personas se echa el pollo entero. Pero no puede faltar la carne de alpaca porque eso le da el sabor, la parte del lomo. Después se le tira papa, como cuando se prepara el picante, tiene que ser la papa molida, y ahí a eso se le echa ajo, cebolla, sal y cilantro. Después la gente le echa el ají a su gusto, un ají seco, locoto, que venden en el terminal, la gente aymara consume el puro locoto. A la calapurca le ponemos también un condimento que se llama sibarita, es una cosa rojita, que tiene un poco de ají.

Luego, los alféreces recorren el pueblo golpeando las puertas de los vecinos y los convocan a unirse al *trote*, animados por el *wayño* que ejecutan los Alcones.

Siempre que hay pasacalles se tiene que tocar wayño. Pa’ la entrada de cera, cuando llevan las velas, esa es marcha, porque ahí estás invitando a la iglesia y a la iglesia la invitación es con marcha. También cuando llevai al alférez a la iglesia es wayño hasta cierta parte y de ahí tenís que hacer entrada con marcha [...] antes de llegar a la iglesia se para, ¡pum!, marcha. Pero la entrada de ceras es marcha desde el local mismo hasta la iglesia (Ramón Albarracín, com. pers.).

Terminado el almuerzo en la sede, se disponen dos mesas rituales frente a la iglesia para *el arco*, momento de la fiesta en que, entre dianas intercaladas de las distintas comparsas y bandas, los vecinos del pueblo hacen fila para prender billetes de pesos chilenos,

bolivianos y dólares en la solapa de los alféreces, recibiendo a cambio lluvias de papel picado en la cabeza, “cortitos” de maracuyá sour o whisky, y cajas de cerveza. Una detallada cuenta de los regalos recibidos es llevada en un cuaderno por una de las familiares del alférez.

Esta actividad se extiende hasta caída la noche, rodeada de un gran caos sonoro al que se suma un intento de la orquesta Comando G por tocar amplificadas en una pequeña glorieta, el que se ve frustrado por fallas en el sistema soportado por un gran generador eléctrico. El año 2015, la orquesta tropical peruana Capricho de Amor conseguirá sonar con sus amplificadores en el mismo lugar, interpretando su repertorio de cumbias *sound*, contribuyendo también a la algarabía generada en torno a las *mesas de el arco* con algunas dianas, surgidas de las bases programadas de su teclado (Figura 6).

Son dianas, son fanfarrias nomás, no tienen nombre [...] Como unas veinte nos debemos saber con la banda más o menos... y otras que inventamos, cualquier cosa, “arroz con leche, me quiero casar”, “la cucaracha, la cucaracha” [canta y ríe]. Es como un aplauso, para llamar

la atención. En vez de hacer un aplauso nosotros tocamos una diana, esa es la finalidad poh (Ramón Albarracín, com. pers.).

Ya es casi de noche cuando Alcones se logra imponer al caos sonoro en la plaza y persiste tocando unas desafinadas cumbias pero llenas de “swing”, en palabras de su director, Carlos Espejo. En la seguidilla de cumbias, las timbaletas diestramente tocadas por “Chino” Mollo imprimen un ritmo contagioso a las melodías, despertando la euforia entre los asistentes que bailan mezclándose con la fila que se extiende frente a *el arco*.

Entre los temas ejecutados en esta maratónica sesión se cuenta: “Lejos de ti” (adaptación del *wayño* del compositor peruano Sergio D’ambrosio), un *mix* de cumbias del conjunto tacneño Los Maravillosos de José Villanueva, “La pecadora” y “Arbolito” (del grupo peruano Néctar), La Conejita (del mexicano El gitano de la cumbia) y “Caballo viejo” (adaptación de la versión de “Bamboleo” de Gipsy Kings), cubriendo con este repertorio una brecha temporal que se extiende al menos desde fines de los años ochenta hasta la primera década del dos mil.



Figura 6. Ceremonia de *el arco* en el día principal de la fiesta. Familiares y amigos prenden dinero a los alféreces.



Figura 7. “Choque” de Alcones con La Libertad en “el local” e intercambio de saludos entre los músicos.

El final de *el arco* será marcado por las cuecas de rigor para los alféreces, que luego se embarcan en el último pasacalles del día rumbo al local, donde esperan las orquestas tropicales para rematar la jornada.

Entrando al local con ritmo de *wayño*, los *lakitas* se posicionan en el centro, mientras Alcones y La Libertad se ubican hombro a hombro en un costado. La proximidad entre los músicos de ambas bandas será provocación suficiente para iniciar un nuevo “choque”. Los músicos de La Libertad son azuzados con los gritos e histriónicos despliegues corporales de sus tres platilleros.

