



## ARTÍCULOS

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 25, n° EXTRA 13, 2020, pp. 100-120  
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL  
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA  
ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555

### Músicos y fiesta en el santuario de La Tirana (1901-1950) <sup>1</sup> *Musicians and celebration at the Sanctuary of La Tirana, northern Chile (1901-1950)*

**Jean Franco DAPONTE ARAYA**

<https://orcid.org/0000-0001-8196-6453>

[jdaponte@academicos.uta.cl](mailto:jdaponte@academicos.uta.cl)

Universidad de Tarapacá, Chile

**Alberto DÍAZ ARAYA**

<https://orcid.org/0000-0001-5080-1672>

[albertodiaz@uta.cl](mailto:albertodiaz@uta.cl)

Universidad de Tarapacá, Chile

**Nicole CORTÉS ALIAGA**

<https://orcid.org/0000-0001-8151-9856>

[nicolcortesaliaga@gmail.com](mailto:nicolcortesaliaga@gmail.com)

Universidad de Tarapacá, Chile

Este trabajo está depositado en Zenodo:  
DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4292714>

#### RESUMEN

El presente artículo es un estudio sobre los grupos musicales que participan en la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana en el norte de Chile. La fundación de las agrupaciones de músicos se desarrolló en diferentes periodos de la historia, donde los principales conjuntos musicales (percusión, bronce, pitos, lakas) se insertan en los rituales de la festividad. De éstas, podemos constatar la existencia de las "bandas de bailes" y las "bandas contratadas o independientes" donde las primeras están compuestas por percusión, en su gran mayoría, mientras que las segundas se encuentran constituidas por bandas de bronce.

**Palabras clave:** Bandas de músicos, La Tirana, bailes religiosos.

#### ABSTRACT

This article is a study on the musical groups that participate in the festival of the Virgen del Carmen de la Tirana in northern Chile. The foundation of the groups of musicians developed in different periods of history, where the main musical groups (percussion, bronze, whistles, lakas) are inserted into the rituals of the festival. Of these, we can verify the existence of "dance bands" and "payed or independent bands" where the former are composed of percussion, the vast majority, while the latter are mainly made up of bronze bands.

**Keywords:** Bands of musicians, La Tirana, religious dances.

Recibido: 17-08-2020 • Aceptado: 10-10-2020

<sup>1</sup>Resultado de los proyectos FONDECYT 1181844 y UTA 5776-19.



## **INTRODUCCIÓN**

En las medianías del mes de julio, el poblado de La Tirana congrega a miles de peregrinos y visitantes para venerar a la Virgen del Carmen en el norte de Chile. A esta celebración, asisten diversos bailes religiosos que se preparan durante todo el año para asistir a este gran evento religioso nortino. Ellos, se organizan por medio de la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana que agrupan a 11 asociaciones de diferentes ciudades del norte de Chile, y a su vez, dichas asociaciones agrupan a las diferentes cofradías quienes son acompañados por grupos musicales que ejecutan diferentes ritmos, cantos y diversos géneros musicales que utilizan para acompañar mudanzas y pasacalles a los bailes religiosos.

Desde mediados del siglo XX, diferentes investigadores, tales como Lavín (1950), Uribe Echeverría (1963), Van Kessel (1970, 1987), González (2006), Guerrero (2009, 2011), Núñez (2004), Díaz (2011), Díaz y Lanas (2013) entre otros, han estudiado aspectos históricos como etnográficos de la organización de la fiesta y de los bailarines. A partir de los trabajos de Díaz (2009), se discute sobre la musicalización de los bailes y el surgimiento de las bandas de bronces, donde los pobladores andinos y “salitreros” al insertarse en la cultura castrense toman a las bandas de músicos y su música como: marchas prusianas, fanfarreas, huaynos y saltos para ser adaptado y modificado, acomodando así, las melodías militares con las andinas para que sirvan de acompañamiento en las festividades de los poblados y santuarios de los Andes chilenos.

Sobre la base de estos antecedentes descriptivos, esta investigación analiza los distintos procesos históricos de constitución de las distintas agrupaciones musicales que participan actualmente de la fiesta de La Tirana. En el mismo tenor, se da cuenta de los estilos musicales e incorporación de nuevos instrumentos a partir de los momentos de constitución y desarrollo de estas agrupaciones. Así, se busca dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cómo estaban compuestos los grupos musicales que acompañaban a los bailes religiosos durante la primera mitad del siglo XX en la fiesta de La Tirana? Y ¿Es posible caracterizar los estilos musicales e instrumentación de los músicos que participaban en la Tirana durante las primeras cinco décadas del siglo XX? Para responder a estas problemáticas, fue necesario realizar un estado del arte de la temática a investigar, además de la revisión de la prensa local y nacional, donde no solo se identificó a los grupos musicales según su instrumentación, sino que también su relación con las cofradías participantes de la festividad.

Si bien, podemos saber parte de la historia de las agrupaciones musicales que participaban de la fiesta a través de las fuentes señaladas con anterioridad, para el desarrollo de esta investigación, en términos metodológicos, como también entendiendo la estrecha relación entre las diferentes cofradías y agrupaciones musicales, se hizo un registro de los bailes y grupos musicales que buscó problematizar, ¿desde qué años encontramos a las bandas que hoy en día participan de la fiesta en La Tirana junto a los diferentes bailes religiosos?, ¿cuál es el lugar de origen de éstas bandas? y ¿cómo se organizan éstas? Es por esto que entre los años 2014 y 2016 se realizó un total de 195 registros que, en su gran mayoría, pertenecen a agrupaciones de las ciudades de Iquique, Antofagasta, Arica y Tocopilla, las cuales se analizarán hasta la década de 1950 (1901-1960), época en donde se consolidan las bandas de músicos en los Andes nortinos siendo influenciados por: sonidos endógenos como andinos y chilenos; y exógenos como bolivianos, peruanos y prusianos (Díaz 2009).

## **LAS PRIMERAS AGRUPACIONES MUSICALES PARA LA TIRANA**

El fenómeno socioeconómico ocurrido en la pampa por las oficinas salitreras durante finales del siglo XIX, generó una gran fuente de migración hacia el desierto de Atacama. Muchas de estas personas, quienes llegaban enganchadas desde diversos lugares de Chile, Perú y Bolivia en busca de oportunidades laborales, pertenecían a distintos grupos identificados como “proletarios o capitalistas, obreros y patrones” (González 2006, 39). Durante la vivencia en estos campamentos las organizaciones mutualistas ofrecieron “al obrero un espacio de protección, solidaridad y sociabilidad, (...) la mancomunal, la filarmónica, el partido político, el

teatro, (y) el sindicato” (2006, 37). Pero redimiendo y educando “al pueblo” es como la religión se insertó en estos centros pampinos. La conformación de cofradías en las oficinas salitreras hizo que a través del canto y la danza la gente buscara la redención. Según expone González (2006), “No había contradicción, en el mundo personal del pampino, entre estos distintos aspectos de su vida: el alma se educaba en el teatro y en la filarmónica, la conciencia en el partido político, (y) el cuerpo en La Tirana.” (González 2006, 37).

Desde finales del siglo XIX, existen registros con información periodística sobre la fiesta de la Tirana. En ella exponía las precarias condiciones que había para llegar al poblado (ya sea en vehículos de todas las clases, a caballerías y a pie), los bailes que ya participaban para ese entonces en la festividad al son de flautas, pitos y bombos, cuyos fieles, chilenos, peruanos y bolivianos, se congregaban para danzar y cantar a la Madre del Señor, tal como lo expresa el periódico El Nacional:

Dicha fiesta debió ser celebrada el 16 de Julio, día de Nuestra Señora del Carmen, pero siempre se aplaza para principios de agosto, para dar lugar con más o menos magnificencia al arreglo de la solemne inauguración, tocándole a ésta, la fecha antedicha (...)

(El día 6 de agosto) Como a las 4 de la tarde, una larga y selecta comitiva, formada en procesión, se dirigían a hacer entrega de la cera que obsequian á la Virgen los feligreses, acompañados de chunchos, morenos, quillacas, cambas y lacas, individuos que con distintos trajes alegóricos representan el tiempo de los Incas, con todos los trabajadores de las oficinas, los cuales se compiten unos a otros en elegancia y valor de sus vestidos, con sus correspondientes bandas de músicos y muy distintos aunque parecidos toques, bailan sus zapateados con tanta maestría y orden al son de flautas, pitos y bombo, que es el que más descuella en un primer término, haciendo evoluciones tan bien y tan acompasadas que se puede decir son soldados de línea, desde el más barbudo al más muchacho.

