

PABLO MARDONES CHARLONE

PABLO ANTONIO MORALES

VIENTOS DEL ALTIPLANO

IMÁGENES DE PINKILLUS, TARKAS, SIKUS, LAKITAS
Y BRONCES DE FIESTAS AYMARA DE TARAPACÁ



PABLO MARDONES CHARLONE

PABLO ANTONIO MORALES

VIENTOS DEL ALTIPLANO

IMÁGENES DE PINKILLUS, TARKAS, SIKUS, LAKITAS
Y BRONCES DE FIESTAS AYMARA DE TARAPACÁ



¡CADENZA!
EDITORIAL

VIENTOS DEL ALTIPLANO

*Imágenes de pinkillus, tarkas, sikus, lakitas
y bronce de fiestas aymara de Tarapacá*

© Todos los derechos reservados

ISBN: 978-956-09231-9-6

Autores: Pablo Mardones Charlone y Pablo Antonio Morales

Edición y diseño: Felipe Ibarra Cortez

Mapas: Bárbara Pizarro

Editorial Cadenza

Impreso en Horcón, Chile

en los talleres de “Editorial Cadenza”

editorialcadenza@gmail.com

septiembre de 2022

PRÓLOGO

Una de las principales protagonistas de las fiestas indígenas de los Andes centrales es la música, expresión icónica en la construcción de identidad colectiva (Qureshi, 2000; Avenburg, 2012; Podhajcer, 2015). Como plantea Bellenguer (2007), la producción musical en esta macrorregión se articula de un modo ritualizado que responde al lugar sagrado que ella ocupa en su cosmovisión. De esta forma, no hay rito que no tenga música, así como no hay música que se toque porque sí.

Las múltiples fiestas del altiplano tarapaqueño en las que hemos participado están conformadas por un sinnúmero de eventos: ceremonia de apertura, misa, invitación a comer *kalapurca*¹, procesión, liturgias, llevada a los feligreses a locales o parabienes, baile de los cuartos, víspera, *ch'alla*² de animales y automóviles, saludos a las almas en el cementerio, *cacharpaya*³, entre las más importantes. Estos momentos rituales, aunque bien diferenciados, tienen elementos y prácticas comunes, lo cual los vuelve semejantes y, a veces, difíciles de distinguir (Mardones, 2022). En todos ellos, sin excepción, hay música. De hecho, sin ella, estos eventos no serían concebidos como tales.

El libro foto-etnográfico que usted tiene en sus manos, muestra fotografías de músicos intérpretes de los aerófonos *pinkillos*, *tarkas*, *sikus*, *lakitas* y *bronces* tocados en dos

¹ Del aymara *gala phurk'a*, es un guiso preparado con piedras ardientes. Es un plato típico de los Andes centrales que se prepara de forma distinta según el país y región. En el Norte Grande chileno sus ingredientes principales son ají de color, carne de vacuno, cordero, llamo, pollo, cebolla, cebollín, mote, papas y zanahorias. Es, sin duda, el plato principal de las festividades del altiplano tarapaqueño.

² Rociar alcohol sobre la persona o elemento para bendecirlo.

³ *Cacharpaya* o *cacharpari* es traducido como, “despedida”, se trata de un ritual o ceremonia realizada el último día marcando la culminación de la festividad. También puede ser una danza o un género musical. En general, está presente en todas las festividades de los Andes centrales.

importantes fechas festivas: la *Anata*-Carnaval, entre febrero y marzo, y Santo Tomás, en diciembre. La idea ha sido denotar visualmente a la música como una expresión inherente y presente en toda actividad en los Andes centrales (Díaz y Mondaca, 2000), la cual goza de una evocación religiosa y, al mismo tiempo, festiva.

Las fotografías de *pinkillos* y *tarkas* aquí expuestas son de la *Anata*-Carnaval en los pueblos de Cancosa, Cariquima e Isluga. En el caso de *sikus*, *lakitas* y *bronces* —ejecutados en un amplio abanico de fiestas patronales del altiplano chileno, además de la precordillera y la Pampa del Tamarugal— pertenecen a Santo Tomás en Isluga, fiesta y comunidad que representan un espacio icónico en el cual estos tres aerófonos y sus intérpretes se encuentran.

Como se aprecia en las imágenes, los instrumentos, y las melodías que de ellos surgen, son exclusivas de cada una de las festividades presentadas. Las formas de tocar, además, son una “suerte de signatura sonora” (Bellenguer, 2007, p. 16), que le aporta singularidad a cada comunidad y que está caracterizada por sonidos densos, ricos en armónicos, múltiples y disonantes, a diferencia de los estándares occidentales enfocados en lograr sonidos limpios y puros (Civalero, 2015). Hoy, convive esta estética propia del altiplano andino, con influencias musicales diversas, aunque siempre, exhortando una actividad social comunitaria en la cual el resultado colectivo está por sobre el desempeño individual. De manera de suplir, en parte, lo que un libro no puede comunicar, en las Referencias, al final, se disponen una serie de *links* que les permitirán escuchar una variedad de registros sonoros festivos, propios y de archivo, de cada una de estas festividades.



EL ALTIPLANO TARAPACUENO Y SUS AEROFONOS

La región de Tarapacá, junto a la de Arica y Parinacota (hasta 2007 provincia de Tarapacá) y la de Antofagasta, está ubicada en el territorio denominado Norte Grande chileno⁴, el cual está asentado sobre el ecosistema del Desierto de Atacama. Particularmente su altiplano, ha sido ancestralmente un espacio de permanente circulación, en el cual las negociaciones de sentidos de pertenencia, así como de relaciones interétnicas y transfronterizas han sido continuas. En dicho contexto, estos instrumentos y sus intérpretes, entre otros, atraviesan las fronteras estadonacionales para participar a lo largo y ancho de un vasto territorio predominantemente aymara, aunque también quechua y chipaya. Se trata de un espacio que conforma un rico sistema ritual y devocional abarcando los fronterizos departamentos de Potosí, Oruro y La Paz, en Bolivia, los de Tacna y Puno, en Perú, y las regiones de Arica y Parinacota y Tarapacá, las con la mayor cantidad de fiestas en Chile (Mardones, 2022).

Cancosa, Cariquima e Isluga son tres reconocidas comunidades altiplánicas aymara de la región de Tarapacá, a las cuales venimos acudiendo hace ya varios años. En sus festividades participan músicos de Bolivia, Perú y Chile, predominantemente, de los territorios antes citados, representando un espacio de encuentro sonoro transfronterizo. Debido a una mayor oferta y menor costo en las contrataciones, así como por el dramático despoblamiento

⁴ La macrorregión conocida como “Norte Grande” chileno es un amplio territorio asentado sobre el ecosistema del Desierto de Atacama, compuesto por tres regiones político-administrativas: Arica y Parinacota (hasta 2007 provincia de Tarapacá), Tarapacá y Antofagasta.

del altiplano chileno (González y Gundermann, 2008)⁵, muchos de los músicos en las festividades de estas y otras comunidades son bolivianos, y en menor medida peruanos. Es el caso de las bandas de *tarkas* y, en varios casos, de las de *bronces*. Se trata de una práctica ya consolidada originada en el siglo XIX (Díaz y Mondaca, 2000), en el cual alférez y padrinos contratan a estos músicos, además de a equipos de registro audiovisual, buffet y músicos de escenario⁶. Representa una lógica que responde a una estrategia colectiva recurrente a través de experiencias históricas que denotan una cultura de la movilidad (Hinojosa, 2006), en la cual generaciones de músicos se han trasladado de fiesta en fiesta, como dicen ellos, para musicalizar estos eventos anuales a partir de la demanda estacional.

Por su parte, músicos chilenos de las ciudades de Tarapacá: Iquique, Alto Hospicio y Pozo Almonte, así como de Arica, capital de la región de Arica y Parinacota, son contratados cada año para tocar *lakitas* y *bronces*. Finalmente, *pinkillos* y *sikus* son tocados por hombres de comunidades del altiplano chileno, muchos de ellos con residencia móvil entre sus comunidades de origen y otros lugares de Tarapacá.

A continuación, definiremos de forma sucinta cada uno de estos instrumentos. Empezaremos por el más antiguo de ellos, el *pinkillu*, escrito también *pinkillo*, *pinquillo*, *pinkullo*, *pinkullo*, *pinkullu*, según cada subregión de los Andes centrales. Según Civalero (2017), el *pinkillu* parece haber sido una palabra para denominar a las flautas de pico en general, y por ello, también las *tarkas* podrían ser consideradas un tipo de *pinkillu*.

Desde la etnomusicología, es definido como un aerófono con boquilla o de insuflación de bisel, de un único tubo con el extremo abierto, canal de aire interno rígido y orificios cuya cantidad varía según cada región (Civalero, 2017). Dadas

⁵ El 78,5% de los aymara en Chile son urbanos según González y Gundermann (2008), cifra que actualmente podría haber aumentado.

⁶ Agrupaciones de cumbia o ritmos asociados, en general, que cuentan con instrumentos eléctricos, equipos de sonido, retorno, entre otros, y se presentan sobre escenarios armados en los pueblos para las fiestas, los cuales son desmontados cuando estas finalizan.

estas características, lo más probable es que se trate de un instrumento vernáculo del continente americano, ya que se han encontrado restos arqueológicos similares desde Mesoamérica hasta los Andes centrales, aunque se presume que recibieron influencia de las flautas de pico ibéricas (Martínez, 1990). Sus intérpretes se denominan *pinkilleros*, entre otras variables.

En Tarapacá, prevalece su construcción de caña, aunque también se lo encuentra de otros materiales, incluso metal o plástico. El tamaño que predomina es entre 30 y 40 centímetros de largo y de cinco o seis orificios (Civalero, 2017). Es común verlo en la *Anata*-Carnaval del altiplano tarapaqueño y también en festividades de la precordillera, e incluso de la pampa del Tamarugal. Como se aprecia en las fotografías de Cariquima y Cancosa, suele ser acompañado por una bandola⁷ y cantores de coplas (Díaz, 2009).