Tras más de cinco minutos de sostener los temas respectivos, los Alcones logran nuevamente salir airoso y, animados por la victoria, tocan cuatro vueltas más del *wayño* “Por qué estás triste”, del grupo Savia Andina, y rematan con una diana. Al finalizar su interpretación, intercambian saludos de cortesía con sus pares bolivianos para luego retirarse a descansar a su habitación (Figura 7).

Después de un ligero desayuno en la sede, a las once de la mañana recién aparece el alférez que, resentido por los extensos festejos de la noche anterior decide no ir a la misa sino directo a la romería en el cementerio. Sale junto a Alcones, que lo esperaba impaciente, llevando flores para sus finados, bebidas y comida para atender a los músicos en las *mesas* que preparará sobre las tumbas de sus parientes.

En el cementerio, entre tumbas adornadas con coronas de flores de papel, Alcones toca viejos vales de Los Kipus, Los Morochucos y Carmencita Lara.

Julia Rosa Capristán García, cuyo nombre artístico es Carmencita Lara, es reconocida en América Latina como una gran intérprete de “vales de pueblo”, los cuales suelen narrar la ruptura de alguna relación amorosa (Godoy, 2012, p. 241) a través de temáticas como el despecho, la traición y el triángulo amoroso (Wong, 2011, p. 186). Junto a Los Kipus y a Los Morochucos, Carmencita Lara integra una larga lista de artistas peruanos que popularizaron el vals en Perú, Ecuador y Chile durante la segunda mitad del siglo XX.

Además de vales, Alcones interpreta marchas fúnebres (entre ellas el tercer movimiento de la “Sonata en si bemol menor Op 35” de Chopin) y *wayños* (como “Mariposita” de Yolanda Alcocer y la *cacharpaya* “Adiós, adiós”) para los finados de distintas familias. Al rato llegan también al lugar las comparsas de *lakitas* para satisfacer las solicitudes musicales de los deudos.

Las familias viven la romería con una mezcla de recogimiento y alegría, haciendo emotivos brindis por sus parientes fallecidos, conversando animadamente en torno a sus tumbas y bailando al ritmo de los temas que fueron en vida sus predilectos (Figura 8).

Son vales poh, la mayoría es peruano, de Carmencita Lara, “Me duele el corazón”, nosotros le decimos “Solito”, porque hay una parte que dice “solito”. [...] Es famosa, antigua, todas las personas antiguas les gustan los temas de Carmencita Lara [busca temas en su celular y los reproduce]. ¡Ay! “Penas Negras”, ese lo tocan Los Aces. ¿“Ódiame”? ese es



Figura 8. Alcones tocando en el cementerio de Jaína. Mesas, ofrendas y música en las tumbas.



Figura 9. El recuento y cueca de los alféreces con los *katuriri*. El alférez hace entrega de su cargo.

“Olvidame amigo” [tararea]... a ese “Por qué tomas tanto” nosotros le decimos y este “Llora, llora corazón” [...] ¿La Carmencita Lara?, si la cantaba mi mamá debe ser del setenta pa’ atrás, entre el cincuenta y el sesenta debe ser la Carmencita Lara más o menos (Ramón Albarraacín, com. pers.).

Ya caída la noche del tercer día el pueblo se observa notoriamente más vacío. Alcones pasa a buscar a los alféreces para salir entonando añosos *wayños* del folclore boliviano (“Curahuara de Carangas” y “Por las calles voy pasando”, entre ellos) al pasacalles que convoca a los vecinos a la cena, tras la cual se despla-

zan con un *trote*, ondeando pañuelos blancos, hasta el local para una última noche de fiesta.

Luego de una última presentación de la banda tropical peruana Los Genios ante un mermado público, tiene lugar “el recuento”, cuyo registro de los regalos y aportes recibidos por los alféreces es leído en voz alta a los asistentes. Una vez finalizado este, se presentan los alféreces entrantes (*katuriri*), los que bailan intercambiando parejas los tres pies de cueca con los actuales alféreces. Con esto se cierra la participación de la banda Alcones esa noche (Figura 9).

El último día de la fiesta, la despedida se inicia a las nueve de la mañana al pasar a buscar a los alféreces para ir con ellos a hacer la adoración a la iglesia. Alcones toca alabanzas en el pórtico, mientras los alféreces y unos pocos feligreses dan tres vueltas de rodillas a la mesa donde se ha dispuesto el Cristo. Durante esta emotiva e íntima ceremonia, los fieles hacen sahumerios y tocan delicadamente la cabeza, piernas y brazos del Cristo con claveles remojados en agua bendita, acto de recogimiento que será también realizado por los músicos de la banda (Figura 10).

“Esa es la adoración. ‘Adoración del Señor’ se llama. Ahí se pide que a uno le vaya bien. Se

tiene que dar las vueltas obligatorias, es pesado, porque es una expresión de fe. Y a eso va la gente, a la adoración de fe”, señala Ramón Albarracín.