Junto a ellos y en su cuadrilla, van otros con caretas, representando diablos; otros vestidos de oso con un muchacho que lo lleva amarrado con cadenas, cuyos osos van cubiertos de pieles de llamas, los cuales desde el alba hasta la noche no cesan de bailar al son de sus matracas (Periódico El Nacional, agosto de 1898).

Estos obreros participes de la festividad, paraban sus labores en las oficinas salitreras con el fin de poder celebrar a la santa patrona de Chile danzando y entonando algunos sonos ejecutados por los instrumentos ya mencionados.

A estos instrumentos –entrando en el siglo XX– se les uniría el triángulo y el tambor que al ser ejecutados por los músicos para el danzar de las cofradías, producían en conjunto, “un ruido ensordecedor y monótono” (Periódico El Tarapacá, 1907). Dichos instrumentos de percusión, eran de cuero, madera y metal, mientras que los aerófonos, como la flauta y el pito eran de caña y bronce respectivamente.

Para principios del siglo XX, el periódico El Tarapacá realiza una pequeña descripción de la fiesta, en donde:

Lo original del acto, que principia el 15 para terminar el 18 [de julio] con procesión, consiste en las comparsas de morenos, lacas y chinos, compuestos por indígenas disfrazados con trajes grotescos que forman parte imprescindible de la celebración. Estos individuos son los que transportan de un lugar a otro a la Virgen y bailan ante ella al son de flautas de caña, pitos, tambores y otros instrumentos (Periódico El Tarapacá, 16 de julio de 1908).

Para esta época, la fiesta era considerada por la prensa como un lugar donde se daba rienda suelta al exceso en el consumo de alcohol, la promiscuidad, el desenfreno sexual y apuestas ilegales, mismas que se prohibían en las oficinas salitreras (García 2009).

La fiesta es sabido, consiste en una romería al santuario, acompañamientos de danzas y músicas desafinadas, libaciones a la salud de la santa, trasnochadas a campo raso poco edificante promiscuidad i todo cuanto en la práctica haciendo perder la razón y la cultura, produce dinero y llena las bolsas inagotables de deseos de plata... y más plata (Periódico El Tarapacá, 16 de julio de 1908)

Generándose una comunión entre lo mencionado y el fervor religioso expresado a través de la danza — al compás de pitos y tambores— además de los actos litúrgicos correspondientes, el periódico La Patria expresa que:

Esa fiesta es de costumbre antigua en esta provincia y acuden allí, muchas comparsas, de gente del pueblo, peruanos y bolivianos en su mayor parte, a verificar danzas al compás de pitos y tambores, produciendo al conjunto un ruido ensordecedor y monótono. En la iglesia celebran misas y otros oficios religiosos, y en las calles una abigarrada muchedumbre bebe, baila y come en puestos o ventas que se sitúan al aire libre. Los cohetes se queman por cientos de cajones y en las noches de la festividad son reemplazados por juegos pirotécnicos de luces multicolores (Periódico La Patria, 13 de julio de 1905).

Esta fiesta traía cada 16 de julio más de 5.000 personas provenientes de los diversos centros salitreros, a pampinos ya sean chilenos, peruanos y bolivianos, destacándose los comerciantes con diversos negocios, algunos empleados y administradores con sus familias. En dicha fiesta destacarían —para la mirada de los peregrinos— los bailes morenos por sus extravagantes bailes y las cintas multicolores de la Virgen (Revista Zig-Zag 19 de agosto de 1906). Y así, entre fuegos artificiales comenzaría la fiesta el 14 de julio en la noche marcada por la presencia de bailes y juegos de azar.

En 1907, el diario La Patria registra doce cofradías venidas —en su gran mayoría— desde oficinas salitreras: Baile Chino del Carmen de Andacollo, cuatro Bailes Morenos (pertenecientes a las Oficinas Progreso, Santa Catalina, Carmen Bajo y Camiña respectivamente), dos bailes Coyahuayos (Oficinas Buen Retiro y Carmen Bajo), el Baile Cayahuaya del campamento Libertad, Baile Faba de la Parroquia de San Antonio, Baile Gameros de la Oficina Ángela y el Baile Gamba de la Oficina Josefina (Díaz y Lanás, 2013). El diario El Tarapacá (1908) agrega que “bailaban ante ella (la Virgen) al son de flautas de caña, pitos, tambores y otros instrumentos” (como se cita en Díaz y Lanás, 2013, 286).

Para la década de 1910, los periódicos de la época realizaban críticas sobre la fiesta, los cuales resaltaban la vestimenta e indumentaria de chunchos quienes eran acompañados por músicos de bombo y platillos (Ver figura 1).



Figura 1: Chunchos saltando al compás de un bombo en “La Tradicional fiesta de La Tirana, en Iquique”. Revista Zig-Zag, 10 de agosto de 1929, en Archivo Histórico Vicente Dagnino (AHVD).

Para esta fecha no solo se encontraban peregrinos chilenos, sino también bolivianos y peruanos tal como describe la revista Zig-Zag:

Entre los indios criollos de Huara ya sean de origen boliviano o peruano, existe desde hace muchos años la costumbre de celebrar de un modo bastante original la fecha del 16 de julio.

Al efecto, en grandes comparsas y disfrazados trajes, bastante extraños, los citados indios se trasladan al interior, a un lugar cercano a Pozo Almonte y que llaman la "Tirana".

En este sitio, al son del tambor, pitos y cajas, bailan y cantan sin descanso, al extremo de pasar tres días sin dormir a fin de divertirse en su placer (Revista Zig-Zag 06 de agosto de 1910).

A comienzos de la década de 1930, el diario El Tarapacá al referirse a las cofradías que asistirían a la fiesta, señalaba que estos procedían "Desde Peña Chica y de algunos otros pueblos de la pampa" (Periódico El Tarapacá 16 de julio de 1931), las cuales llevaban sus propias bandas de músicos. Dos años después, el mismo periódico indicaba que:

En la tarde de ayer varios de los "Bailes de Chunchos" y "Morenos" que acudieron en romería a las festividades del Carmen, en La Tirana, se reunieron en la Catedral (de Iquique) para rendir homenaje a la Virgen, lo que anualmente hacen el domingo siguiente de efectuada la festividad del interior.

Desde antes de las cuatro de la tarde empezaron a llegar estas comparsas, ataviadas en forma pintoresca y ejecutando la característica música indígena en que predominan las flautas, tambores y bombos. En el interior del templo ejecutaron el homenaje acostumbrado a la Virgen y afuera del templo continuaron algunos grupos hasta después de las cinco de la tarde en sus tocatas y bailes (El Tarapacá 24 de julio de 1933).

Como se observa, en la década de 1930 los intérpretes utilizan instrumentos como flautas, tambores y bombos ejecutando melodías de característica andina para dar sonoridad a los bailes morenos y chunchos. Años más tarde, Uribe (1963) al referirse a los chunchos, señala que "Acompañan sus danzas con grupos compuestas de bombo, cajas, pitos, flautas y alguna quena." (Uribe 1963, 91), junto a su *chonta*, vara de madera con un alambre amarrado a cada extremo representando un arco, el cual hacen sonar durante su danzar; mientras que los bailes morenos "Se acompañan con matracas y una banda de tambores y flautines." (Uribe 1963, 90). Cabe mencionar que las matracas podían estar echas de madera y metal, siendo el engranaje de metal y el resto del armazón con sus lengüetas de madera.

De los instrumentos mencionados, la percusión se componía de diferentes materiales a lo que conocemos hoy en día (ver figura 2), ya que los bombos se encontraban hechos de parches de cuero con armazón metálico y madera, mientras que las cajas para finales de la década de 1930:

Tenían 12 cm de alto por 14 pulgadas de diámetro, (el parche) era de cuero, de cuero de cabro, trabajado elaborado en fábrica... Antiguamente (...) las primeras cajas salían con cordones de tripa de chanco que llegaban de Santiago. Llegaban con el cuero de cabro, venían con tripa de chanco, después nosotros le poníamos cordones de alambre espora que se le llamaba alambre de hilo porque se cortaba la tripa de chanco, así que le empezamos a colocar alambre espora o alambre de mimbre, que era finito (...) (E. Martínez, entrevista, julio 2013)



Figura 2: Banda de músicos militares de Guaviña, 1930 (Salazar Pincheira 2002, 45).

Por otro lado, los aerófonos utilizados para las festividades nortinas como el pito o la quena, eran metálicos (ver figura 3). Según Díaz (1998) estos instrumentos serían introducidos a finales del siglo XIX en poblados precordilleranos para la festividad de la Pascua de los Negros (6 de enero).