La *tarka*, también llamadas *anata*, *pinkillu* o *pinkayllu*, dependiendo de la región, es un aerófono del altiplano andino de las mismas características organológicas que el *pinkillu*, justamente por ello, en algunas regiones se la llama igual. A diferencia de este, es construida exclusivamente de madera y siempre consta de seis orificios en la parte posterior (Díaz y Mondaca, 2000). Es muy conocida por la gran potencia de su sonido, el cual es estridente, ronco y gangoso y tiene la característica de ser octavado y requintado y, a la vez, con un acorde multifónico y ondulante (Borras, 2010).

La *tarka* genera una vibración que es conocida como *t'ara* (dos cosas unidas o iguales en *runasimi*⁸). Las *t'aras* se logran al soplar con fuerza el instrumento y se producen debido a la estructura interna de la flauta mediante el tapado de algunos orificios combinados (Gérard, 2010). Sus intérpretes se denominan *tarkeros* y sus agrupaciones *tarkeadas*. Estas, conformadas por entre 20 y hasta 50

⁷ Cordófono de origen mediterráneo inspirado en la bandolina italiana e incorporada en el altiplano en la Colonia. Hay otros instrumentos similares que se llaman bandolas, principalmente en los llanos de Venezuela y Colombia.

⁸ Lengua quechua.

integrantes, son acompañadas de redoblantes (llamados caja en Chile), bombos y, en muchas ocasiones, también platillos.

Aunque es muy difícil conocer su origen (Mamani, 1987), debido a la completa escasez de referencias en las crónicas del siglo XVI y XVII (Civallero, 2015), se plantea que la *tarka* habría nacido en el siglo XIX, derivada, probablemente, de la evolución de distintos tipos de *pinkillus* (Bellenger, 1981). A Chile llegaron a fines del siglo XIX, mediante flujos migratorios desde Bolivia que luego prosiguieron a lo largo del siglo XX (Díaz y Mondaca, 2000).

Pinkillus y *tarkas* se ejecutan exclusivamente en la temporada estival y lluviosa (Baumann, 1981), *Jallu Pacha* en aymara, desde Día de Muertos hasta la *Anata*-Carnaval (Civallero, 2017), principalmente en esta última festividad, celebrada entre febrero y marzo dependiendo del año. Su relación es recíprocamente complementaria⁹, mientras el *pinkillu* se toca para atraer a la lluvia, la *tarka* se usa para frenarla (Martínez, 1990). Muchas veces, a fines del verano en el altiplano andino comienza a llover mucho afectando los cultivos, ocasión en la que se toca *tarka*. Al contrario, cuando hay escasez hídrica se interpretan *pinkillu* para atraer a las lluvias. De esta manera, se genera una compensación climática mediada por las sonoridades de ambos instrumentos (Civallero, 2015).

Poco es lo que se ha escrito del *siku* y sus intérpretes *sikuris* de la región de Tarapacá, siendo, junto al *pinkillu*, el más antiguo de los instrumentos aquí expuestos. Llamados *sikuras* por los musicólogos para diferenciarlos de otras expresiones del vasto universo del *siku*, hay poca noción de su origen. Según Sánchez Huaranga y Huarancca Parco (2018),

⁹ El principio de la reciprocidad complementaria constituye un eje cosmogónico fundacional de las culturas de los Andes centrales (Albó, 1974), cristalizado en la contraposición *chacha-warmi* (hombre-mujer), bajo un condicionamiento mutuo que genera un equilibrio estable y a su vez conflictivo (Montes Ruíz, 1999). Mientras la idea de reciprocidad alude a una tarea, rol o acción que uno(s) llevará(n) a cabo por otro(s) y que este(os) devolverá(n), la noción de complementariedad responde a un vínculo entre una persona, objeto o práctica que, siendo diferente —incluso contradictoria— se complementa (Albó, 1985).

este *siku* pertenecería a la denominación general de los *ayarachis*, que son agrupaciones rituales de conexión con las deidades y los muertos de origen puquina¹⁰, previos a la expansión aymara y quechua. Se trataría, por ende, de un instrumento prehispánico. Para estos autores, la designación *ayarachi* habría adquirido diferentes variedades locales, tales como *arachi*, *suri siku*, *waylis*, *mimula*, *kallamacho* o *sikura*¹¹, entre otras, a partir de la influencia de las lenguas aymara y quechua. Así, emparentables con estas expresiones en Bolivia y Perú, en Chile, los *sikuris* o *sikuras* como tal, solo se encuentran en el altiplano de Tarapacá, principalmente en comunidades de la comuna de Colchane, como es el caso de Isluga, Cariquima, Enquelga y Villablanca, entre las más sobresalientes, aunque también se encuentra su expresión en la comuna de Pica, particularmente en el caso de la comunidad de Cancosa¹². En la región de Arica y Parinacota no se interpreta.

El *siku* o *sikura* es un aerófono sin boquilla o canal de insuflación, conformado por catorce tubos de caña ordenados a partir de su longitud y tono. Para atarlos se usa nervio de animal y lanas de colores. Se toca en forma de contrapunto o medio tiempo tardío, generando una eco sonora (Chacama y Díaz, 2011). La mitad de los tocadores soplan “a tierra”, mientras que la otra mitad lo hace “al aire”, o sea, medio tiempo después. Tienen diferentes tamaños según longitud y tonalidad: *jach’a pusa* (tonos graves), *contra* (quintas) y *likos* (agudas) (Díaz y Mondaca, 1998). Sus intérpretes se denominan *sikuris* o *sikuras* quienes tocan y se desplazan en círculo. Suelen ser entre cuatro y seis parejas. En el brazo llevan una *wankara*, instrumento de percusión también denominado bombo.

¹⁰ Es probable que el actual Tarapacá haya sido una región de habitación puquina previo al arribo de poblaciones de origen aymara que se expandieron desde la zona centrosur del Perú actual hacia el altiplano andino (Cerrón Palomino, 2013).

¹¹ Además de Tarapacá, Sánchez Huaríngay y Huaranca Parco (2018) identifican el nombre de *sikura* para regiones del departamento de Cochabamba, Bolivia.

¹² Cancosa fue fundada en 1945 por familias provenientes de Cariquima. Desde aquel entonces ha mantenido viva la práctica *sikuri* (Díaz y Mardones, 2022).

La música *lakita* del Norte Grande de Chile está compuesta por el aerófono *lakita*¹³, mismo nombre que sus intérpretes, además de varios instrumentos de percusión, principalmente bombo, redoblante o caja y platillo¹⁴. Como el *siku* o *sikura*, y a diferencia de los *pinkillus* y *tarkas*, no cuenta con canal de insuflación, es decir, no tiene boquilla y está construido con tubos de diámetros similares cerrados por un extremo y ordenados por longitud la cual determina la nota o altura en que sonarán (Fortunato, 2010). La técnica de ejecución responde al manejo muscular donde se vincula la emisión de aire, vibración y emboquilladura, o sea, la posición de los labios y boca al soplar (Díaz y Mondaca, 1998). Está

Al igual que el *siku*, está constituido de dos partes/mitades que poseen sonidos intercalados y relacionados, los cuales actualmente generan una escala musical diatónica menor natural (Mardones e Ibarra, 2018)¹⁵. Ambas mitades son comúnmente denominadas “primera” y “segunda”, equivalentes a la dualidad complementaria *ira* y *arka* y al diálogo ocasionado entre ellas, el *jastasiña irampi arcampi*, acción que alude a la relación vincular y recíproca entre la mitad que pregunta y la mitad que responde. Esta condición cristaliza el principio cosmogónico de la reciprocidad complementaria de los Andes centrales más arriba citado, y que se encuentra presente en una gran cantidad de aerófonos de la macrorregión (Valencia Chacón, 1982).

¹³ Hay otras varias expresiones musicales aymara denominadas *laquitas/lakitas* (*Jach'a y J'iska Laquita*) en lugares como Anapia (Yunguyo, Perú) o Chijipina Grande (Prov. Omasuyos, Bolivia). En el disco *Musik Im Andenbochland/Bolivien* (1982-1985) de Peter Baumman por ejemplo, aparecen varios temas del Depto. de La Paz, denominados como *lakitas*. Lastimosamente este no se ha digitalizado.

¹⁴ Cuando se tocan cumbias se emplean timbaletas acompañadas de tumbadoras y huero, entre otros accesorios posibles.

¹⁵ Hemos podido observar que cada agrupación posee una afinación propia, la cual se ha ido estandarizando sobre todo a partir del uso de afinadores electrónicos para la construcción. Las principales tonalidades que hemos podido conocer corresponden a La menor, Sol sostenido menor, Mi menor y Re menor. Sobre este punto podemos agregar que en dos ocasiones presenciamos afinaciones por oído: Nery Ticuna de Lakitas de Cultane y Armando Vilca, caporal de Lakitas Internacional Chaquetos de Jaiña (Mardones e Ibarra, 2018).

Los *sikus* constan de diferentes nombres según longitud y tonalidad, las que conforman una tropa. En la tropa completa de *lakitas* podemos encontrar hasta cinco variaciones en su altura o tamaño: llamados *toyos* o *sanjones*, *sanjas*, *contras*, *likos* y *chulis* o *requintos*, del más grave o grande al más agudo o pequeño. Los *toyos* o *sanjones* están afinados una octava más baja que las *sanjas* (los tubos miden el doble de longitud), las que, a su vez se encuentran a una octava de los *likos*, considerada la primera voz, y estos, una octava de los *chulis* o *requintos* (Mora, 2010). Salvo excepciones, las comparsas están compuestas de una pareja de *sanjas* (el caporal o director musical suele ser la *sanja* “primera” o *ira*), una pareja de *liko* cantor, quienes generan variaciones de la melodía, interpretando con un margen de creatividad improvisatoria rítmica y armónica, una pareja de *contras*, una de *chulis* o *requintos*, una de *toyos* o *sanjones* y, el resto, de *likos* (Mardones e Ibarra, 2018).