Una vez cobrado “el contrato” (monto total de dinero acordado por los servicios de la banda) y cargado el equipaje, colchones y frazadas de los músicos en la van, Alcones pasa por la iglesia nuevamente a tocar alabanza y despedida, luego de lo cual suben al calvario interpretando como *cacharpaya* o *wayño* de despedida, el tema “Verveñita” de Savia Andina y se retiran del pueblo para regresar a Arica (Figura 11).



Figura 10. Adoración al Señor. Despedida en el templo con alabanzas.



Figura 11. La despedida del pueblo. Los músicos tocan una última canción en el calvario.

Repertorio rítmico y musical en las fiestas andinas. Tradición e innovación

La incorporación de bandas de bronces a las fiestas andinas no fue un cambio repentino ni exento de resistencias. Por ejemplo, ante su llegada a la mayor celebración religiosa del NGC, es decir, La Tirana, se ha documentado la defensa del despliegue de aerófonos tradicionales, como son las *lakitas* (Álvarez, 2015, p. 20). No obstante, hoy en día hacen parte de la vida del NGC. Esto es crucial en localidades donde la música no se encuentra abstraída de las actividades y las materialidades cotidianas, tal como en las sociedades industrializadas, sino que la música provee las bases para la expresión, cuidado, mantenimiento y cambios en la vida diaria (Stobart, 1994).

De allí que, para el caso de la celebración de Espíritu Santo en Jaiña, el despliegue musical de la banda de bronces Alcones del Folklore se constituya como un elemento clave para el desarrollo armónico de la fiesta. No se trata de una armonía solo por lo agradable, sino por el tipo de relaciones que propicia entre quienes participan. Esto, en parte, justifica implícitamente que el alférez la contrate como “banda del pueblo”, condición que se repite en los años 2014 y 2015.¹³

Este cargo implica importantes diferencias en cuanto a las responsabilidades de la banda respecto a las comparsas de *lakitas*, la banda boliviana La Espectacular Libertad y las orquestas tropicales peruanas, que asisten al poblado como presentes al alférez por parte de amigos y familiares. Alcones compartirá con ellas ciertos espacios sonoros, pero conservará una supremacía, manifiesta en su lugar protagónico y/o presencia exclusiva, durante la realización de los ritos que pautan toda la celebración.

Las ejecuciones de la banda marcarán ciertos momentos que pueden ser considerados puntos de inflexión dentro de los festejos, como la entrada al pueblo de los nuevos alféreces, en la cual quienes

asumieron el cargo durante el cierre de la fiesta anterior pasan de ser *katuriri* a *passiri*, es decir, *pasante* o alférez.

Además del ingreso de los alféreces al pueblo, donde la resonante música de los bronces anuncia desde la distancia a los comuneros locales el inicio de los festejos de la Víspera, los sonos de los bronces se escucharán con fuerza en marchas durante la “entrada de ceras” e himnos religiosos (o alabanzas) en la procesión de las imágenes. Sus *wayños* marcarán el ritmo del *trote* en los *pasacalles* que invitan a los vecinos a las liturgias, a desayunar *calapurca* o los acompañan en su trayecto entre la iglesia, la sede comunitaria y el local.

En la plaza, las tres piezas o *patas* de cueca nortina darán inicio a *la tinka* de la víspera, con la que se espera la medianoche para saludar con “las mañanitas” en ritmo de vals el cumpleaños de la entidad festejada, en este caso, el Espíritu Santo. Cuecas también sonarán al inicio de *la tinka*, después del sermón, al final de *el arco* y luego del recuento en el local durante la última noche de festejos, en un baile que une a los actuales alféreces con los nuevos *katuriri*. Solo la banda participará con sus alabanzas en la adoración que da el adiós a las imágenes en la iglesia y con un *wayño* de despedida (o *cacharpaya*) subirán al calvario para hacer su salida del pueblo.

Este desempeño de las bandas de bronces en distintos hitos de las festividades religiosas andinas actuales es un rasgo que ha sido documentado también en otros pueblos nortinos (Díaz, 2009), lo que da cuenta de una forma culturalmente normada de concebir la participación de la música dentro de las ceremonias y prácticas devocionales tradicionales.

Lo anterior parece ser especialmente patente en el caso de los diferentes ritmos ejecutados, los cuales en la celebración de Espíritu Santo en Jaiña están segregados de acuerdo a sus funciones sagradas o profanas, una distinción propuesta sobre la base de estudios etnohistóricos para los “tonos” o modelos melódico-rítmicos observados en las prácticas musicales incaicas, que constituyen estructuras que rigen la organización de los repertorios en ellas ejecutados (Gruszczynska, 1995).

13 Durante las últimas etapas de la elaboración de este artículo nos enteramos de que Los Alcones también fueron la banda del pueblo en Jaiña durante Espíritu Santo, el año 2019.