Figura 3: Quena de bronce con cinco orificios (inferior) junto a un pito militar (superior). Instrumentos donados al museo de la vivencia Religiosa del Norte Grande. Santuario de Nuestra Señora del Carmen de La Tirana. Elaboración propia.

Para el caso del aerófono denominado laka, estaba hecho de caña. Sus ejecutantes – acompañaban al baile cuyacas – estaban compuestos generalmente por 14 personas, quienes “Visten traje corriente y solo se distinguen porque usan sombrero calañés, de tipo tirolés, con un penacho de plumas con los colores nacionales y adornado con uno o más espejos.” (Uribe 1963, 90) (Ver figura 4).



Figura 4: Tropa de Lakitas de Usmagama (Salazar Pincheira. 2002: 58).

Finalmente, Uribe (1963) nos presenta el acompañamiento que realizaban las agrupaciones musicales al baile de denominado Kambas, el cual "...era danza guerrera, con lanzas y flechas. Se acompañaban con bombos y quenás (metálicas)". (Uribe 1963, 91)

En definitiva, para finales del siglo XIX y principios del XX, se pueden observar una serie de instrumentos de origen andino como laka o zampoña (flautas de pan), bombos de cuero, tambores, pitos y platillos, siendo estos tres últimos, instrumentos propios de las bandas militares. De estas, se encuentran dos tipos: la primera perteneciente a las bandas de guerra, cuyos principales instrumentos eran bombos, tambores, pitos y clarines o cometas, utilizados para la reunir y acompañar el desplazamiento de los soldados (Díaz 2009); y la segunda correspondiente a las bandas instrumentales —que según su clase— de caballería, artillería o fanfarria y de infantería o armonía, estaban compuestas por 25 músicos, número que se podía modificar según las circunstancias (Díaz 2009).

### **BANDAS DE MÚSICOS EN EL NORTE CHILENO**

Si bien, durante las primeras décadas del siglo XIX se encuentran los primeros vestigios de instrumentos de viento-metal en la región, no es sino hasta las últimas décadas del siglo XIX donde se encuentran las bandas de músicos en el norte de Chile, quienes formarían parte de la primera generación de músicos mamiñanos.

Aunque los orígenes de esta primera generación no están claros, importante fueron las escuelas parroquiales en su formación. En ellas no solo se instruyeron con los conocimientos básicos que un niño debe conocer como leer, escribir y realizar operaciones matemáticas, sino que también, se les enseñó teoría musical, canto e instrumentos. Este adiestramiento musical durante su crecimiento, facilitó el aprendizaje de otros instrumentos, tanto de percusión como de viento (Capetillo y Lanas 2013).

Entre sus instructores destacarían el maestro peruano Zegarra —llegado a finales del siglo XIX— y el sacerdote alemán Juan Kruche (llegado en 1902). Ambos instruyeron y entregaron conocimiento musical, siendo este último, quien viendo el potencial de estos músicos, formó una Banda de Bronces con 30 integrantes cuyos instrumentos (clarinetes, trompetas y pistones) fueron encargados a Alemania (Loyola 1994). Entre los músicos de esta primera generación encontramos a Victoriano Caqueo Estica, Manuel Velis, Ángel Capetillo, Francisco Bacian, Pedro Callpa y Mariano Callpa. Este talento musical fue quien dio pie para el ingreso al sistema castrense, hecho que se vio reflejado en la segunda generación de músicos mamiñanos (Capetillo y Lanas 2013).

Según Díaz (2009), el surgimiento de las bandas de bronce en el norte chileno tiene su razón de ser gracias al sistema militar chileno —que desde finales de la década de 1880— comenzó a adoptar el "modelo castrense prusiano" traído por Emilio Körner. Años más tarde (1896), bajo las consideraciones de Körner, Montt promulgaría la Ley de instrucción militar obligatoria, ley que sería aprobada en 1900: Ley de Reclutamiento y Reemplazo del Ejército y Armada (N° 1.462), en donde hombres entre 20 a 45 años deben de realizar el servicio militar obligatorio.

Las reformas que traía consigo el modelo prusiano —el cual instruía al soldado a asumir diferentes oficios además de las armas, como "sastres, mecánicos, electricistas, practicantes, cocineros y músicos entre otros." (Díaz 2009, 378)— trajo la vestimenta (uniformes y pickelhaube), armas, marchas e himnos militares prusianos, dado que se buscaba replicar la doctrina y perfil profesional del soldado alemán.

Estos músicos, para establecer vínculos con la sociedad civil, recorrían el puerto de Iquique interpretando diferentes himnos marciales, ejecutando sonos en efemérides como el 21 de mayo y la Sociedad de Veteranos del 79, además de la celebración de fiestas patrias, con el fin de generar un ambiente de fervor nacional. Un claro ejemplo de los desfiles se puede apreciar en la figura 5, fotografía tomada en la Plaza Arturo Prat de Iquique, en el frotis del teatro municipal:



Figura 5: Regimiento de Caballería N°1 “Granaderos” en la plaza de Iquique en 1938. Revista de Historia Militar N°13, 2014: 65-67.

En esta fotografía se muestra:

En el sector izquierdo, la banda montada de 16 músicos, un vicesargento 1° jefe de banda, 2 sargentos 2°, 3 cabos 1°, 7 cabos 2° y 2 soldados 1°. Estaba encuadrada en el 2° Escuadrón, en agosto de 1938.

Eran sus integrantes: el jefe de banda VSG1° Ernesto Pérez Vásquez, SG2° (fliscorno soprano, bugle) Victoriano Caqueo Cholele, SG2° (helikon, contrabajo) Horacio Ledesma Cáceres, CB1° (corneta a pistón) Joel Pérez Donoso, CB1° (fliscorno tenor, trombón) Carlos Martínez Toro, CB1° (corneta a pistón) Ignacio Callpa Caqueo, CB2° (trompeta) Eligio Pizarro Gutiérrez, CB2° (helikon contrabajo) Evangelista Milanés Lucas, CB2° (fliscorno Bajo) Estanislao Castellón Rocha, CB2° (fliscorno soprano, bugle) Ernesto 2° Torres, CB2° (corneta a pistón) Rafael Estica Estica, CB2° (fliscorno soprano, quinto, bugle) Agustín Vilca Rueda, CB2° (fliscornosoprano, quinto, bugle) Hipólito Capetillo, SL1° (fliscorno baritono) Luis Ceballos, SL1° (fliscorno baritono) Vicente Bacian Bacian y SL1° (fliscorno soprano, quinto, bugle) Juan Rojo Castillo. (Revista de Historia Militar N°13, 2014, 64)

A dichos eventos militares se sumaría la participación en diversos actos cívicos, acompañando desfiles escolares nortinos y la formación de “orfeones para interpretar diferentes temas en los quioscos de las plazas nortinas” (Díaz 2009, 381). Asimismo, para las festividades religiosas en pueblos precordilleranos se adornaría con los colores nacionales —blanco, azul y rojo— e izara el pabellón patrio entonando el himno nacional y el de Yungay. Este acercamiento entre los pobladores a la cultura castrense a través del servicio militar, permitió que: “surrieran entre cuarteles y poblados andinos las bandas de bronce, agrupaciones que congregaron a músicos de los batallones con intereses en común, para participar principalmente en las ceremonias religiosas del pueblo” (2009, 384).

Este aprendizaje musical permitió a los músicos andinos —que al terminar el servicio— pudiesen ser contratados como en las bandas instrumentales civiles, oficio que les ayudaría a subsistir —como pasaba cuando llegaba el momento de jubilarse— pues con su vasta experiencia, eran contratados como músicos en las filarmónicas de las oficinas salitreras (Díaz 2009; Capetillo y Lanás 2013).

Asimismo, durante las primeras décadas del siglo XX, la interacción entre la cultura militar y los comuneros andinos dio paso a que los más jóvenes se interesaran por aprender este oficio, conformando así, agrupaciones para los poblados. Esta enseñanza era realizada por los soldados activos con sus propios instrumentos, sin embargo, se daban casos en que no había suficientes instrumentos para poder aprender ni

ensayar, lo que resultaba en la generación de petitorios dirigidos a los regimientos próximos para la obtención de instrumentos dados de baja por el Ejército (Díaz 2009).