Los bandas de *bronces*, compuestas por los aerófonos trompetas, trombones, eufonios, tubas y, en ocasiones, clarinetes (Díaz, 2009), además de las percusiones bombo, caja o redoblante y platillo (a veces uno, otras varios), representan la única expresión musical aquí expuesta no vernácula de los Andes centrales. Sin embargo, su forma de tocar, su repertorio, composición y contexto en el cual se desenvuelven, los vuelve una práctica sonora más de la región. En el Norte Grande chileno, surgieron a partir de la “chilenización”¹⁶ a principios del siglo XX.

La gran mayoría de las investigaciones realizadas sobre las bandas de bronce en Chile, o que las nombran a partir de la religiosidad popular del Norte Grande, se centran en su participación en las fiestas devocionales en las que son contratadas por los bailes religiosos (Guerrero, 2014). Es el caso de la Virgen del Carmen de La Tirana (Guerrero, 2009;

¹⁶ Luego de la anexión del Norte Grande, posterior a la Guerra del Pacífico (1879-1883), el Estado chileno llevó a cabo un violento proyecto de nacionalización identitario de la frontera norte denominado “chilenización”, el cual fue apoyado por tropas civiles paramilitares llamadas Ligas Patrióticas que amedrentaron sistemáticamente a familias peruanas y bolivianas (González 2004).

2011; Díaz y Castillo, 2013; (Valverde, et al., 2017)), principalmente, así como de San Lorenzo de Tarapacá (Lavín, 1950; Salazar, 2012). E, igualmente, de la Virgen de las Peñas, en la Región de Arica y Parinacota (Lavín, 1948; Van Kessel, 1992) y la festividad de la Virgen de Guadalupe de Ayquina en la Región de Antofagasta (Guerrero, 2014; Mercado, 2014). De esta forma, no hay trabajos específicos que se dediquen a describir y analizar la participación de las bandas de bronce en las festividades del altiplano del Norte Grande, aunque sí hallamos algunas descripciones que nos permitieron contextualizar y tener una idea de cómo abordar el tema.

Como da a conocer Díaz (2009), principal investigador de las bandas de bronce en el Norte Grande chileno, la llegada de instrumentos de bronce de origen europeo al Norte Grande de Chile tiene que ver con la profesionalización del ejército y el servicio militar obligatorio que implicó que indígenas aymara y quechua ingresaran al ejército en condición de músicos. Tal como en los ejércitos europeos, a la ya tradicional “banda de guerra” compuesta por músicos membranófonos, principalmente bombos y redoblantes o cajas, así como algunos aerófonos, pitos, clarines o cornetas, se incorporaron aerófonos de metal o de bronce polifónicos con pistones o válvulas, cuya morfología facilitaba la interpretación de la música en desplazamiento de *pasacalle*¹⁷, forma común en los Andes centrales (Díaz, 2009; Díaz, 2011).

La profesionalización del ejército se constituyó en una atractiva alternativa laboral para muchos indígenas, y dentro de esta, una de las más seductoras, fue incorporarse como músicos de infantería, ya que tenían experiencia con diferentes aerófonos propios, como *pinkillus*, *tarkas*, *sikuris* y *lakitas*, entre varios otros (Valverde, et al., 2017). Esto facilitó el aprendizaje de las técnicas de interpretación de estos vientos foráneos (Díaz y Mondaca, 1998; Díaz, 2011).

Hoy en día, las bandas de bronce están conformadas por un bloque de percusión que incluye bombo, caja y platillos

¹⁷ Término que invoca danza y música en movimiento y cuyo fin es celebrar un evento especial desplazándose por las calles. Es una de las formas más usadas en las festividades de los pueblos altioplánicos.

y por uno melódico, compuesto por trompetas, eufonios o bajos, tuba y en menor medida, clarinetes. Los bloques de instrumentos son armonizados y se dividen la interpretación del tema en la parte de trompeta y la de los bajos. También en algunas ocasiones los bajos realizan acompañamientos a las melodías de las trompetas y por su parte las trompetas hacen lo mismo en la parte de los bajos.

Actualmente, encontramos un sin número de fiestas altiplánicas donde no es posible concebir la celebración sin la presencia de bandas de *bronces* (Guerrero, 2009; 2011). Este es el caso de Santo Tomás de Isluga, donde, al igual que *sikuris* y *lakitas* están presentes, connotando la incorporación de elementos musicales foráneos a prácticas comunitarias indígenas (Díaz y Mondaca, 1998; Díaz, 2009).

Todos estos aerófonos son instrumentos de interpretación exclusivamente masculina, lo cual está sujeta a una profunda división sexual de la vida y el trabajo en los Andes centrales, en las que ciertas tareas, como es el caso del tejido, están reservadas a las mujeres, mientras que otras, como la interpretación de instrumentos musicales, a los hombres (Martínez, 1990). De más está decir, que el hecho de ser fotógrafos varones, además de intérpretes de *lakita* y *bronce*, nos permitió, a diferencia de otras ocasiones en las que retratamos mujeres (Mardones y Astudillo, 2022), capturar estas imágenes sin cruzar barreras de género que implican procesos extensos de socialización. A su vez, el diálogo respecto a un quehacer exclusivamente masculino, compartido por ellos y nosotros, abrió la puerta para comenzar a cuestionar nuestras masculinidades en un contexto musical actual que está cambiando aceleradamente.

Hasta hace algunas décadas atrás, era difícil encontrar fotografías de festividades indígenas y de sus músicos en ellas. En Tarapacá, podemos encontrar algunas en la obra de Alvarado et al. (2012), de las cuales, en muy pocas aparecen instrumentos y sus intérpretes. El impulso modernizador de las nacientes repúblicas americanas tendió a evitar la representación visual del mundo indígena, habiendo un vacío visual de estas personas desde la invención de la fotografía en

el siglo XIX, hasta avanzado el siglo XX (Alvarado et al., 2012). Gracias al abaratamiento en los costos de las cámara e insumos fotográficos, así como a un mayor reconocimiento, visibilización y seducción por la novedad, en las últimas décadas esto se ha revertido, encontrando una enorme cantidad de imágenes sobre prácticas indígenas, entre ellas, la fiesta y sus músicas (Mardones, 2022).

El libro cuenta con 44 fotografías. 24 son de la *Anata-Carnaval*, de las cuales ocho son de Cancosa, ocho de Isluga y ocho de Cariquima, Por su parte, 20 son de Santo Tomás de Isluga. Las fotografías son una selección de los últimos cinco años: 2018, 2019, 2020, 2021 y 2022, en los cuales hemos asistido como fotógrafos y, en algunas ocasiones, también como músicos.

La presente obra forma parte del proyecto “Música de fiestas aymara. Las bandas de bronce y las comparsas de lakitas en el altiplano tarapaqueño en el siglo XXI” (Folio 574716), financiado por el Fondo de la música, en su Línea Investigación y Registro de la Música Nacional, Modalidad Investigación y Registro de la Música Nacional (Investigación, Publicación y Difusión) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. A su vez, está anclado en el proyecto “Etnificación, etnogénesis, comunalización y procesos fronterizos en las fiestas tradicionales aymara de la Región de Tarapacá” (Nº 3180333), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).



LA *ANATA*-CARNAVAL¹⁸

La fiesta de fiestas

Desde tiempos pretéritos las culturas de los Andes centrales han celebrado la *Anata*, fiesta propia de la época de lluvia, en verano, previo a la cosecha agrícola. *Anata* proviene del verbo aymara jugar: *añañata* (Bertonio 2006 ([1612])), y responde a prerrogativas a la *Pachamama* para agradecer la caída de agua. Se trata de un período en el cual, justamente debido a la lluvia, el trabajo agrícola es interrumpido, dando paso a un tiempo festivo, entendido desde la cosmovisión centroandina como una época contraria al trabajo (Albó, 1985). El Carnaval, por su parte, llegó con la colonización ibérica. Su etimología proviene del latín *carnevale* y éste, a su vez, del griego *carnelevare*, quitar la carne. En la antigua Roma, habría correspondido a un festejo de tres días previos al comienzo de la cuaresma, durante la cual no se debía comer carne hasta la resurrección de Cristo en Semana Santa (Lizcano y González, 2014).

Al igual que el resto de las festividades, el Carnaval fue impuesto en América Latina a la fuerza, “con la espada y la cruz”, aunque, como muchos cultos y ritos, el proselitismo cristiano permitió “montarlo” sobre un período festivo substancial para muchas de las culturas amerindias, coincidente con la época de lluvias. Las personas de los Andes centrales —en su enorme mayoría campesinos y pastores hasta bien entrado el siglo XX— celebraban y celebran esta fecha honrando la caída del agua, signo de que la cosecha ha sido buena y los animales crecerán y se reproducirán en abundancia. La lluvia es interpretada como el más preciado regalo de las divinidades, el cual debe honrarse con música y

¹⁸ Apartado basado en el libro *Fiestas: Micro Pachakuti en los Andes centrales* (Mardones, 2022)

bailes. El Carnaval, venido desde Europa, coincidía con la época lluviosa en los Andes centrales y, por ende, con la *Anata*, condición que incitó y aceleró su sincretización.