Entre los ritmos que operan como tonos sagrados o ceremoniales en los festejos de Jaíña, se podrían incluir *wayños*, alabanzas, marchas y cuecas, mientras que entre los tonos comunes estaría el *taquirari*, la *morenada*, el vals y la cumbia, interpretados estos últimos solo una vez finalizados los ritos considerados de rigor en las costumbres tradicionales del pueblo.

Pero los tonos ceremoniales no agotarían su actuación en la conformación de un espacio-tiempo sagrado, sino que cumplirían también la función de transmitir información relevante para los participantes de la fiesta, siendo destacable en este sentido el caso de los *wayños* y las cuecas.

Los *wayños* en el ámbito de la comunicación social se presentan como una marca o “estandarte sonoro” (Bellenguer, 2007) que acompaña a lo largo de toda la celebración a los alféreces, identificándolos y señalando su estatus, pero a su vez los implica en dinámicas colectivas que refuerzan la solidaridad. En este último sentido se puede señalar la ejecución de *wayños* en las invitaciones, las recepciones en las casas de los vecinos y los desplazamientos masivos a las distintas comidas en la sede comunitaria, las misas y los bailables nocturnos en “el local”, a lo cual se debe sumar el “*wayño* de agradecimiento” tocado en *el recuento*, momento en que se hace explícita la reciprocidad que precisó la realización de la fiesta.

Resulta interesante también la interpretación de *wayños* en momentos de “choque” entre conjuntos musicales, situación observada tanto entre comparsas de *lakitas* como entre bandas de bronces, que podría dar cuenta de un uso preferente de este ritmo y la selección de tonalidades altas (“*wayño* de guerra”) en enfrentamientos musicales, en que la férrea competencia por imponerse en los duelos propicia la saturación del espacio sonoro, amplificando la euforia de los *troles* masivos en momentos culminantes de las ceremonias.

Es necesario precisar que la interpretación de *wayños* no se restringe al espacio-tiempo sagrado, sino que estos también estarán presentes en la romería al cementerio, junto a marchas y valsos, como parte del homenaje de algunos deudos a sus finados, lo que permitiría caracterizarlos como tonos ceremoniales “movibles” (Gruszczynska, 1995).

Las cuecas, en tanto, al tratarse de ritmos cuya danza es reservada a los alféreces, actuarían más bien como un elemento que contribuye a generar un espacio de exclusividad, el cual solo se vuelve permeable al final de la fiesta para dar cabida a los nuevos *katuriri*. A diferencia de los *wayños*, el carácter “no movible” de la cueca entre los momentos y espacios sagrados y profanos observado en la ceremonia de Jaíña reafirma el planteamiento respecto a su estatus de tono ritual (Gruszczynska, 1995).

Si bien se reconoce que festividades religiosas como la estudiada se desarrollan siguiendo la estructura del canon católico (Víspera, Fiesta Grande –con su misa, sermón y procesión– y Despedida) introducido en tiempos coloniales (Díaz, Galdames y Muñoz, 2012), también es claro que hay elementos que quedan fuera del esquema básico de los autos sacramentales, expresando agencias indígenas que han sido interpretadas como un fenómeno emergente en la cultura religiosa colonial. Este fenómeno se habría visto favorecido por la centralidad en el culto de imágenes religiosas católicas –y sus altares– que se presentan como íconos que admiten resemantizaciones inventivas durante las prácticas rituales de las comunidades indígenas locales, volviéndose el foco de sus complejas escenificaciones (Díaz, Galdames y Muñoz, 2012).

Este tipo de apropiación y resignificación de prácticas religiosas, al ser visto desde la esfera de las expresiones musicales rituales, puede ser comprendido no solo como un proceso de raigambre colonial, sino como una estrategia constantemente reeditada dentro de una tradición religiosa andina dinámica y resiliente. Dentro de esta tradición, las presentaciones musicales, entendidas como *taki*, *haylli* o tonos ceremoniales, se adecuarían a un modelo melódico-rítmico de carácter abierto, que actúa como criterio para la organización del repertorio musical y provee de signos simbólicos para la comunicación social (Gruszczynska, 1995).

La prevalencia y significación de este modelo en las prácticas devocionales andinas permite comprender de mejor forma la recurrente asociación de piezas sonoras, agrupadas en secuencias musicales (Bellenguer, 2007), o de ciertos formatos instrumentales específicos (comparsas de *lakitas*, *sikus*, *lichigualllos*,

tarkas o bandas de bronces) con hitos del calendario ritual andino y con los distintos momentos y espacios constituidos en las ceremonias que este organiza (Díaz, 2009; Gavilán y Carrasco, 2009).