Un claro ejemplo de lo señalado son los músicos mamiñanos, donde varias generaciones de instrumentistas de apellido Caqueo, Bacían, Capetillo, Estica, Paycho, Cholele, Luza y Vilca entre otros, se convirtieron en “Maestros músicos” gracias al aprendizaje teórico-musical adquirido en el ejército. Igualmente, dichos músicos –como en muchos otros poblados como Huaviña– conformarían “la banda del pueblo” quienes, interpretando trompetas, bajos, trombones y clarinetes congregarían no solo a los más experimentados músicos, sino que a todos los pertenecientes del poblado, generándose un gran respeto desde los jóvenes a los mayores (Capetillo y Lanás 2013).

Según relatan, estos músicos mamiñanos nacidos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, conformarían la segunda generación de músicos. Estos intérpretes pertenecientes a las familias Bacían y Caqueo Cholele, formaron parte del Ejército y la Armada logrando llegar al grado de suboficial mayor como también ser Jefes de Banda en sus respectivos regimientos. Por otro lado, hubieron mamiñanos que culminado su servicio militar se consagraron como maestros músicos civiles en las oficinas salitreras, entre ellos destacarían los directores musicales Emilio Luza, Tomas Bacían y Mateo Bacían. Este último, Director de la Banda de la Oficina Mapocho, reconocido maestro y formador de una gran cantidad de músicos.

Entre los más destacados se identificarían a “Teófilo Caqueo Cholele, Victoriano Caqueo Cholele, Rómulo Caqueo Cholele, Braulio Caqueo Cholele, Vicente Bacían, Mateo Bacían, Hipólito Cautín, Tomas Bacían, Remigio Estica, Emilio Luza Capetillo, Hipólito Capetillo, Ignacio Callpa, Francisco Callani, Rafael Estica, Gaspar Vilaxa, entre otros” (Capetillo y Lanás 2013, 63), todos ellos intérpretes de aerófonos como pistón, requinto, clarinete, trompeta y barítonos entre otros instrumentos.

Estos mamiñanos de talento innato aprendieron desde pequeños a componer e interpretar aerófonos de viento y madera, lo cual los ayudó al momento de contratarse en el Ejército y como músicos en las bandas y filarmónicas de los cantones salitreros. Dichos músicos, cuando volvían a Mamiña para las celebraciones religiosas del pueblo, todos interpretaban con precisión los sones, tal como recuerda la hija menor de Victoriano Caqueo Estica:

Quando volvía a Mamiña y era una fiesta (religiosa) se unía a mis hermanos y salían junto a todos los músicos del pueblo... tocaban en la procesión...era una banda inmensa y tenía muchos parientes tocando aparte de mis hermanos... (Jovina Caqueo, 2012)

Por otro lado, su gran talento musical los llevó a componer variados sones e himnos, siendo bien conocido por esto último Victoriano Caqueo Cholele, compositor de los himnos de Iquique, Tarapacá, Pozo Almonte, Granaderos y de la Compañía de Bomberos de Victoria entre otros, como también su hermano Rómulo, compositor del Himno de la Escuela de Infantería de Marina. Dicho talento era tal, que algunos componían solamente ha oído como señala Pablo Caqueo al recordar a Vicente Bacían:

... Era muy bueno, muy bueno porque él no usaba instrumentos para escribir, a puro oído y así escribía con otras notas... en otra forma, tienen que haber tenido antes unos maestros muy buenos ... yo recuerdo que el hermano, el hermano del se llamaba Francisco Bacían fue muy bueno también... (Pablo Caqueo, 2012)

Todos estos talentosos músicos manejaban un extenso repertorio musical dependiendo de las celebraciones que asistirían ya sea de tipo cívico-militar o alguna festividad religiosa. Para el caso de La Tirana interpretaban diversas melodías de corte popular como también marchas prusianas, chilenas y extranjeras, aprendidas durante su estada en el ejército:

El acompañamiento de los cantos es tradicional y de escasas variantes. Las danzas más antiguas obedecen también a estructuras musicales más o menos fijas de evidente raíz peruano-boliviana,

pero en los desfiles y en las presentaciones en la plaza se escucha toda clase de aires militares chilenos y extranjeros como la Marcha de San Lorenzo, El Séptimo de Línea, Erika, el Pasodoble de Las Corsarias... (Uribe 1963, 117)

Estas agrupaciones podían acompañar a más de un baile religioso pues, las bandas de músicos debían de cumplir con la demanda de la gran cantidad de cofradías conformadas para mediados del siglo XX. Esta práctica es conocida comúnmente como: doblete, si las bandas tocan en dos bailes a la vez; triplete, cuando se acompaña a tres bailes; y así sucesivamente. Como se puede ver en la figura 6 y como describe Uribe (1963), músicos andinos que tocan a tres bailes religiosos, posan con los instrumentos: bombos, caja, trompetas y trombones.



Figura 6: "Banda típica que acompaña a tres o cuatro bailes distintos. (La Tirana, 1947)".  
Uribe, Juan. 1963: 88 -89.

Teniendo en consideración que el surgimiento de las bandas de músicos en el norte chileno comienza en la década de 1920 consolidándose a mediados del siglo XX (Díaz 2009), actualmente, las más antiguas (aún) vigentes, se encuentran desde la década de 1970. Pero antes de estas, hubo otras desde la década de 1950, entre ellas encontramos algunos grupos ya desaparecidos como "Los Manolo" de Antofagasta como cuenta Daniel Guerrero:

(Hubo) una banda de militares (...) que también trabajo por años con (...) los bailes religiosos, pero eran personas ya más de edad, la banda completa en sí, eran... no se po' te estoy hablando de 40 (años) pa'riba, 40, 45, 50 y no eran más de 10 tampoco... y cuando yo los conocí abran durado, no se po' unos 4 años, 5 años más y desapareció la banda. La banda se llamaba (...) "Los Manolo" les decían ellos, porque el Director de ellos se llamaba Manuel... no me acuerdo bien del nombre... era una banda de la Guarnición, venían de ahí, venían de la Guarnición (...), guardaban su tiempo pa' ir a La Tirana (D. Guerrero, entrevista personal, marzo 2015).

Esta agrupación dataría entre las décadas de 1950 a 1960 aproximadamente, ya que don Daniel comenta que él niño cuando la conoció. Además de ésta, hubo muchas otras como "Los Yatiris" que dataría de la década de 1970 aproximadamente:

... la banda los Yatiris fue una iniciación por intermedio de la Sociedad de Socorros Mutuos de Bolivia que está en Iquique. Ellos nos preguntaban a nosotros si podíamos tocar el himno de Bolivia. Como nos juntábamos entre cuatro, cinco, seis., siete máximo...pero si nosotros somos del ejercito hay un civil, podemos buscamos, le decimos al jefe podemos ensayar, y ustedes saben nosotros

cantábamos... entonces le dijeron a él (presidente), tenemos que bailar, me acuerdo que fue una llamerada y un zambo, podrían tocarla o sacarla dijo, si no hay problema tiene el disco o cassette... si me lo pasa yo lo saco y después lo ensayamos... de ahí nosotros seguimos tocando para los aniversarios, así cuando teníamos cosas así... nosotros tocábamos y el presidente del grupo nos colocó Los Yatiris... (Pablo Caqueo, 2012).

Otras bandas conformadas en la década de 1970 fueron los “Bronces Andinos” y “Santa Cecilia” de Iquique, pero por diversas situaciones –entre ellas el estudio y el trabajo los músicos– ya desaparecieron como muchas otras bandas que se puedan haber formado (Cortés 2015).

### AGRUPACIONES MUSICALES EN LA TIRANA

Según los datos obtenidos entre los años 2014-2016 en La Tirana, Arica, Iquique, Antofagasta y Calama se registraron 195 grupos musicales, siendo la más antigua y aún vigente, la agrupación de percusión (perteneciente a un baile religioso) que data de 1931.

Durante la fiesta, se ve un sinfín de bailes religiosos que son acompañados por agrupaciones musicales. De estas, se observan bandas de bronce tocando por la plaza y alrededores, como también yendo y viniendo hacia el santuario, de igual manera aparecen comparsas sólo de percusión que pueden ser acompañados o no, por aerófonos como el pito o lakitas.

Esta información generó una base de datos cuantitativa y una tipificación de las bandas que participan de la fiesta de La Tirana: primeramente separando las agrupaciones pertenecientes a los bailes religiosos con las que son contratadas para la fiesta; para posteriormente, dividir el tipo de agrupaciones que se presentan en La Tirana teniendo netamente a: la percusión solamente, la percusión que son acompañados por el aerófono pito, las lakitas y las bandas de bronce como se podrá ver en la tabla 1.

**Tabla N° 1: Tipología de las Bandas de músicos que participan en la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana (2016).**

		Tipo de Banda		Total
		Banda Baile	Banda Contratada	
Tipología de Agrupaciones musicales	Percusión	105	0	105
	Percusión + Pito	7	0	7
	Lakitas	0	1	1
	Bronce-Viento	5	77	82
Total		117	78	195

Fuente: Elaboración propia en base a datos obtenidos en trabajo de campo.