Pese a que hoy se habla muchas veces de ellas como separadas, y que predomina el uso de la palabra Carnaval, diversas personas y comunidades, en una búsqueda por retomar el idioma y los usos tradicionales, están rescatando el uso del vocablo *Anata*, así como, para facilitar su comprensión, el de *Anata-Carnaval*. Su celebración es entre febrero y marzo y depende de cuándo se celebra Semana Santa, ya que, a partir del domingo anterior a esta, el domingo de Ramos, se cuentan cuarenta días hasta el miércoles de Cenizas, el que marca el cierre del Carnaval oficial en todo el mundo¹⁹.

El carácter subversivo del Carnaval en Europa, su irrupción y sincretismo en Sudamérica, y la condición integral del espacio festivo como alterador en los Andes centrales, convirtieron a la *Anata-Carnaval* en la fiesta ícono de la dislocación de lo establecido (Albó, 1985; Montes Ruíz, 1999). La fiesta de fiestas, como le llama Bajtín (1987) al Carnaval. Así, esta festividad entre febrero y marzo simboliza una herencia celebratoria de gran preponderancia, que atraviesa los continentes y que incorpora e integra las tradiciones euroasiáticas y centroandinas.

En Chile, a diferencia de los demás países de la región, el Carnaval fue prohibido cuando esta patria recién nació. Francisco Casimiro Marcó del Pont, gobernador en los inicios de la República (1816), decidió que el “Carnestolendas” era una costumbre vulgar y ridícula. Este primer impulso histórico influyó en que esta fiesta no esté presente en el

¹⁹ En el Concilio de Nicea, del año 325, se determinó que la celebración del Domingo de Resurrección se llevaría a cabo el domingo posterior a la primera luna llena luego del solsticio de primavera, en el hemisferio norte. Esta instauración de la Semana Santa se hizo también respecto al Carnaval.

actual imaginario social y cultural de la mayoría de los y las chilenas.

En el Norte Grande chileno, territorio anexado medio siglo después de la Independencia del país, la historia ha sido diferente. Pese al proceso de chilenización, y lejos de los ojos inquisidores de Marcó del Pont y sus descendientes portalianos, la *Anata* y el Carnaval sobrevivieron con sus respectivas particularidades en la precordillera y el altiplano. En este territorio, el impulso civilizatorio de un Chile imaginado “blanco”, pese a su éxito, no logró tener el impacto que alcanzó en la costa. De esta forma, el Carnaval es un acontecimiento marginal, una fiesta de los rincones de la frontera, ignorado por el centro —principalmente Santiago— y no comprendido como un evento que representa a la nación. Todo lo contrario a su significación en países como Bolivia, Brasil o Uruguay, donde se trata de una fiesta de carácter estado-nacional, con una relevancia cardinal para la comprensión ritual e identitaria de su construcción como países. Así lo describe, por ejemplo, Da Matta (1992) quien ve el Carnaval como un microcosmos de la sociedad brasileña.

Finalmente, la principal diferencia de la *Anata*-Carnaval con otras festividades en Tarapacá y Norte Grande en general, radica en que se trata de una de las únicas conmemoraciones en la cual la iglesia no participa, encontrándose cerrada o abierta pero sin autoridad eclesiástica. Se considera así, a la *Anata*-Carnaval como una fiesta pagana. La ausencia de la institucionalidad eclesiástica, además de despojar a la fiesta del verticalismo y concentración espiritual que la iglesia cristiana ejerce, implica, el desinterés de potenciales alferados que, a través de la fe, dan cuenta de su enorme capacidad económica con las que financian fiestas de colosales dimensiones.

Aquí se exponen fotografías de la *Anata*-Carnaval en los pueblos de Cancosa, Isluga y Cariquima, los cuales representan tres dimensiones de habitación disímil actuales

en el altiplano tarapaqueño. Mientras en Cancosa viven unas cuantas familias de forma permanente, en Isluga, considerado un santuario, no habita nadie durante el año, y en Cariquima, hay una población pequeña pero estable, contando con posta de primeros auxilios, luz eléctrica por las tardes y aeródromo.

La comunidad de Cancosa está ubicada en el altiplano tarapaqueño a 3.950 metros de altitud, en la Comuna de Pica, en la frontera con el Estado Plurinacional de Bolivia, a unos setenta y cinco kilómetros al sur de Cariquima y a unos cien kilómetros al sur de Isluga. Fue fundada en 1945 por las familias aymara chilenas Moscoso, Challapa, Mamani y Ticuna, quienes producto del crecimiento demográfico en Cariquima y el constante desplazamiento comercial hacia esta área geográfica, decidieron comprar la hacienda Cancosa, perteneciente al *ayllu* Hornillo, a familias bolivianas hasta ese entonces allí establecidas. Al igual que muchos otros pueblos aymara de la precordillera y el altiplano, la población de Cancosa vive, actualmente, en su enorme mayoría, en ciudades. Principalmente en Alto Hospicio, Iquique y Pica. Son muy pocos los que habitan permanentemente en la localidad, todos adultos mayores. De esta forma, Cancosa se activa para las costumbres festivas de congregación anual (Díaz y Mardones, 2022).

En Cancosa, la *Anata*-Carnaval es, junto a Cruz de Mayo, la fiesta más importante. En esta fecha estival las distintas familias se reúnen en sus respectivas haciendas, o *sajañas*, donde se preparan para su llegada. En ellas entierran un gran palo del cual cuelgan una bandera blanca, símbolo de esta festividad. Al día siguiente, los alférez van pasando por las distintas *sajañas* y las y los comuneros se van uniendo a ellos camino al pueblo de Cancosa, haciendo paradas en los *munaipatas*: lugares de descanso de pastores con significación sagrada. Entre la concurrencia van *pinkillerus* y *tarkeros*, quienes tocan melodías propias de *Anata*-Carnaval. Los *pinkillerus* suelen ser unos pocos sopladores oriundos de la comunidad, los *tarkeros* en cambio, son agrupaciones de

mínimo diez integrantes venidos desde Bolivia, y, muchas veces desde Iquique, como se aprecia en una fotografía, e incluso desde Santiago. Asimismo, como es posible apreciar en las fotografías, y a diferencia de Isluga y Cariquima, para esta fecha, hay bandas de *bronce*, las cuales, generalmente, vienen desde Bolivia.

El santuario de Isluga, está ubicado en el altiplano tarapaqueño a 3.780 metros de altitud, en la comuna de Colchane, a doce kilómetros del poblado de Colchane, cabecera comunal en la frontera con el Estado Plurinacional de Bolivia. Se halla a aproximadamente treinta kilómetros del pueblo de Cariquima. Este *ayllu* está emplazado en un territorio conformado por altos cordones cordilleranos y estrechas quebradas surcadas de bofedales, espacios que se mantuvieron relativamente aislados, siendo, hasta principios del siglo XXI, más accesible desde Bolivia (Cereceda, 2010). Se trata de un santuario no habitado durante el año, salvo por el custodio de la iglesia, el cual es visitado, exclusivamente, para las festividades.

En Isluga, la *Anata-Carnaval* es, junto a Santo Tomás, la fiesta más importante de la comunidad. Es, sin duda, la más grande y concurrida de las *Anata-Carnaval* del altiplano tarapaqueño, denotándose una gran diferencia con Cancosa y, sobretodo, con Cariquima. Predomina un ánimo muy festivo entre familiares y comuneros, quienes se tiran agua y espuma durante la celebración. Además de algunas rondas de *pinkillerus* y bandoleros locales como se ve en las imágenes, lo que sobresale son grandes *tarkeadas* venidas desde Bolivia conformadas por cerca de medio centenar de sopladores y cuerpo de baile femenino. Suelen participar algunas de las más reconocidas agrupaciones de Bolivia (Civallero, 2015). En las fotografías se aprecia la *tarkeada* “Internacional Integración Aymarani”, de San Pedro de Totora, departamento de Oruro.

Cariquima, está ubicado en el altiplano tarapaqueño a 3.675 metros de altitud, en la Comuna de Colchane, a veintisiete kilómetros del poblado de Colchane, bajo el *apu* (cerro o montaña) Mama Huanapa, su protector. Está vinculada a las comunidades de Quebe, Ancuaque, Waitane y Chulluncane, de *Araksaya*, y a los de Villablanca, Ancovinto, Chijo y Panavinto, de *Mankasaya*, representando el espacio de comunión o centro (*taypi*) entre todos estos (Beltrán, 2003).

A diferencia de las festividades de labranza, siembra y riego, conocidas como patronales, y las que son celebradas en cada una de estas comunidades, la *Anata-Carnaval*, que es de cosecha, es celebrada conjuntamente por todos estos en el pueblo de Cariquima, gozando de una relevancia mayor (Beltrán, 2003). Pese a esto, la *Anata-Carnaval* en Cariquima, actualmente, es mucho más pequeña que en Cancosa e Isluga. Como se aprecia en las fotografías, se trata de un grupo reducido de personas que la celebran transitando alrededor del pueblo en *pasacalle*, con banderas blancas y acompañados de *pinkillus* y bandolas. De igual forma, a diferencia de Cancosa e Isluga, durante la *Anata-Carnaval* en Cariquima no hay agrupaciones musicales contratadas, siendo, solo *pinkillerus* y bandoleros locales, quienes sonorizan la festividad.

Al observar las fotografías, es posible dar cuenta que los *pinkillus* en Cancosa y Cariquima son interpretados en grupos no muy numerosos o, a veces, por una sola persona²⁰, acompañados por melodías de bandolas. Igualmente, las imágenes denotan una vestimenta sencilla. Usan sombrero negro con una bincha de tela con colores, además de un *aguayo*²¹ colorido cruzando su torso. Suelen decorar

²⁰ En las quebradas de San Pedro de Atacama, en la región de Antofagasta, son tocados por un músico denominado niño mayor que acompaña a los bailes. Allí, el *pinkillu* es diferente. Cuenta de tres orificios y tiene una curvatura (Civallero, 2017).