Resulta atractivo pensar desde esta óptica la introducción, difusión y transformación a nivel local de instrumentos musicales recuperados de los contextos arqueológicos agroalfareros del Período Medio (*Tiwanaku*), de Desarrollos Regionales (Cultura Arica) y del Período Tardío (de influencia incaica) en el extremo norte de Chile, entre los cuales se han registrado principalmente aerófonos de caña, denominados genéricamente zampoñas (Grebe, 1974; Focacci, 1990; Focacci y Pizarro, 2000; Pérez de Arce, 2004; Arancibia y Silva, 2010; Fortunato, 2010; Chacama y Díaz, 2011).

Un análisis detallado de las variaciones desde el punto de vista de la morfología y propiedades acústicas de las zampoñas a lo largo de la secuencia prehispánica tardía de Arica ha permitido observar una creciente estandarización, que se inicia en el Período de Desarrollos Regionales, con una reducción general de los tamaños de los instrumentos y de la amplitud de sus escalas tonales, proceso que se consolidaría en tiempos del *Tawantinsuyu* (Arancibia y Silva, 2010). Esta transformación, que deriva en instrumentos más pequeños y de tonos más agudos, podría tener que ver con la difusión y masificación en tiempos incaicos de modelos andinos referidos a las cualidades estéticas y acústicas apropiadas para este tipo de aerófono, lo que iría presumiblemente de la mano de una cada vez más pausada utilización de ciertos tipos específicos de instrumentos musicales en determinadas ceremonias y rituales.

Por otra parte, la posibilidad de que estos instrumentos de viento hayan sido ejecutados de manera colectiva es sugerida a partir del hallazgo en contextos funerarios del Período Medio de parejas de hasta tres *sikus* (Focacci, 1990; Pérez de Arce, 2004) y de la escalada de su popularidad como ofrenda mortuoria a través de la prehistoria tardía de Arica, alcanzando una importante frecuencia en las tumbas durante el período de influencia del *Tawantinsuyu* (Chacama y Díaz, 2011). Esta capacidad de conformar “orquestas” o “tropas” con instrumentos pareados agrega cualidades de potencia

sonora y resistencia (en cuanto a posibilidad de interpretar melodías continuas por largas horas) a sus notables atributos expresivos (melódicos, tímbricos y rítmicos), cualidades que han sido esgrimidas como un argumento para afirmar su íntima relación con planos espirituales y sociales en las manifestaciones colectivas de ritualidad en los Andes (Pérez de Arce, 2004).

Las bandas de bronces habrían reunido las condiciones organológicas y de formato instrumental para erigirse como herederas de esta antigua tradición musical y performática cuando las coyunturas históricas así lo permitieron, coexistiendo en las fiestas de religiosidad popular andina con las tenaces *lakitas* y, en ciertos casos, reemplazándolas.

Más allá de los notables cambios que pueden observarse arqueológica y etnográficamente en términos de los instrumentos utilizados, su número y las melodías con ellos interpretadas, lo relevante en el ámbito religioso será la integración de las prácticas musicales-rituales dentro de una estructura de significación preestablecida y, por lo tanto, coherente para la comunidad en la cual esas prácticas musicales tienen lugar. Esto debido a que es en el dominio simbólico vivo del rito festivo donde la música produce la reactivación de la memoria y la reafirmación de la identidad comunitaria (Losada, 2001).

Como dispositivo de memoria, la banda de bronces Alcones del Folklore es a la vez un repositorio y un generador de experiencias que entrelazan ritmos, melodías, personas y lugares. Su variado y extenso repertorio incluye desde antiguos temas folclóricos bolivianos, viejos valsos peruanos, cuecas de la zona central de Chile, marchas militares prusianas, corridos mexicanos e himnos católicos, hasta recientes adaptaciones de *morenadas* y *wayños* de moda, pasando por un amplio espectro de cumbias andinas de los años setenta y ochenta. Sus influencias son tan diversas como los mecanismos por los cuales las melodías y ritmos entran en su dominio musical.

Articulado con creatividad y destreza, este repertorio, fruto de las herencias, vivencias y aprendizajes de los músicos, dota a la banda de la versatilidad necesaria para satisfacer las demandas de un exigente e incansable público, compuesto por las distintas

generaciones congregadas en el pueblo de Jaíña con motivo de la celebración del Espíritu Santo.

Se valorará el conocimiento y cercanía que los músicos de la banda muestren respecto a las tradiciones y costumbres locales, pero también su resistencia, capacidad de enfrentar los desafíos que les imponen las bandas rivales y criterio para innovar, ampliando su repertorio con adaptaciones de temas que se perfilan como éxitos en los bailables.

Las variaciones y transformaciones dentro del marco ofrecido por el modelo melódico-rítmico andino no se consideran aquí como un elemento que lo debilita e invalida, sino que son acogidas como una tendencia natural y de larga data, pues el modo de interpretar el tono y modificar su estructura dependerá del músico, de su tradición de origen, su musicalidad e invención creativa (Gruszczynska, 1995). Dicho de otra manera, los gestos interpretativos de la música (o danza) son una elección social, individual y cultural; así pueden variar de un grupo humano a otro y también dentro de una misma comunidad (Martínez, 2001).