Realizando un análisis de la composición de estos grupos, como se puede observar en la tabla 1, el 53,85% (105) corresponden a bandas de percusión, las cuales, solo incluyen los instrumentos bombos y cajas. Se observa igualmente, que la percusión que son acompañadas por pitos que equivalen al 3,59% (7) del total de conjuntos que participan de este gran evento religioso. Estas, acompañan en su gran mayoría a bailes pieles rojas (9), a la que le siguen los bailes promeseros (1), moreno de salto (2) y gitano (1). Posteriormente, se observan las lakitas que equivalen al 0,51% que se presentan en La Tirana. Y, por último, se encuentran las bandas de bronce son el 42,05% (82) del total de las agrupaciones, de las cuales 5 (6,10%) pertenecen a bailes religiosos, en las que observó a la banda Thaya Yurani (1996) como la más antigua que aún se encuentra en vigencia.

La fundación de cada una de ellas posee ciertas características que las diferencian del resto, no solo en su sonoridad, sino que también en el tipo de baile que se asocia a cada una de ellas (ver tabla 2). Si bien el único baile que no ocuparía banda es el baile Chino, pues ellos utilizan sus propios instrumentos en su danzar (Guerrero 2009), según los registros obtenidos, habría un baile chino procedente de Antofagasta que utiliza percusión para acompañar su danzar. Por otra parte, vemos que las agrupaciones musicales especializadas en percusión sólo tocan a bailes de tipo pieles rojas, indios, cuyacas, morenos de salto, osada, gaucho, gitano y huaso, mientras que las agrupaciones de percusión con pito tocan exclusivamente a los pieles rojas, promeseros, morenos de salto y gitanos.

**Tabla N° 2: Tipos de bandas asociada a los bailes religiosos que participan de la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana.**

Tipo de agrupaciones musicales	Tipos de bailes asociados
Bailes con Percusión	Chinos, Pielés Rojas, Indios, Cuyacas, Morenos de Salto, Osada, Gaucho, Gitano, Huaso.
Bailes con Percusión y Pito	Pielés Rojas, Promeseros, Morenos de Salto, Gitanos.
Bailes con Lakitas	Cuyacas.
Bailes con Bandas de Bronce	Diabladas, Tinkus, Morenadas, Sambos Caporales, Bolivianada, Morenos de Salto, Morenos de Paso, Gitanos, Chunchos, Indios, Cuyahuada, Osada, Kamba, Antawara, Andino*.
Bailes que no ocupan bandas	Chinos.

Fuente: Elaboración propia en base a datos obtenidos en terreno.

\*Llamaremos Andino a aquellos bailes que danzan más de dos tipos de bailes diferentes como antawara, huayno o huayla, waca waca, pujllay, tinkus, morenada y caporal.

La comparsa de lakitas acompaña al baile Cuyaca por medio de huaynos y finalmente, las bandas de bronce, quienes interpretan su música a diabladas, tinkus, morenadas, sambos caporales, bolivianada, morenos de salto, morenos de paso, gitanos, chunchos, indios, cuyahuada, osada, kamba, antawara y andino de los cuales, siete son comparsas de influencia boliviana.

**Tabla N° 3: Fundación de Bailes Religiosos y Bandas de músicos que participan en la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana.**

	Bailes Religiosos	Banda de Baile			Bandas Contratadas			Total Bandas
		Solo Percusión	Banda Bronce	Bandas Pito	Solo Percusión	Banda Bronce	Lakitas	
Años de Fundación	1901-1910	1	0	0	0	0	0	0
	1911-1920	0	0	0	0	0	0	0
	1921-1930	1	0	0	0	0	0	0
	1931-1940	6	5	0	0	0	0	5
	1941-1950	13	4	0	2	0	0	6
	1951-1960	25	12	0	5	0	0	17
	Total	46	21	0	7	0	0	28

Fuente: Elaboración propia en base a datos obtenidos en trabajo de campo.

Se concluye al comparar las fundaciones de las “bandas de bailes y contratadas” y “bailes religiosos”, que no todas las cofradías poseen agrupaciones musicales, ya que como se observa en la tabla N° 3, no es hasta si no la década de 1930 cuando se presentan las agrupaciones de bailes ya que antiguamente se contrataban músicos a cambio de alimento, bebida (alcohol) y hospedaje.

Con respecto a los músicos que acompañaban a los bailes religiosos durante la época salitrera, González (2006) expone que:

Quizás lo más directamente andino fueron (y siguen siendo) los integrantes de las bandas que acompañaban a las cofradías. Así como en nuestros días los bailes ensayan todo el año en la ciudad (sea Iquique, Tocopilla, Arica o Calama), en esa época lo hacían en los campamentos salitreros. Es decir, formaban parte de la cotidianidad de la salitrera. (González 2006, 43)

Como se mencionó en un principio, en la primera década de 1900 se registraron doce cofradías venidas de distintas oficinas salitreras. Dichas oficinas y más, eran visitadas por la primera generación de músicos mamiñanos, quienes se convertirían en parte fundamental de las bandas establecidas en cada Oficina Salitrera (Capetillo y Lanás 2013).

El bagaje musical de los músicos mamiñanos, en la segunda generación, se profesionaliza gracias a la ley de servicio militar obligatoria anteriormente mencionada. Esta misma, disciplinaria a los músicos bajo el modelo prusiano obteniendo elementos teóricos en su formación musical (Capetillo y Lanás, 2013). Aquella experiencia les serviría para trabajar en filarmónicas salitreras, pero la crisis de la década de 1930 los haría retornar al regimiento, al que se incorporaron como músicos, lo que les permitiría ascender a altos grados llegando a ser Jefes de Banda e incluso alcanzar el de Suboficial mayor (Díaz 2009).

El aprendizaje teórico-musical adquirido en el ejército les permitió –a su vez – adquirir los elementos necesarios para realizar adaptaciones musicales en los repertorios que entonarían no solo en actos cívico-militares, sino que también en celebraciones, ritos y costumbres nortinas como fiestas patronales, santuarios, carnavales, entierros y matrimonios de los poblados tarapaqueños y oficinas salitreras a través de las filarmónicas. Adaptando el cachimbo, el vals, la cueca, trotes, corridos y músicaailable de la época como el chachachá y bossa-nova para ser interpretada por trompetas, bajos, trombones y clarinetes (Capetillo y Lanás 2013).

Durante periodo de crisis ocurrido en la década de 1930, es donde comienzan a fundarse más bailes religiosos, en especial con la llegada de un nuevo estilo de baile, los “Pieles Rojas” (González, 2006), quienes utilizarían instrumentos de percusión para su danzar como lo es el bombo y la caja ejecutando un compás 5/8 (Laan 1993), siendo en algunos casos acompañados por piteros (ver figura 7).



Figura 7: Banda y Baile Piel Roja, La Tirana, 1938. Salazar Pincheira 2004: 69.

En la década de 1930 se conforma el baile Cuyacas en la ciudad de Iquique, cuya coreografía es presentada por “pasitos cortos y bornean unas guaracas simulando la faena de agrupar las ovejas” (Uribe 1963, 90). Esta comparsa acompañada por lakitas, quienes no solo tocarían los ritmos tradicionales como huaynos y cacharpayas para las cuyacas, sino que también para los bailes de pastoras y llamerás (Uribe

1963). En el diario El Tarapacá, se presenta un artículo en donde se presentan los bailes que llegaban de retorno a la ciudad de Iquique luego de la fiesta:

En las últimas horas de la tarde de ayer las calles de la ciudad se vieron animadas con la aparición de las comparsas de “chinos”, “Chunchos” y otros personajes de la pintoresca galería de romeros en las tradicionales fiestas de la Virgen de La Tirana. Estas comparsas fueron las formadas en este pueblo con elementos cuyo entusiasmo aún no se extingue por esta devoción, a pesar de la crisis y de los tiempos que corren. (El Tarapacá, 18/07/1931)

Como se mencionó anteriormente, la inserción militar de los comuneros andinos desde comienzos del siglo XX, generó un aprendizaje que los instruyó en un nuevo oficio (Díaz 2009). La crisis económica por la caída del precio del salitre “caló hondo en la institución castrense y para 1932 se anunciaba el cese de las bandas militares en el Ejército por significar un costo que no podía asumir el Estado” (Capetillo y Lanas 2013, 23), provocando a su vez que ex militares pudieran tener en las filarmónicas de distintas Oficinas Salitreras oportunidades laborales gracias a la inserción musical en Bandas Militares (Díaz 2009).