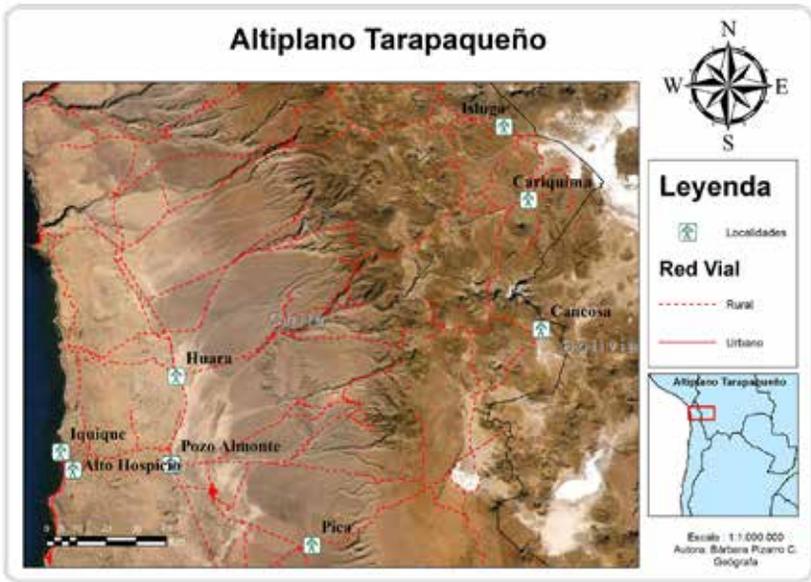
²¹ Prenda de origen altiplánico. Es rectangular de colores fuertes y contrastantes con diversos diseños, preferentemente, franjas. Es usada como adorno, mantel, bolso para llevar diversas cosas o como abrigo.

sombrero y *aguayo* con cultivos de estación como quínoa, haba, papa, entre otros.

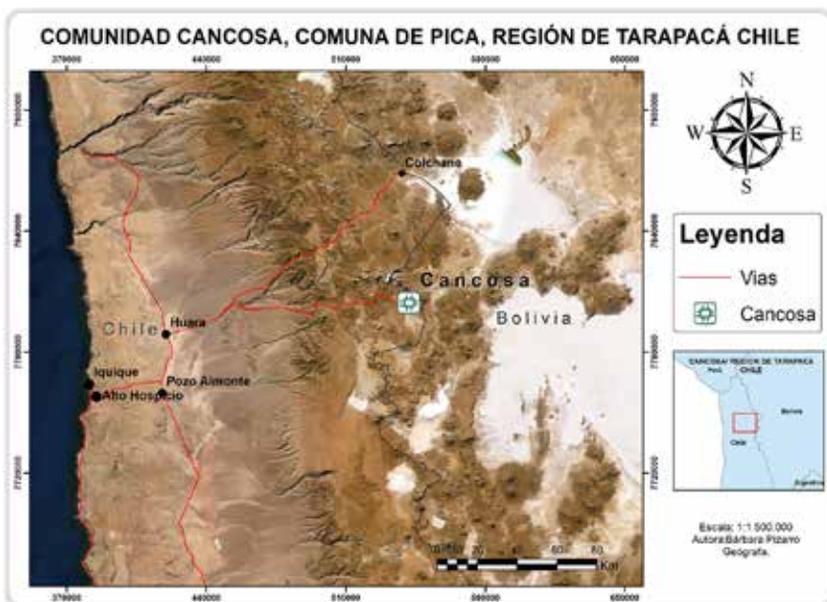
Como se aprecia en las imágenes, su vestimenta varía si se trata de *tarkeros* chilenos de la comunidad, o si son bandas contratadas. En el caso de los *tarkeros* chilenos visten de forma similar a los *pinkillerus*, también de la comunidad, de hecho en algunas ocasiones son los mismos. Cuando son bandas contratadas, en cambio, usan uniforme compuesto de gorro o sombrero, camisa, chaqueta, pantalón y zapatos negros. Chaquetas y gorros o sombreros suelen tener el nombre de la agrupación debidamente bordado.



Mapa del Altiplano Tarapaqueño



CANCOSA *Comuna de Pica, Tarapacá*





Ayllu aymara de Cancosa. Frontera con Bolivia



Pinkillos y bandola son tradición



Tarkeando en la Sajaña



Las rondas las hacemos en cada Munaipata



Warmis (mujeres) con banderas blancas y whipalas



Los chacha (hombres) en pasacalle

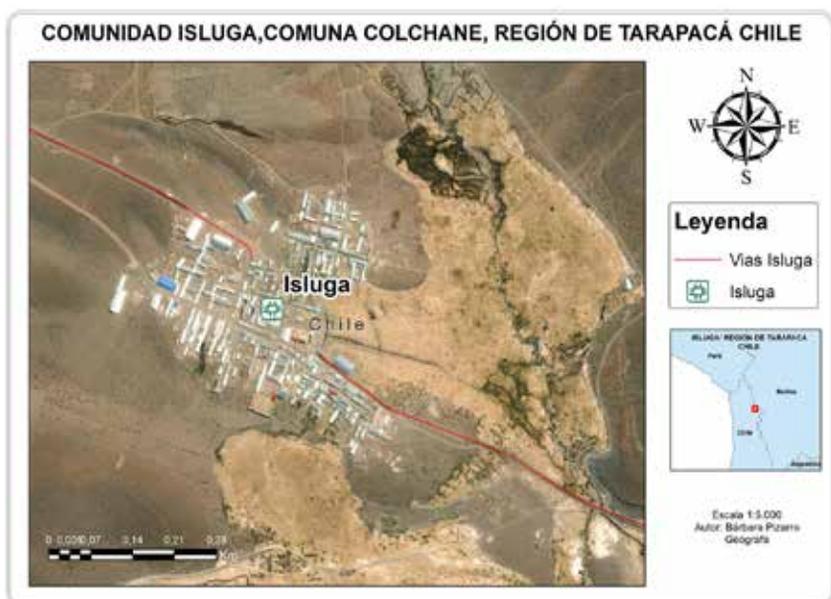
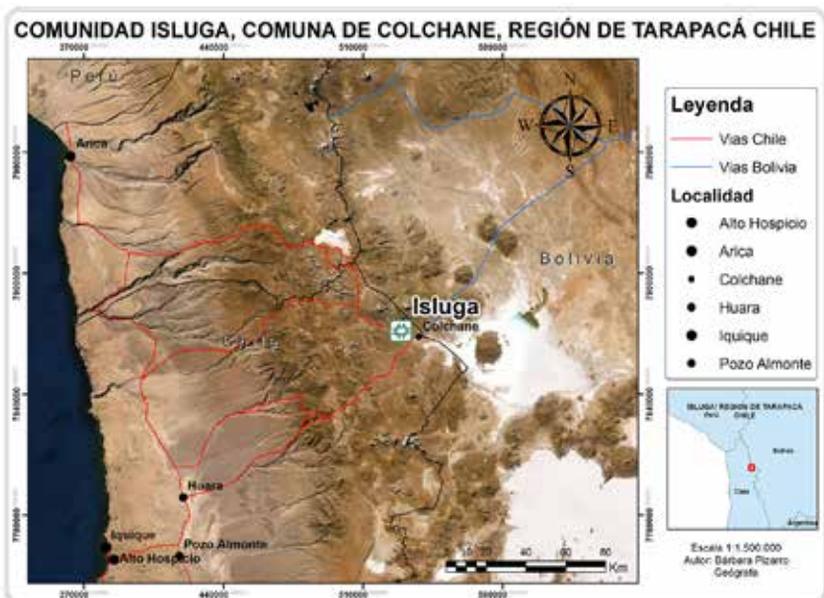


Desde Bolivia vienen los tarkeros



Wayra Ayllu. La tarkeada urbana de Iquique

ISLUGA *Comuna de Colchane, Tarapacá*





El ayllu Isluga. Santuario altiplánico



Anata-Carnaval. La fiesta de fiestas



Otro año juntos tocando



Músicos y danzantes carnavalesando



Tarkeada Internacional Integración Aymaranide San Pedro de Totora



Tarkeando con sentimiento

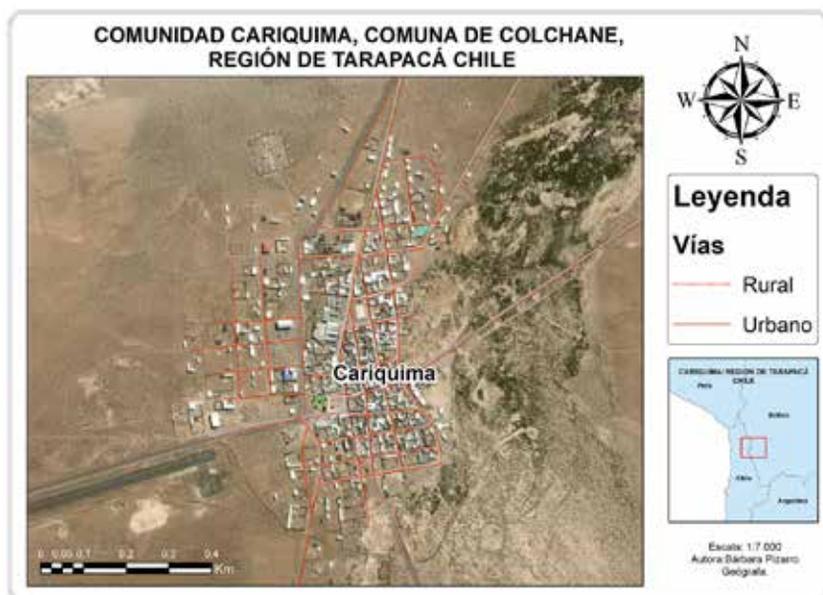
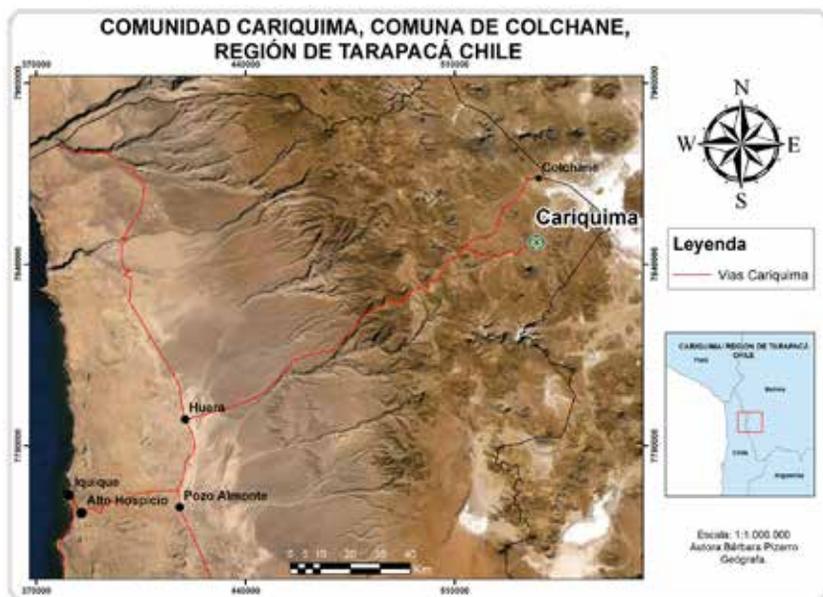