Es necesario tener en consideración que la música es ejecutada por personas en un contexto social bajo el influjo de convenciones de naturaleza cultural, relativas a sus representaciones del universo social y religioso, más que por influencia de un supuesto genio individual, asocial (Finnegan, 2002). Estas personas son herederas y portadoras de la memoria, quienes al interpretar sus canciones evocan, recuerdan y conmueven. La música que producen es relevante para las comunidades andinas locales, pues da lugar a efectos contextuales; tiene por tanto una relevancia social que depende de su anclaje en un marco espacio-temporal concreto (Martí, 1995). Dichas convenciones y memorias son parte constitutiva de las relaciones de correspondencia que se despliegan en las prácticas musicales.

La historia contada por cada músico constituye un relato lleno de orgullo y emoción, en el que las experiencias vividas durante la propia trayectoria musical, los instrumentos que han tocado y las fiestas en las que participaron forman un todo inseparable dentro de su biografía, marcando hitos que fortalecen y dan nuevos bríos a los viejos maestros sopladores.

Esto los posiciona como cultores musicales y guías privilegiados para adentrarse en el mundo de las tradiciones nortinas; labor, esta última, que a veces deben cumplir en los pueblos cuando los mismos alféreces no están suficientemente interiorizados en las prácticas rituales y protocolos que ellas implican.

Siguiendo la premisa desarrollada en estas líneas, es de esperar que el lugar ostentado por las bandas de bronces en las fiestas religiosas nortinas no llegue a ser ocupado por las populares orquestas tropicales o *sound*, pues sus ejecuciones musicales, debido a que requieren de aparatosos sistemas electrónicos de amplificación, no permiten la necesaria libertad de movimiento para estar presentes en los distintos momentos y espacios que se organizan en las fiestas andinas. Otra limitación de importancia de las orquestas tropicales sería su repertorio enfocado en forma exclusiva a las cumbias, aunque se les puede escuchar ocasionalmente interpretando dianas con bases pregrabadas, e incluso cuecas.

Las orquestas tropicales andinas continuarán restringiéndose, por lo tanto, a la función de tonos comunes (en contraposición a los *taki* o tonos sagrados), los que se pueden incluir en ciertos momentos de las ceremonias religiosas, por lo general con una finalidad lúdica, después de cerradas las fases exigidas por el ritual, fases indefectiblemente acompañadas por *lakitas* y bandas de bronces.

Agradecimientos

Este estudio fue iniciado el año 2014 y continuó a lo largo del 2015. El trabajo inicial se enmarcó en el proyecto FONDART “Alcones” (Fondo de Fomento Audiovisual. Línea de Producción Regional, convocatoria 2015, folio: 666264), dirigido a la documentación audiovisual de la banda Alcones del Folklore durante sus viajes y presentaciones en pueblos del interior de las regiones de Arica/Parinacota y Tarapacá, y a indagar en la vida cotidiana, laboral y familiar de sus músicos en la ciudad de Arica. Posteriormente decidimos profundizar en algunos aspectos para elaborar esta publicación.

Agradecemos a Rocío Romero y Daniela Camino, que con sus bríos y experiencia audiovisual han posibilitado el desarrollo del proyecto FONDART

“Alcones”. A los comuneros del pueblo de Jaíña por su amable acogida y a los integrantes de la banda Alcones del Folklore, que con su amistad nos han abierto senderos a un vasto mundo de experiencias musicales. Entre ellos, un especial reconocimiento merece Ramón “Moncho” Albarracín por la paciencia, sabiduría e interés sostenido durante extensas conversaciones.

Nuestra gratitud se extiende también a los académicos Alberto Díaz y Luis Galdames por la revisión de una versión preliminar de este escrito, así como a los evaluadores anónimos de su primera versión formal. Por último, una especial dedicatoria para don Eduardo “Chocano” Choque y la señora Albertina Flores, quienes tanto nos enseñaron en el valle de Azapa y que hoy nos acompañan de otras maneras.