En 1934, por problemas sanitarios en La Tirana, se suspendió la fiesta siendo trasladada a la Capilla del Carmen en Plaza Arica (Iquique). Años más tarde, como se registra en el diario El Tarapacá, se fue produciendo un aumento de los peregrinos y promesantes que asisten a esta festividad:

Con una concurrencia realmente extraordinaria como no se recuerda hasta hoy, se llevaron a cabo durante el día de ayer, las tradicionales fiestas de la Virgen del Carmen que está en el santuario ubicado en el pueblo de La Tirana y hacia donde afluyó enorme gentío de los diferentes puntos de la provincia (El Tarapacá 17 de julio de 1936).

Al año siguiente:

Las pintorescas comparsas de bailarines, o para ser más exactos, de bailadores, que tuvieron a su cargo el “clou” del programa, sumaban un total de más de 600 integrantes, disciplinados en alrededor de 20 conjuntos con sus respectivos “Jetes” y “Caporales”. (El Tarapacá 17/07/1937)

En el mismo artículo, se manifiesta que esta gran cantidad de participantes —mayor que otros años— venían de diferentes lugares del norte del país a través del control de vehículos por parte del retén de Pozo Almonte donde se registraron patentes provenientes de Antofagasta, Tocopilla, Arica y hasta de Coquimbo.

La creación de las Oficinas Salitreras María Elena (1926) y Pedro de Valdivia (1931) en la región de Antofagasta trajo consigo la migración hacia estos centros de producción obrera. Como se puede apreciar en la tabla 4, en estas oficinas, no comenzamos a ver fundaciones de bandas de bailes religiosos hasta la década de 1950. González (2002) cuenta que, según los registros de las Oficinas Salitreras de María Elena, Coya Sur José Francisco Vergara, y Pedro de Valdivia, no es sino hasta 1951 comienzan a constituirse los primeros bailes religiosos en conjunto con sus propias agrupaciones.

Ya en la década de 1940 es donde mayor cantidad de bailes se organizan. Sobreviven solamente 4 grupos de percusión y conjuntos más antiguos, en los que aún perdura la tradición del pito (ver tabla 3), cuyo registro, como se mencionó anteriormente, dataría desde fines del siglo XIX. El pito, proveniente de las bandas de guerra (Díaz 2009), no solo daría sonoridad para el danzar de las comparsas de morenos, promeseros, gitanos y pieles rojas entre otros (ver figura 7), sino que además sería una opción para las cofradías pequeñas en términos monetarios dado que solo se puede llegar a utilizar solo un solo pito para la ejecución de mudanzas —que pueden estar en un ritmo que popularmente es llamado “dos por tres” (dos negras, dos corcheas y una negra, en dos compases de dos cuartos) y “tres por tres” (tres negras, dos corcheas y una negra, en compás de cinco cuartos). También interpretarían marchas de origen prusiano, melodías religiosas y populares, tales como “Rebelde” de Jeannette “Poco a poco” de Los Askis y “El

Humahuaqueño” de E. Zaldívar , entre otras, incluidos algunos ritmos de huaynos.

Igualmente, durante este periodo comienzan a formarse nuevas generaciones de músicos también oriundos de diversos poblados precordilleranos, que les permitiría tener un oficio con el cual podrían tener cierta estabilidad económica. Su formación estuvo a cargo reconocidos maestros mamiñanos (Capetillo y Lanas 2013).

A su vez, la conformación de brigadas de scout como la General Bulnes N°10 de la Salitrera Humberstone, dio espacio a que se conformasen bandas instrumentales (Calderón 2010), en donde estudiantes de las oficinas y pueblos circundantes se reunían para aprender la interpretación musical, como fue el caso de don Guillermo Contreras Marín, fundador de la banda Wiracocha, quien a la edad de 13 años comenzó a tocar junto a sus amigos más cercanos:

Yo ya ahí tenía 13 años cuando tomamos... ellos también, así tomamos los instrumentos y empezamos y aprendimos a tocar, y en ese aprender a los quince años ya nosotros ya hacíamos sonar bien los instrumentos y nos invitábamos pa' ir, porque en ese tiempo no se cobraba para los músicos, tocábamos solamente a honores, ellos nos daban locomoción, alojamiento y la comida, ese era todo lo que nos daba y paso el tiempo y paso el tiempo y yo siempre amigo de ellos po', y nos íbamos a La Tirana, (...) y tocando en un baile de morenos, que eran los Morenos de Humberstone (G. Contreras Marín, entrevista, junio 2014).

Pero no es sino hasta la década de 1950 donde comienzan a incrementarse tanto la fundación de bailes religiosos como también de comparsas propias, mismo periodo en el cual existía una gran crisis económica en el país (González, 2006). Esto ha de provocar que los bailes religiosos no tuvieran como contratar bandas para la fiesta y optaran por danzar solo “a bombo y caja”, incluyendo en algunos casos el “pito” (ver tabla 3). Igualmente, Van Kessel (1970) afirma que “La fundación de una nueva compañía está estimulada y favorecida por las compañías existentes y es debido a menudo a la iniciativa de algunos migrantes.” (Van Kessel 1970, 12-3). En este último punto se da el ejemplo de los bailes de Tocopilla, ya que “La primera compañía de este puerto de 20.000 habitantes no fue fundada sino en 1949 por algunos emigrantes de Iquique” (Van Kessel 1970, 12). Este dato se puede observar en la tabla n° 4, ya que no es hasta este periodo en el que se encuentran “bandas de baile” tocopillanas.

**Tabla N° 4: Periodos fundacionales y lugar de fundación de las Bandas de La Tirana (1901-1960).**

		Periodos de Fundación		
		1931-1940	1941-1950	1951-1960
Lugar de Fundación	Alto Hospicio	0	0	0
	Antofagasta	1	1	2
	Arica	1	0	0
	Calama	0	0	0
	Caldera	0	0	0
	Caspana	0	0	0
	Copiapó	0	0	0
	Iquique	2	2	8
	Mamiña	0	0	0
	Oficina Humberstone	0	0	0
	Oficina María Elena	0	0	1
	Oficina Pedro de Valdivia	0	0	3
	Oficina Progreso	1	0	0
	Oficina San Enrique	0	0	1
	Oficina Victoria-Alianza	0	1	0
	Ovalle	0	0	0
	Perú	0	0	0

Pozo Almonte	0	0	0
Santiago	0	0	0
Taltal	0	0	0
Tarapacá	0	0	0
La Tirana	0	0	0
Tocopilla	0	2	2
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>17</b>

Fuente: Elaboración propia en base a datos obtenidos en trabajo de campo.

Como se ha podido observar en la tabla 4, desde la década de 1930 hacia adelante, dejan de presentarse bandas de baile pertenecientes a oficinas salitreras comenzando a fundarse agrupaciones en las ciudades puerto del norte del país, debido a la migración postcrisis salitrera (González 2006). Según señala Plath (1951), cofradías pertenecientes a oficinas salitreras, utilizan “zampoñas, tambores, cajas y bandas instrumentales” para acompañar su danzar:

Llegan las variadas comparsas, que se conocen por "Morenos", "Chunchos", "Cuyacas", "Lameros", "Chinos", "Pielas Rojas", "La Cruz del Calvario", "Propemarereros del Carmen", y "Bailes de Pastores", luciendo cada grupo trajes extraños, en los que hay plumas, espejos, cintas, máscaras y otros accesorios. ...La música que los acompaña se emite a través de zampoñas, tambores, cajas y bandas instrumentales. ...Estas cofradías ensayan sus danzas largos meses (4) y están formadas por trabajadores de las salitreras del puerto de Iquique y villorrios de la provincia de Tarapacá. (Plath 1951, 60)

Para finales de la década de 1940, hay una notoria presencia de bandas instrumentales o bronce, denotando no solo la existencia de bandas de origen militar, sino que también agrupaciones provenientes de pueblo precordilleranos como la banda de Mamiña y la banda instrumental de la brigada perteneciente a los scout de la Ex Oficina Salitrera Humberstone, entre otras como se habrá mencionado.

Finalizando, Capetillo y Lanás (2013) —para la década de 1950— señalan el inicio del periodo de “bolivianización” de las bandas de bronce tarapaqueñas producto de las relaciones entre Oruro e Iquique por medio de las caravanas de la amistad (González 2012), en donde se relacionaban las danzas exógenas como las diabladas y “las bandas provenientes de otras latitudes como Arica y Bolivia, que traen consigo ritmos exógenos, que se incorporan con el paso de los años al sustrato musical de esta tierra.” (Capetillo y Lanás 2013, 42). En este periodo es cuando se consolidan las bandas de bronce como una “manifestación cultural y musical en el área andina” (Díaz 2009, 391).