Tarkeando en la Sajaña



Pinkillos y bandola son tradición

CARIQUIMA *Comuna de Colchane, Tarapacá*





Mama Huanapa. Apu protector de Cariquima



Cariquima mi pueblo amado



Con pinkillo y bandola es nuestra Anata



En pasacalle por el pueblo vamos



Pinkilleros somos



Rueda de Carnaval desde arriba



En la rueda ponemos todo el sentimiento



Descanso y salucita

SANTO TOMÁS – QAPAJ RAYMI²²

Por la multiplicación de los camélidos

La fiesta de Santo Tomás de Apóstol, como tantas otras, responde a la sincretización de la pastoral cristiana con festividades agrícola-cosmogónicas en los Andes centrales. En este caso, con la fiesta del solsticio de verano, momento en el que el Sol se encuentra en el punto más alejado de la eclíptica solar con respecto a la línea del Ecuador.

Entre los aymara del altiplano andino, esta época es dedicada a los antepasados protectores de montañas, cerro, ojos de agua y vertientes, pidiendo que la cosecha sea buena, que haya salud y que los camélidos, justo en período de apareamiento, se multipliquen (Gavilán y Carrasco, 2009).

Santo Tomás de Isluga es una fiesta muy importante, dura varios días y hay un enorme gasto festivo. Los alférez, dos parejas por parcialidad, hacen una importante inversión trayendo grupos musicales diversos, como bandas de bronce, lakitas, *sikuris*, además de agrupaciones de escenario, generalmente venidos principalmente desde Bolivia y Perú. Además, se contratan dos empresas audiovisuales, una por parcialidad que cuentan con un altísimo nivel de producción.

La fiesta de Santo Tomás de Isluga es una celebración muy reconocida en la Región de Tarapacá del norte de Chile. En ella impresiona la cantidad de personas que la comunidad acoge teniendo en cuenta que aquí nadie vive durante el año. Asimismo, vislumbra por el impresionante gasto festivo, la gran cantidad de alcohol, comida y música, así como el notable despliegue de registro audiovisual con el que cuenta.

En diciembre de 2018, 2019 y 2021, tuvimos la oportunidad de ir a la fiesta de Santo Tomás de Isluga y hacer

²² Apartado basado en el libro *Fiestas: Micro Pachakuti en los Andes centrales* (Mardones, 2022).

registro fotográfico de *sikuris*, *lakitas* y *bronces*, quienes son dos por parcialidad de la comunidad. O sea, un grupo de *sikuris*, una comparsa de *lakitas* y una bandas de *bronces* representando a la parcialidad de *Mankasaya* (abajo), y un grupo de *sikuris*, una comparsa de *lakitas* y una bandas de *bronces* a la de *Araksaya* (arriba)²³.

Uno de los principales protagonistas y más apreciados musicalmente —tanto por la mantención de una estética sonora propia como por ser considerados en riesgo de desaparecer— son los *sikuris* o *sikuras*. Tocan en diversidad de fiestas, como Cruz de Mayo, en mayo, *Machaq Mara* (año nuevo), en junio, San Santiago, en julio, entre otras, todas de temporada masculina y seca (entre Cruz de Mayo y Día de Muertos). Pero Santo Tomás en Isluga, en plena temporada húmeda, constituye uno de sus principales espacios de participación. Aquí, a diferencia de las anteriores festividades, son cuatro grupos, dos por la parcialidad, conformando la fiesta con mayor presencia *sikuri* en la región.

A diferencia de *lakitas*, *bronces* y *tarkas* (en ciertas ocasiones), los *sikuris* o *sikuras* no suelen ser contratados por alférez o padrinos en las festividades. Esto ha comenzado a cambiar en el último tiempo, en el cual han ido, paulatinamente, adoptando lógicas propias de agrupaciones de *tarkeadas* de Bolivia, comparsas de *lakitas* o bandas de *bronce*, tales como poner el nombre de la agrupación en sus *wankaras*, sumando el epíteto internacional en ellas. En 2019, por primera vez vimos en Santo Tomás de Isluga la insignia “Sikuris Mankasaya internacional”²⁴.

²³ Los *ayllus* o comunidades de los Andes centrales están divididos en estas dos parcialidades, las cuales responden a una división dual del espacio propio del universo cosmovisionario y de su estructura residencial. Ambas son recíprocamente complementarias.

²⁴ En aquel año, junto a otros compañeros del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) de la Universidad de Chile, entregamos a las distintas agrupaciones de *sikuris* presentes un disco masterizado con grabaciones realizadas entre 1976 y 1977 por la antropóloga María Ester Grebe. Gracias al trabajo realizado en el AEA, fue posible limpiar y catalogar este material, el cual es de gran relevancia para muchas comunidades precordilleranas y altiplánicas de Tarapacá. Aparentemente, se trata del material sonoro más antiguo existente. En las referencias dejamos el *link* de este trabajo.

Últimamente, debido a que este ingreso en la lógica de los contratos, tocan en festividades de la precordillera²⁵ e incluso en actividades en Iquique o Alto Hospicio, contratados por sus municipios. Como se observa en las fotografías para el caso de Isluga, pero en otros casos es igual, ellos no ingresan a la iglesia, sino que tocan fuera, lo que se interpreta como propio de su antigüedad previa a la colonización (Gedda, 2010).

Como se aprecia en las imágenes, visten zapatos y pantalones negros o grises de vestir, camisa blanca y un chaleco o chaqueta de tonos grises, negros o azules, el cual se sacan, dejando solo la camisa, durante el día en las horas de más calor. A veces usan ponchos. Sobre chaqueta y camisa llevan telas blancas y rojas cruzadas sobre sus hombros y torso (la roja siempre sobre la blanca) que representan los colores de las dos parcialidades *Mankasaya* (abajo) y *Araksaya* (arriba)²⁶. En la cabeza usan sombreros con grandes penachos adornados con plumas de *suri* (ñandú andino) rojas. Casi siempre cuelgan del cuello una *istalla*, morral pequeño destinado exclusivamente al porte de hoja de coca.

Los *sikuris* de Tarapacá son interpretados exclusivamente por varones adultos mayores, aunque, actualmente, hay un enorme esfuerzo por incorporar personas más jóvenes. Hay indicios que formarían parte de los rituales para hacer llover (Gedda, 2010), aunque es un tema poco explorado que precisa mayor estudio.

Otro importante protagonista musical en Santo Tomás de Isluga, son las comparsas de *lakitas*, la cuales, antaño pertenecían a las mismas comunidades altiplánicas o precordilleranas, pero, producto de un continuo proceso de urbanización durante el siglo XX, y con ello de

²⁵ Este es el caso de la fiesta del Señor Espíritu Santo en el pueblo de Jaiña, en la quebrada de Aroma, comuna de Huara, en junio, donde ya hace varios años van los *sikuris* de Villablanca, de la comuna altiplánica de Colchane, contratados a tocar.

²⁶ A partir del análisis sobre cuerpo, sexo y género que realizaron Carrasco y Gavilán (2009), el uso de estos colores por parcialidades podría simbolizar la conjunción y contraposición entre el semen y la menstruación para el pueblo aymara.

transformaciones sonoro estilísticas, hoy provienen, salvo excepciones, de las ciudades de la región, Iquique y Alto Hospicio principalmente.

Debido al trabajo que ofrecieron las oficinas salitreras durante el siglo XX, muchos indígenas se fueron a vivir a ellas a partir del origen de sus propias comunidades. Los de Jaiña a la salitrera Santa Laura, los de Sotoca a Don Guillermo, los de Chiapa a Peña Chica, por nombrar algunas (Mardones e Ibarra, 2018). Allí se reorganizaron, recibiendo influencias musicales diversas. Con la invención del salitre sintético durante la Primera Guerra Mundial, la producción salitrera comenzó a decaer, lo que hizo que las oficinas cerraran hacia fines de la década de 1950. Esto coincidió con la apertura del Puerto Libre y la Junta de Adelanto en Arica, atrayendo a muchos intérpretes *lakitas* hacia esa ciudad (Mora, 2010; Véliz, 2015). Más adelante, muchos de ellos se irían a la ciudad de Iquique, donde, además, llegarían nuevos comuneros de la precordillera y altiplano así como surgirían nuevas comparsas íntegramente urbanas. Estas agrupaciones se constituyeron en espacios de encuentro entre los residentes de distintos pueblos, generando un nuevo y profundo sentido de identidad en la ciudad. Es así que varias veces las llamaron con los nombres de donde provenían, como “Lakitas de Jaiña” o “Lakitas de Cultane” (Mardones e Ibarra, 2018).