Referencias citadas

- Álvarez, R. (2015). *Feast of La Tirana 2012 (Chile): Musical analysis and compositions based on field research*. Tesis doctoral. University of York, York, Reino Unido.
- Arancibia, C. y Silva, F. (2010). Música bajo tierra. En Mora, G. (Ed.). *Lakitas en Arica* (pp. 59-74). Santiago: Azapa Producciones.
- Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA.
- Bertonio, L. (1984) [1612]. *Vocabulario de la lengua Aymara, Juli, Provincia de Chucuito, Perú*. Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social CERES – Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA – Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Blacking, J. (1993). *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press.
- Borie, C. y Mora, G. (2010). Historia reciente de los lakitas en Arica. En Mora, G. (Ed.). *Lakitas en Arica* (pp. 133-164). Santiago: Azapa Producciones.
- Castro, V. (1997). *Huacca Muchay. Evangelización y religión andina en Charcas: Atacama la Baja (XVII-XVIII)*. Tesis de maestría (inédita). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Castro, V. y Varela, V. (1994). *Ceremonias de tierra y agua. Ritos milenarios andinos*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes – Fundación Andes.
- Chacama, J. y Díaz, A. (2011). Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombianas de Arica. *Revista Musical Chilena*, 216, 34-57.
- Chipana, G., Mejillones, G. y Mujica, F. (2011). Las bandas de música: símbolo del carnaval paceño, *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, 22. Tomo II, 401-407.
- Cieza de León, P. (1880 [1553]). *Primera parte de la crónica del Perú*. Montesdoca, Sevilla: Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Biblioteca Hispano-Ultramarina, Imprenta Manuel Ginés.
- Cobo, B. (1964 [1653]). *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: B.A.E., Atlas.
- Dávila, O., González, M., Sepúlveda, S. y Solar, B. (1970). *Estudio y experiencia en los asentamientos de los valles de Lluta y Azapa de la Corporación de Reforma Agraria I Zona Arica*. Memoria de título. Universidad de Chile, Antofagasta, Chile.
- Díaz, A. (2009). Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el Norte de Chile. *Historia*, 42, 371-399.
- Díaz, A. (2011). En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. *Revista Musical Chilena*, 216, 58-97.
- Díaz, A., Galdames L. y Muñoz, W. (2012). Santos Patronos en Los Andes. Imagen, Símbolo y Ritual en las Fiestas Religiosas del Mundo Andino Colonial (siglos XVI-XVII). *Revista Alpha*, 35, 23-39.
- Díaz, A., Martínez, P. y Ponce, C. (2014). Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias*, 260 (LXXIV), 101-128.
- Díaz, A. y Mondaca, C. (1998). Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas tarapaqueñas. *Percepción*, 2, 73-94.

- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*, 6.
- Focacci, G. (1990). Excavaciones arqueológicas en el cementerio AZ-6 valle de Azapa. *Chungara*, 24/25, 69-123.
- Focacci, G. y Pizarro, E. (2000). Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica. *Diálogo Andino*, 19, 33-50.
- Fortunato, A. (2010). La zampona ariqueña. En Mora, G. (Ed.). *Lakitas en Arica* (pp. 75-87). Santiago: Azapa Producciones.
- Fortunato, A. y Borie, C. (2010). Etnografía y paisaje sonoro. Revisión metodológica de tres proyectos de investigación: Valle de Azapa e Isla Mocha. *Revista Iluminuras*, 11(25), 1-21. <http://seer.ufro.cl/revistas/112528>
- Galdames, L. (1981). *Historia de Arica. Ilustre Municipalidad de Arica*. Santiago: Renacimiento.
- Galdames, L. (2004). *Pensamiento mítico en Los Andes: El manuscrito de Huarochiri. Un análisis epistemológico*. Tesis doctoral (inédita). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Galdames, L. y Lagos, J. (2007). Entinemas y principios andinos en un mito sobre Cuniraya Huaricocha. *Diálogo Andino*, 30, 11-17.
- García, N. (1992). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Garcilaso de la Vega, I. (1960 [1609]). *Segunda parte de los Comentarios reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé.
- Gavilán, V. y Carrasco, A. M. (2009). Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 41(1), 101-112.
- Godoy, M. (2012). *Memorias del II encuentro internacional de musicología. Musicología desde Ecuador*. Vol. 1. Ecuador: Ministerio de Cultura.
- González Holguín, D. (1952 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quichua o del Inca*. Lima: Edición del Instituto de Historia – Imprenta Santa María.
- González, J. P. (2012). Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 175-186. Julio-diciembre 2012. ISSN: 1136-5536
- Grebe, M. E. (1974). Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena*, 128 (XXXVIII), 5-55.
- Gruszczyńska-Ziolkowska, A. (1995). *El Poder del Sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Abya-Yala.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980 [1613]). *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. México: Siglo Veintiuno.
- Hidalgo, J. y Durston, A. (1997). La presencia andina en los valles de Arica, siglos XVI-XVIII: Casos de regeneración colonial de estructuras archipiélagas. *Revista Chungara*, 29, 249-273.
- Hocquenghem, A. (1987). *Iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica.
- Ingold, T. (2016). On human correspondence. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 23(1), 9-27.
- Katz-Rosene, J. (2008). *Versatility, tradition, and modernity in the andean banda de músicos*. Tesis de Magíster. University of California, Santa Cruz, Estados Unidos.
- Losada, F. (2001). Ritual, comunicación e identidad. Una celebración religiosa boliviana en la Argentina. *Textos antropológicos*, 1-2(XII), 25-37.
- Martí, I. (1995). La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical. *Revista Transcultural de Música*, 6.
- Martínez, R. (2001). Autour du geste musical andin. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 14, 167-180.
- Martínez, S. y Villanueva, L. (2018). Las prácticas musicales como corporización de tecnologías básicas de la cognición social. *Methateoria. Revista de Filosofía e Historia de la Ciencia*, 8(2), 1-14.
- Mendoza, Z. (2010). La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i. *Anthropologica*, 28(28), 15-38.