Entre las décadas de 1950 y 1960 comparsas orureñas comenzarían a frecuentar la región tarapaqueña. Según el periódico El Tarapacá (1960-1961), la llegada de estas caravanas bolivianas no solo traería comerciantes para la festividad de La Tirana, sino también danzantes y peregrinos acompañados por bandas de músicos, quienes traerían las marchas bolivianas para el danzar de las diabladas.

Estas visitas se desarrollarían gracias a las relaciones mantenidas entre Tarapacá y Oruro denominadas “Caravanas de la Amistad” durante la década de 1950 (González 2012), donde se efectuaron acuerdos que dieron pie a que caravanas orureñas viajaran al puerto de Iquique a mostrar su cultura y viceversa. En dicha caravana, vino una diablada con sus respectivos músicos la cual fue presentada en el ex estadio Cavanca. Según cuenta Héctor Rodríguez (El Manicero), en la llegada de las caravanas orureñas a la ciudad de Iquique:

... venía la diabla de Oruro y como yo era Teniente de Maquina Salvador N°8 que estaba en Juan Martínez con Tarapacá, en la esquina me dijeron a mí que yo tenía que acompañarlos a ellos, a las chiquillas. Llegaron las paisanas bolivianas, llegaron al Hotel España... Yo tenía que ir a las 4 de la tarde, ir a buscar al Hotel España a las damas, las paisanas al Hotel España que estaba ahí en Tarapacá y ahí empezaban a ensayar po', pero ahí tenía que mirarlo porque a las 7 tenía que

llevarlas al Estadio, al Estadio que estaba en Cavancha porque ahí estaba hasta las 10 de la noche, ahí bailando ahí y de ahí regresar otra vez para dejarlas para comer y dormir... (H. Rodríguez, entrevista, en: Guerrero (2015) El Manicero [documental])

En este evento las diabladas orureñas acompañadas con sus bandas de bronces mostrarían a la población iquiqueña elementos llamativos de la cultura carnavalesca boliviana y motivó a Gregorio Ordenes (El Goyo) a organizar la primera Diablada de Chile (Díaz y Lanús 2015). Al respecto, no solo se influenciaría a la formación de nuevos bailes religiosos como las diabladas, sino que también a la música, como cuenta Pablo Caqueo:

... la música de las diabladas fueron marchas que copiaban de las mismas diabladas bolivianas, las marchas y la diablada boliviana bailan puras marchas. No bailan otro ritmo...Entonces acá en Iquique quien sacó la diablada esa fue este el guatón Goyo que le decían, Don Gregorio Ordenes él le metió el salto. Y ese salto fue 2/4... (Pablo Caqueo, 2012)

Este hecho tuvo como consecuencia que las bandas nacionales incrementaran la cantidad de integrantes, recordemos que, en un comienzo, éstas poseían pocos miembros y con el paso de los años aumentó su número emulando a las bandas de festividades como el Señor del Gran Poder o el Carnaval de Oruro.

... a la Tirana en ese tiempo que iba yo a la tirana había pocas bandas, no iban como van como ahora, no como iban en un tiempo 30 40 músicos, en ese tiempo había siete u ocho músicos... (P. Caqueo, 2012)

Don Pablo fue parte importante en lo que hemos llamado bolivianización, él fue uno de los primeros intérpretes, arreglistas, y compositores de los saltos de diablada en Tarapacá, realizando innumerables saltos que fueron interpretados por muchos años en la festividad de La Tirana, por las distintas comparsas que asistían a la fiesta:

...lo que cuadraba con eso (los saltos) eran los Takirari bolivianos, y después música que uno inventaba, entonces para la Tirana, se inventaba, por ejemplo, se pescaba un Takirari, sacaban unos dos temas particulares de uno... Sacaban uno, dos temas o tres temas, y con eso daban vuelta la tirana, completo toda la fiesta... ahora no pues, ahora llevan 40 saltos, Al otro año 40 más. Y por eso que no se olvidaban los saltos de ese tiempo, porque se tocaban y al otro año se volvían a tocar, las diabladas lo pedían y de repente se inventaban otros más, después ya fue evolucionando se iban sacando más cosas, más cosas, más saltos, fueron agregando más saltos a la Tirana, pero antiguamente no eran tantos, eran tres, cuatro saltos nomás y una marcha, dos marchas. La marcha se usaba solamente para empezar el baile... (Pablo Caqueo, 2012)

## CONCLUSIONES

En el periodo estudiado (1901-1960), se puede observar una diversidad de bandas que se dividen según el tipo de cofradía en la cual participan, utilizando melodías y marchas militares de influencia prusiana en donde se encuentran músicos ex militares indígenas y no indígenas, quienes ven en la música, un oficio para poder tener una estabilidad económica en los duros momentos que pasaba el país durante la década de 1930.

Para las bandas musicales –llámese bandas de bronce–, importante fue la Ley de reclutamiento militar implementada durante la primera mitad del siglo XX, ya que, al regirse por el modelo prusiano, se buscaba

que los conscriptos tuvieran otros oficios además de la armería como electricistas, músicos, sastres y cocineros entre otros (Díaz 2009). Esto daría paso a que comuneros andinos, al insertarse en la cultura militar, adquirieran nuevas expresiones musicales tales como marchas e himnos militares, que adaptarían para acompañar a través de marchas en pasacalles, fanfarrias (dianas), himnos militares y religiosos en festividades en "honor a los Santos Patronos", y a su vez, adaptarían las "melodías y ritmos tradicionales" como huaynos y cacharpayas para interpretarlos con estos aerófonos de bronce en diversas celebraciones, siendo contratados por alférez, quienes al abrir este "espacio cúlptico", legitimaría a las bandas de bronce dentro de la musicalización en las costumbres andinas (Díaz 2009).

Si bien encontramos músicos que no cobraban por sus servicios al ser parte de estos bailes religiosos, también habría músicos que conformarían pequeñas agrupaciones musicales, que podrían o no pertenecer a filarmónicas de las diferentes oficinas salitreras y pueblos precordilleranos, para participar en la celebración de la Virgen del Tamarugal, en donde si bien se tocaba a "honor", se les pagaba la locomoción además de la alimentación y bebestibles (Cortés 2015), que para el caso de las bandas de bronce, no superaban los ocho músicos adultos (Capetillo y Lanás 2013).

Nuevos estilos musicales van surgiendo a través de las décadas del siglo XX: teniendo en un comienzo estilos militares en donde se interpretaban marchas e himnos nacionales como extranjeros, además de ritmos andinos como huaynos y cacharpayas (Díaz 2009); ritmos peruanos como huaynos ejecutado por comparsas de lakitas; y marchas bolivianas que más tarde se transformarían en saltos para diabladas chilenas (Capetillo y Lanás 2013). Éstas, se van integrando al repertorio musical de estas agrupaciones, para agregar así, música de corte popular como "Rebelde" de Jeannette y "Poco a poco" de Los Askis interpretada por piteros, o canciones como "Matador" y "La Cucaracha", además de variadas cumbias reeditadas por bandas de bronce. A esto se le suman el ritmo "tres por tres" instaurado por los nuevos bailes que se irían introduciendo desde la década de 1930 como pieles rojas e indios. Este tipo de baile utilizaría himnos religiosos como también canciones de corte populares para sus cánticos como "El Humahuaqueño" de E. Zaldivar, quienes serían acompañados por bombos y cajas. Actualmente, la utilización de cumbia, boleros, salsas, bachatas, reggaetón entre otros estilos musicales contemporáneos, serían los predilectos en las bandas de bronce para la interpretación de saltos además de las tradicionales marchas de origen chileno-prusiano.

La instrumentación de las bandas que participaban de la fiesta fue cambiando a través de los años, teniendo en sus comienzos flautas, pitos y bombos (El Nacional 1898). Con los años se fueron agregando nuevos instrumentos como tambores, clarinetes, quenás y lakas, como también instrumentos de bronce como la trompeta y el contrabajo, siendo estos últimos quienes comienzan a insertarse a partir de la década de 1920 con más fuerza en las festividades andinas, consolidándose a mediados del siglo XX (Díaz 2009), y desplazando poco a poco a los instrumentos ya nombrados como el pito y lacas, como se ha podido ver en la tabla 3 en donde solo encontramos grupos vigentes desde la década de 1940, ya que dan una melodía más popular a la sonoridad utilizada en el danzar de los promesantes.