Todo este proceso implicó que las comparsas de *lakitas* experimentaran diversos cambios. Entre estos, identificamos modificaciones rítmicas y nuevos diseños melódicos; interpretación de diversos géneros musicales y, con ello, el aumento de la cantidad de tubos que posee cada hilera, la creación de secuencias de baile, la construcción de instrumentos en PVC²⁷. Dentro del toque o soplo de la línea melódica se agregaron sonidos complementarios los que son usados como “apoyos” que permiten reforzar las armonías, cadencias y cierres de las melodías, permitiendo el desarrollo

²⁷ Material termoplástico utilizado para la conducción de agua (en general celeste) y cables eléctricos (casi siempre naranjos).

de técnicas particulares en la emisión del sonido (Mardones e Ibarra, 2018).

A pesar de estas transformaciones estilísticas, sonoras y extra sonoras, las comparsas de *lakita* han mantenido las referencias musicales identitarias aymara rurales antes descritas. Estas son, en primer lugar, la lógica dual-complementaria de ejecución en dos mitades (*jacketasiña irampi arkampi*); la conformación colectiva-melódica del sonido y el uso como una tropa; la dinámica comunitaria en formato de comparsa, manteniendo el uso exclusivo de la melodía mediante el instrumento *lakita*; y la participación en ritos y festividades indígenas.

Actualmente constan de varias vestimentas para una misma fiesta, sobresaliendo zapatos y pantalón negro de vestir, camisa o polera, chalequillo, chaqueta y sombrero negro de ala corta y penacho. Las poleras, chalequillo y chaquetas suelen tener inscrito los nombres y logos de las comparsas.

Algunas de las actuales comparsas de *lakita* son contratadas en diversas fiestas patronales tarapaqueñas, este es el caso de los míticos Chaquetos de Jaiña y Lakitas Revelación Andina, solo por nombrar a las dos comparsas que aparecen aquí fotografiadas.

La presencia de bandas de *bronce* en la fiesta de Santo Tomás de Isluga, así como en tantas otras del altiplano tarapaqueño, responde a la contratación de aymara, así como de quechua y chipaya, en el ejército durante el siglo XX. A partir de esta experiencia, estos indígenas reprodujeron a nivel comunitario las bandas instrumentales de los regimientos, incorporando los *bronces* a sus prácticas culturales comunitarias. Tal es el caso de *pasacalles* para acompañar procesiones, himnos marciales y religiosos en honor a los santos patronos, así como fanfarrias (dianas en la versión local), para destacar ciertos momentos rituales o festivos, y adaptación de melodías y ritmos tradicionales, principalmente huayños. Así, las festividades altiplánicas, y entre ellas Santo Tomás de Isluga, se llenaron del timbre agudo de la trompeta o de los telúricos acordes de las tubas

(Díaz, 2009). En este proceso, fue central el rol de los alférez, quienes legitimaron a estas bandas de bronces. De no ser así, las bandas habrían estado vinculadas solo a desfiles o eventos, y no a musicalizar las prácticas indígenas (Díaz y Castillo, 2013).

Debido al paulatino despoblamiento del altiplano (González y Gundermann, 2008), desde hace algunas décadas, se suelen contratar bandas de Bolivia, conviviendo en la fiesta, grupos compuestos por integrantes chilenos que viven en ciudades de la región de Tarapacá, así como de Arica y Parinacota, y de Bolivia, e incluso de Perú, en algunas ocasiones.

Visten de forma similar a los *lakitas*, aunque no usan penachos, solo sombrero y en ocasiones gorra tipo jockey. En las fotografías vemos a las bandas “Nuevo Amanecer”, la cual tiene integrantes en Iquique, Alto Hospicio y Pozo Almonte, y la banda “Súper Sensación” de Potosí, Bolivia.



ISLUGA *Comuna de Colchane, Tarapacá*



Ayllu aymara de Cancosa. Frontera con Bolivia



Campanario de Isluga, Comuna de Colchane, Tarapacá, Chile



Un año más aquí estamos los sikuris o sikuras



Al costado de la iglesia nos reunimos los distintos grupos de sikuris



Los míticos Lakitas Internacionales Chaquetos de Jaiña



Los Chaquetos de Jaiña en la entrada de la Iglesia



Banda de bronce Nuevo Amanecer de Iquique, Alto Hospicio y Pozo Almonte



Tocaremos hasta que ya no podamos más



Lakitas Revelación Andina en pasacalle



Lakitas Revelación Andina. Delante Trombón banda de bronce Ecos del Salar



Don Santiago Choque sikuri de Mankasaya



Don René Mamani sikuri de Araksaya



Banda de Bronce Súper Sensación de Potosí, Bolivia



La Súper sensación un año más



Contrapunto de sikuris, lakitas y bronces



Fiesta mayor el segundo día



Armando Vilca histórico caporal de los lakitas Chaquetos de Jaíña



Jastasiña irampi arcampi. Chaquetos de Jaíña



Ritmo y Sabor, Súper Sensación



Enhorabuena. Será hasta el próximo año

CACHARPAYA O DESPEDIDA

Ya me voy ya me voy yendo
Quién se acompaña conmigo
Si no se acompaña nadie
Solo sigo mi camino
El carnaval ya se ha muerto
Lo iremos a enterrar
Échele poquita tierra
Que se vuelva a levantar
(Copla popular)

Falta poco para irme de este pueblo tan querido
Falta poco para irme de este pueblo tan querido
Me voy a ir dejando tristes corazones
Me voy a ir dejando tristes corazones
Si no quieres que me vaya, desensilla mi caballo
Si no quieres que me vaya, desensilla mi caballo
Me voy a ir dejando tristes corazones
Me voy a ir dejando tristes corazones
(Huayño popular)

¡¡Enhorabuena y que sea hasta el próximo año!!

REFERENCIAS

- Albó, X. (1974). *Reciprocidad complementaria, una categoría mental andina*. Cochabamba: Departamento de Lingüística del centro Pedagógico y Cultural Portales, 12.
- _____ (1985). Pachamama y Q'ara: El aymara ante la opresión de la naturaleza y la sociedad. En X. Albó (Ed.), *Raíces de América: el mundo aymara* (pp. 73-88).
- Alvarado, M., Mege, P., Bajas, M. P., Möller, C. (Editores) (2012). *Andinos. Fotografías siglo XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*. Santiago: Ediciones Pehuén.
- Averbung, K. (2012). Interpellation and Performance. The Construction of Identities through Musical Experience in the Virgen del Rosario Fiesta in Iruya, Argentina. *Latin American Perspectives*, Issue 183, Vol. 39 No. 2: 134-149.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Popular.
- Baumann, P. (1981). Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia). *Latin American Music Review*, 2(2), 171-222.
- Bellenger, X. (1981). Instruments de musique des pays andins - II partie. *Boletín del IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos)*, X(12), 23-50.
- Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino, modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca*. Lima: IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos).
- Beltrán Henríquez, P. (2003). Las nociones de tiempo y espacio en el calendario ritual de Cariquima. *LiminaR*, 1(2), 76-86.
- Bertonio, L. (2006 [1612]). *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Editorial Don Bosco.
- Borras, G. (2010). Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca. En A. Gérard (ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay* (pp. 41-67). La Paz: Plural editores.
- Carrasco, A. M., y Gavilán, V. (2009). Representaciones del cuerpo, sexo y género entre los aymara del norte de Chile. *Chungará* 41(1): 83-100.
- Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara*, 42(1), 181-198.
- Cerrón-Palomino, R. (2013). *Las lenguas de los incas: el puquina, el aimara y el quechua*. Frankfurt: PL Academic Research.

Chacama, J. y Díaz, A. (2011). Cañutos y soplidos Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. *Revista musical chilena*, 65(216), 34-57.

Civallero, E. (2017). *Pinkillos: un acercamiento inicial*. Bogotá: Wayrachaki editora.

Civallero, E. (2015). *Introducción a las tarkas*. Bogotá: Wayrachaki editora.

Da Matta, R. (1992). El carnaval como autointerpretación brasileña. En J. K. Gary y H. Gossen (Eds.), *Tramas de la identidad. De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo* (pp. 63-74). México: Siglo XXI.

Díaz, A. y Castillo, P. (2013) Al compás de un danzar telúrico. Pampinos e indígenas en la fiesta de la Virgen de La Tirana, 1900-1950. En S. González Miranda (Comp.), *La Sociedad del salitre* (pp. 279-300). Santiago: RIL.

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.

_____ (2011). En la pampa los diablos andan sueltos: Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. *Revista musical chilena*, 65(216), 58-97.

Díaz, A. y Mondaca, C. (1998). Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas tarapaqueñas. *Percepción*, 2, 73-94.

_____ (2000). El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos. *Diálogo Andino* 19, 63-70.

Díaz, M. y Mardones, P. (2022). *Crianza de lluvia y diálogo con los seres del clima en la comunidad aymara de Cancosa*. Santiago: Ed. Quimantú.

Fortunato, A. (2010). Construcción de una lakita. En G. Mora (Ed.), *Lakitas en Arica* (pp. 21-52). Santiago: Azapa Producciones Ltda.

Gedda, F. (director). (2010). Los aymara del altiplano. Película documental del programa de TV “Al sur del mundo”. Recuperado de: youtube.com/watch?v=DM23Ugoj2rc

Kessell, J. V. (1992). *Aica y la Peña sagrada*. Puno: CIDSa.