- Mercado, C., Raurich, V., Salinas, V., Sepúlveda, M., Silva, F. y Silva, J. P. (2006). *Fiestas populares tradicionales de Chile. Proyecto Cartografía de la Memoria*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural (IPANC).
- Millones, L. (1995). Las ropas del Inca: Desfiles y disfraces indígenas coloniales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41, 51-66.
- Molina, C. (1947 [1573]). *Ritos y fábulas de los incas*. Colección Eurindia 14. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Montecino, S. (2003). Piedras, mitos y comidas, antiguos sonidos de la cocina chilena: La calapurca y el curanto. *Atenea* (Concepción), 487, 33-49.
- Mora, G. (2015). *Hacer familia con la cuenca de San Pedro – Inacalari*. Tesis de Magister. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
- Murúa, M. (1986) [1605]. *Historia General del Perú (1600-1611)*. Madrid: Historia 16, edición de M. Ballesteros Gaibrois.
- Ondegardo, P. (1916 [1559]). *De los errores y supersticiones de los indios, las serie, vol. 3*. (pp. 45-189). Lima: Editorial San Martín, Colección Libros y Documentos.
- Pelinski, R. (1997). Dicotomías y sus descontentos: Algunas condiciones para el estudio del folclor musical. *Txis-tulari*, 172, 4-12.
- Pelinski, R. (1998). ¿Qué es etnomusicología? En *Actas del III Congreso de la SIbE*. Barcelona, editado por la mà de guido (pp. 35-56).
- Pérez de Arce, J. (2004). Influencia musical de Tiwanaku en el Norte de Chile: El caso del “siku” y de la “antara”. En *Tiwanaku, Aproximaciones a sus Contextos Históricos y Sociales* (pp. 193-220). Santiago: Editorial Universidad Bolivariana.
- Pizarro, E. y Ríos, W. (2010). Entre franquicias y beneficios: Una apuesta del Gobierno para el desarrollo regional de Arica (1953). En Díaz, A., Pizarro, A. y Pizarro, E. (Comps.). *Arica Siglo XX. Historia y Sociedad en el extremo norte de Chile* (pp. 78-93). Arica: Universidad de Tarapacá.
- Rumbolz, R. (2000). *“A Vessel for Many Things”: Brass Bands in Ghana*. Tesis doctoral. Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University.
- Ruz, R., Galdames, L. y Díaz, A. (2010). Historia, patrimonio y fotografía de la Junta de Adelanto de Arica (1958-1976). Exploraciones teórico-metodológicas. En Díaz, A., Pizarro, A. y Pizarro, E. (Comps.). *Arica Siglo XX. Historia y Sociedad en el Extremo Norte de Chile* (pp. 101-130). Arica: Universidad de Tarapacá.
- Stobart, H. (1994). Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia. *British Journal of Ethnomusicology*, 3, 35-48. (2006). *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate.
- Turino, T. (1983). The Charango and the “Sirena”: Music, Magic, and the Power of Love. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 4(1) (Spring - Summer, 1983), 81-119.
- Turino, T. (1998). “Quechua and Aymara.” En Olsen D. A. y Sheehy, D. (Eds.). *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 2: South America, Mexico, Central America and the Caribbean* (pp. 205-224). New York and London: Garland Publishing.
- Valverde, X., Casals, A., Godall Castell, P. (2017). “Las bandas de bronces de Tarapacá (Chile) como contexto de aprendizaje musical y de transmisión cultural”. *Revista de Ciencias Sociales*, 39, 81-110.
- Van den Berg, H. (1989). *La Tierra no da así no más: los Ritos Agrícolas en la Religión de los Aymara-Cristianos de los Andes*. Ámsterdam: CEDLA.
- Van Kessel, J. (1976). La pictografía rupestre como imagen votiva (un intento de interpretación antropológica). En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige* (pp. 227-244). Antofagasta: Universidad del Norte.
- Van Kessel, J. (1980). *Holocausto al Progreso. Los Aymaras de Tarapacá*. Ámsterdam: CEDLA.
- Van Kessel, J. (1981). *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Cuzco: Instituto de Pastoral Andina.

Wolf, J. (2010). Una guía sobre los géneros musicales tocados por los lakitas. En Mora, G. (Ed.). *Lakitas en Arica* (pp. 53-56), Santiago: Azapa Producciones.

Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Debate Ecuador*, 84, 177-192. Quito: CAAP.