Igualmente, los instrumentos dados de baja por el ejército facilitaron la formación de nuevas bandas de músicos de los diversos poblados nortinos, como también sucedió desde finales de la década de 1920, en diversas escuelas de la región, en donde estudiantes pasaban su tiempo libre en brigadas de scout en donde adquirían, a través de actividades interactivas, conocimientos y valores morales (Caderón 2010). En dichas brigadas se creaban bandas instrumentales, en donde los niños aprendían a interpretar instrumentos musicales, como relata Guillermo Contreras Marín, quien a la edad de 13 años dio junto a sus amigos los primeros pasos como músico de contrabajo, siendo ya a la edad de 15 años, músico participante de la fiesta de la Virgen de La Tirana acompañando al baile Morenos de Humberstone. En la actualidad, los estudiantes estimulados por el aprendizaje de instrumentos propios de las bandas de guerra e instrumentales, buscan seguir perfeccionando su arte musical, llevado a cabo en las diferentes bandas de bronce que existen en el norte chileno.

Finalmente, de los datos recolectados, en la fiesta de La Tirana se aprecian cuatro tipos de agrupaciones musicales de: percusión, percusión más pito, lakitas y bronce, siendo la primera la más numerosa y antigua dado que existen bailes religiosos que se fundan con sus propias agrupaciones musicales como pasa con los grupos de pitos, mientras que la tercera y cuarta, se conforman como un medio de sustentabilidad para los músicos como también como un medio de entretención, dado que no solo tocan para esta festividad, sino que a su vez, tocan para diversas festividades religiosas y eventos sociales como matrimonios, cumpleaños, carnavales, etc. De las agrupaciones estudiadas, las más antiguas datarían desde la década de 1930, que curiosamente pertenece a una percusión de la cofradía “Danzantes Pieles Rojas Damián Mercado” (1931), los pieles rojas más antiguos de La Tirana. Actualmente, las nuevas cofradías de influencia boliviana que se fundan para La Tirana lo hacen sin contratar una banda que la acompañe, ya que los artefactos tecnológicos como radios, pendrive o celulares, que se conectan a parlantes, les permiten realizar ensayos sin músicos presenciales y les da libertad para contratar una banda solo para esta fiesta (Cortés, 2015).

## **BIBLIOGRAFÍA**

CALDERÓN, R. (2010). Ser niño en la Pampa. Aproximación histórica a la vida cotidiana en la Ex Oficina Santiago Humberstone. (1934-1960). Tesis de Historiador, Universidad de Tarapacá.

CAPETILLO, M. J.; LANAS, P. (2013). Sones de la identidad. Mamiña, tierra musical. Arica: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

CORTÉS, N. (2015). Historia y organización de las bandas de músicos que participan de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Siglo XX. Tesis de Historiadora, Universidad de Tarapacá.

DÍAZ, A; y LANAS, P. (2015). Danza y devoción en el desierto. Obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Norte de Chile. Siglo XX. En *Latin American Music Review*, 36(2): 145-169.

DÍAZ, A; y LANAS, P. (2013). Al compás de un danzar telúrico. Pampinos e indígenas en la fiesta de la Virgen de La Tirana, 1900-1950. En *La Sociedad del salitre*. Compilado por Sergio González Miranda: 279-300. Santiago: Ed. Ril – INTE.

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 (Santiago)*, 42 (2): 371-399.

DÍAZ, A. (1998). Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas tarapaqueñas. *Percepción (Arica)*, 2: 73-94.

GARCÍA, P. (2009). Fiesta de La Tirana en el Contexto del centenario de 1910: mito y consolidación temprana de su origen y prestigio. *Revista Ciencias Sociales*, 23 (2): 23-57.

GONZÁLEZ, S. (2012). Sísifo en los Andes: La (frustrada) integración física entre Tarapacá y Oruro. Las caravanas de la Amistad de 1958. Santiago: Ril Editores.

GONZÁLEZ, S. (2006). La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana. *Revista Changara*, Volumen 38 (1): 35-49.

GONZÁLEZ, J.A. (2002) El Catolicismo en el Desierto de Atacama. Iglesia Sociedad Cultura 1557-1987. Antofagasta: Ediciones Universitarias Universidad Católica del Norte.

GUERRERO, B. (2011). Historia, identidad y estéticas andinas y populares en los estandartes de los bailes religiosos en la fiesta de La Tirana. Revista de Humanidades 24: 161-175.

GUERRERO, B. (2009). La Tirana. Flauta, Bandera y Tambor: El Baile Chino. Iquique: El Jote Errante.

LAAN, E. (1993). Bailar para sanar. Estudio de la praxis de la peregrinación de los bailes religioso del norte de Chile. Iquique: Centro de Investigación de la Realidad del Norte, Cuaderno de Investigación Social N° 33. Acceso: 16 de diciembre de 2015. [crear.cl/wp-content/uploads//2014/03/Cuaderno-Investigacion-Social-22-pdf](http://crear.cl/wp-content/uploads//2014/03/Cuaderno-Investigacion-Social-22-pdf)

LAVÍN, C. (1950). La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. Revista Musical Chilena 6, (37): 12 - 36.

LOYOLA, M. (1994). El Cachimbo, Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso de la Universidad Católica.

NÚÑEZ, L. (2004). La Tirana del Tamarugal. Santiago: Ediciones Universitarias. 2da Edición.

OVANDO, C.; GONZÁLEZ, S. (2014). La relación bilateral chileno-boliviana a partir de las demandas tarapaqueñas: aproximación teórica desde la paradiplomacia como heterología. Estudios internacionales (Santiago), 46(177): 35-64. Acceso: 16 de marzo de 2016. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-37692014000100002&lng=es&tlng=es.10.5354/0719-3769.2014.30868](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-37692014000100002&lng=es&tlng=es.10.5354/0719-3769.2014.30868)

PLATH, O. (1951). La Virgen del Carmen en La Tirana. En Geografía religiosa de Chile, Revista En Viaje. Santiago: Ferrocarriles del Estado, n° 212: 41-65.

SALAZAR, M. (2002). Primer registro histórico fotográfico de los Aymaras de la provincia de Iquique. Iquique: Oñate Impresores.

SALAZAR, M. (2004). Registro histórico fotográfico de la provincia de Iquique (1900-1950). Iquique: Movimiento Gráfico.

URIBE, J. (1963). La Tirana de Tarapacá. Revista Mapocho, 1 (2): 83-122.

VAN KESSEL, J. (1970). El desierto canta a María. Bailes Chinos de los Santuarios Marianos del Norte Grande. Tomo 1. Santiago: Ediciones Mundo.

VAN KESSEL, J. (1987). Lucero del Desierto. Iquique: Universidad Libre de Ámsterdam-CIREN.

### **Periódicos**

EL NACIONAL DE IQUIQUE: 1898.

EL TARAPACÁ, IQUIQUE: 1907, 1908, 1931, 1933, 1936, 1937, 1949, 1960, 1961, 1972, 1973, 1974.

LA INDUSTRIA DE IQUIQUE: 1883.

LA PATRIA, IQUIQUE: 1905, 1907.

LA PROVINCIA: 1914.

REVISTA ZIG-ZAG: 1906, 1929.

### **Documentales**

GUERRERO, BERNARDO (Director y productor). 2015. El Manicero. [Documental] Chile: Instituto de Estudios Andinos Isluga de la Universidad Arturo Prat. Acceso: 29 octubre 2015. [www.youtube.com/watch?v=TO5h\\_J-yQUO](http://www.youtube.com/watch?v=TO5h_J-yQUO)

### **BIODATA**

#### **JEAN FRANCO DAPONTE ARAYA**

Doctor de Musicología por la Universidad de Valladolid. Investigador Universidad de Tarapacá. Avenida 18 de septiembre N° 2222, Arica, Chile. e-mail: [fdapontea@academicos.uta.cl](mailto:fdapontea@academicos.uta.cl)

#### **ALBERTO DÍAZ ARAYA**

Doctor en Antropología, Universidad Católica del Norte, Chile. Académico Universidad de Tarapacá, Chile. Dirección: Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá. Avenida 18 de septiembre N° 2222, Arica, Chile. e-mail: [albertodiaz@uta.cl](mailto:albertodiaz@uta.cl)

#### **NICOLE CORTÉS ALIAGA**

Historiadora y Licenciada en Ciencias Históricas y Geográficas por la Universidad de Tarapacá, Chile. Investigadora de la Universidad de Tarapacá, Chile. e-mail: [nicolcortesaliaga@gmail.com](mailto:nicolcortesaliaga@gmail.com)