Gérard, A. (2010). Tara y tarka: Un sonido, un instrumento y dos causas (Estudio organológico y acústico de la tarka). En A. Gérard (ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay* (pp. 69-140). La Paz: Plural editores.

Guerrero, B. (2004). El fenómeno de la religiosidad popular en la producción académica del Norte Grande de Chile: la obra de Juan van Kessel. *Cuadernos Interculturales*, 2(3), 45-55.

_____ (2009). La Tirana, Flauta, bandera y tambor: el baile Chino. Iquique: Ediciones El Jote Errante y Ediciones Campvs. Universidad Arturo Prat.

_____ (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.

_____ (2014). Religión y patria: bailes chilenos en la fiesta de Ayquina. *Alpha*, (38), 89-100.

González, H. y Gundermann, H. (2008). Pautas de integración regional, migración, movilidad y redes sociales en los pueblos Indígenas de Chile. *Revista UNIVERSUM* No 23 Vol. 1. Universidad de Talca, Chile.

González, S. (2004). *El Dios cautivo; las Ligas Patrióticas en la chilénización compulsiva de Tarapacá (1910-1922)*. Santiago: LOM.

Grebe, M. E. (1976-1977). Sikuras de Jacha Uta - Huayno. Isluga, Fiesta de Santo Tomás. Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) de la Universidad de Chile. [youtube.com/watch?v=CIQ5xadH8PQ](https://www.youtube.com/watch?v=CIQ5xadH8PQ)

Hinojosa, A. (2006). La transnacionalización de los procesos migratorios en Bolivia. En: *Las migraciones bolivianas: Opiniones y análisis* (pp. 137-166). La Paz: Fundemos.

Lavín, C. (1948). Nuestra señora de Las Peñas (conclusión). *Revista Musical Chilena*, 4(32), 27-40.

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

Lizcano, M. y González, D. (2014). *Leyendo el carnaval*. Barranquilla: Universidad del Norte.

Mamani, M. (1987). Los instrumentos musicales en los Andes bolivianos. La Paz: MUSEF.

Mardones, P. e Ibarra, M. (2018). Lenguaje musical e identidad lakita: Revitalización y continuidad de una práctica ancestral y contemporánea en el norte grande de Chile. En C. Sánchez Huaríngua, C. (Ed.). *Músicas y sonidos en el mundo andino: Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikuris* (pp. 325-354). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Mardones, P. (2022). *Fiestas: Micro Pachakuti en Los Andes Centrales*. Santiago: Ocho Libros.

Mardones, P. y Astudillo, J. (2022). *Transfronterizas. Imágenes de mujeres bolivianas en Arica y Parinacota*. Horcón: Letras en la Arena Ediciones.

Martínez, R. (1990). Musique et démons: carnaval chez les Tarabuco (Bolivie). *Journal de la Société des Américanistes*, 76, pp. 155-176.

Mercado, J. (2014). Práctica ritual y tensiones identitarias en las danzas promesantes de la fiesta del santuario de Ayquina, norte de Chile. *Diálogo andino*, (45), 193-213.

Montes Ruíz, F. (1999). *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz: Armonía.

Mora, G. (2010). Lakitas y trayectos. En G. Mora (Ed.), *Lakitas en Arica* (pp. 17-20). Santiago: Azapa Producciones Ltda.

Podhajcer, A. (2015). Sembrando un cuerpo nuevo: Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires. *Revista Musical Chilena*, 69(223), 47-65.

Qureshi, R. (2000). How does music mean? Embodied memories and the politics of affect in the Indian sarangi. *American Ethnologist* 27(4), 805-838.

Sánchez Huaranga, C. y Huancarancca Parco, P. (2018). Los Ayarachis de Chumbivilca. Sobrevivencias prehispánicas. En C. Sánchez Huaranga, C. (Ed.). *Músicas y sonidos en el mundo andino: Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikuris* (pp. 355-422). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Salazar, C. (2012). San Lorenzo de Tarapacá: Memoria y legendario de un santo, un pueblo y una fiesta. *Santiago, Chile: Ediciones urbatorivm*.

Valencia Chacón, A. (1982) *Ijaktasiña Irampi Arcampi; el diálogo musical: la técnica del siku bipolar*. Lima: Ed. Los Pinos.

Valverde, X., Casals, A., y Castell, P. (2017). Las bandas de bronces de Tarapacá (Chile) como contexto de aprendizaje musical y de transmisión cultural. *Revista de Ciencias Sociales*, 26(39), 29-29.

Véliz, D. (director). (2015) *Lakitas de Arica*. Chile. Película documental.

LINKS QUE LE PERMITIRÁN ESCUCHAR UNA SERIE DE REGISTROS SONOROS

Araya, C. (2020). Rueda de Carnaval *Anata* Cancosa 2020. Recuperado de: youtube.com/watch?v=UbACHmN5PjQ

Grebe, M. E. (1976-1977). *Sikurus de Jacha Uta* - Huayno. Isluga, Fiesta de Santo Tomás. Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) de la Universidad de Chile. youtube.com/watch?v=ClQ5xadH8PQ

Mardones, P. (2022). *Pinkillada* en la *Anata* Carnaval de Cariquima 2022. Recuperado de: youtube.com/watch?v=4igKGk3aRVA&ab_channel=PabloMardones

Mardones, P. y Morales, P. (2022). *Tarkeada* Integración Aymarani de San Pedro de Totora. *Anata* Carnaval de Isluga 2022. Recuperado de: youtube.com/watch?v=68FUTXbHakQ

Mardones, P., Ibarra, M. A., Riffo, R. y Ortega A. (directores). (2018). *Lakitas en Tarapacá y la Pascua de los Negros de La Tirana*. Chile. Película documental. Alpaca Producciones. Recuperado de: youtube.com/watch?v=s6DcbuGr_ks&t=2s.

AGRADECIMIENTOS

A las comunidades aymara altiplánicas de Cancosa, Isluga y Cariquima, por permitirnos ser parte de sus fiestas.

Al audiovisualista Sergio Rojo, quien nos ha apoyado durante todos estos años para acercarnos a las comunidades y poder hacer registro audiovisual.

A Sergio “Kunfu” Lara por acompañarnos en este viaje y apoyarnos en todo momento.

A Bárbara Pizarro, por la dedicada confección de los mapas, fundamentales para situar al lector.

A Roberto Mardones, por su aporte invaluable en la confección de la página musicadefiestasentarapaca.cl

A Editorial Cadenza y Felipe Ibarra, por su hermoso trabajo de diseño y su interés en el proyecto durante todo el proceso de edición.

A la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), que a través del Proyecto de Postdoctorado “Etnificación, etnogénesis, comunalización y procesos fronterizos en las fiestas tradicionales aymara de la Región de Tarapacá” (Nº 3180333), fue fundamental en la consecución de este trabajo.

Y, finalmente, al Fondo de la música, en su Línea Investigación y Registro de la Música Nacional, Modalidad Investigación y Registro de la Música Nacional (Investigación, Publicación y Difusión) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, quien mediante el proyecto “Música de fiestas aymara. Las bandas de bronce y las comparsas de lakitas en el altiplano tarapaqueño en el siglo XXI” (Folio 574716), financió el libro fotográfico que usted tiene en sus manos.



|CADENZA|
EDITORIAL

Éste libro se proyectó en Horcón
en los talleres de “Editorial Cadenza”
editorialcadenza@gmail.com
en la primavera de
2022



PABLO ANTONIO MORALES

Manager, músico y gestor cultural. Cuenta con estudios como interprete en la cátedra de trompeta de la Pontificia Universidad Católica, diplomado en Emprendimiento e Industrias de la música en la Universidad Alberto Hurtado y con Postgrado en Gestión y Cooperación cultural internacional de la Universidad de Barcelona. Desarrolla proyectos culturales hace más de 20 años donde destaca su participación en el ámbito musical. Hoy en día dirige el proyecto Corporación Banda Connoción y la agencia de talentos MOZACO. Investigador de la música de Bandas de bronce en Latinoamérica, el año 2015, es ganador del premio Pulsar “Mejor disco de música de raíz” por el disco Tiraneño de Banda Connoción.



PABLO MARDONES CHARLONE

Director de Fotografía, documentalista y antropólogo. Ha exhibido y publicado su obra en Latinoamérica, EEUU, Europa y Asia sobre temas vinculados a pueblos indígenas y migración internacional. Es fundador y director de la productora social Alpaca: www.alpacaproducciones.com. En 2021 recibió el premio de fotografía de Warria Plurinacional y en 2017 el de la Asociación Uruguaya de Antropología Social y el VI Festival de fotografía Latinoamericana. Además, es doctor en Antropología y magister en Políticas de Migraciones Internacionales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Recientemente, dirigió el proyecto Etnificación, etnogénesis, comunalización y procesos fronterizos en las fiestas tradicionales aymara de la Región de Tarapacá y publicó el Libro “*Fiestas. Micro Pachakuti en Los Andes Centrales*” en la Editorial Ocho Libros. Actualmente es investigador de la Universidad de Tarapacá (UTA).



Una de las principales protagonistas de las fiestas indígenas de los Andes centrales es la música. No hay fiesta que no tenga música, así como no hay música que se toque porque sí.

El libro fotoetnográfico, que usted tiene en sus manos, muestra fotografías de músicos intérpretes de los aerófonos *pinkillos*, *tarkas*, *sikus*, *lakitas* y *bronces* tocados en dos importantes fechas festivas: la *Anata-Carnaval*, entre febrero y marzo, y *Santo Tomás*, en diciembre. La idea ha sido denotar visualmente a la música como una expresión inherente y presente del altiplano tarapaqueño, la cual goza de una evocación religiosa y, al mismo tiempo, festiva, aportando sonidos ricos en armónicos, múltiples y disonantes.



ISBN: 978-956-09231-5-8



9 789560 923158