



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

**LOS PIELES ROJAS DEL DESIERTO DE ATACAMA:
Historias, músicas y danzas de Promeseros a la Virgen del Carmen
en La Tirana (1930-2015)**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología

PABLO MÉNDEZ SANHUEZA

Profesor Guía: Rodrigo Torres Alvarado

Santiago, Chile

2016

Indice

Palabras preliminares.....	8
Glosario.....	9
Primer capítulo: Pretexto.....	11
1.1.- Resumen de Tesis.....	12
1.2.- Objetivos de Tesis.....	13
1.3.- Marco Teórico.....	14
- 1.3.1 Desde la Memoria	15
- 1.3.2 Desde el Indio.....	22
- 1.3.3 Desde la Etnomusicología.....	27
1.4.- Marco Metodológico.....	31
Segundo Capítulo: Texto.....	36
2.1 La Colonización del Indio en las Fiestas Religiosas del Norte de Chile durante el siglo XX.....	37
2.2 Los Orígenes del Indio Piel Roja del Desierto de Atacama; <i>Far West</i> crepuscular y juicios de valor.....	41
2.3 La Revelación del Indio: Aniceto Palza y la porfía de un Caporal Insurrecto.....	48
2.4 El Rostro del Indio.....	56
2.5 El Blanqueamiento del Indio.....	66
Tercer Capítulo: Contexto.....	73
- Los Indios Piel Rojas en el Siglo XXI.....	74
Cuarto Capítulo: Etnomusicología.....	88
Los Sonidos del Indio.....	89
4.1 Los Cantos del Jefe Indio.....	89
4.2 La Danza del Fuego.....	97
- 4.2.1 Análisis Etnográfico.....	97

- 4.2.2 Análisis Semiótico - Musical.....	106
- i.- Ritmo interno y sentido del trance en la Danza del Fuego.....	106
- ii.- Sincronías del Piel Roja en la Danza del Fuego.....	110
Quinto Capítulo.....	117
5.1 Conclusiones.....	118
5.2 Bibliografía escrita.....	126
5.3 Bibliografía audiovisual.....	138
5.4 Otras Fuentes.....	138
5.5 Entrevistados.....	139
5.6 Anexo, matriz histórico/geográfica.....	140

Dedicado a Margot Loyola Palacios y Pablo Garrido Vargas

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a quienes colaboraron en la realización de esta tesis y muy especialmente a las personas que compartieron sus testimonios.

Al maestro Rodrigo Torres Alvarado, quien guió el proceso, tanto en aula como en terreno, ayudando al discernimiento permanente de esta investigación.

A Laura Jordán González y Mauricio Valdevenito. Al Departamento de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y a los profesores de los seminarios musicológicos Philip Tagg, Julio Mendivil y Rubén López Cano, como también los aportes de Natalia Bieletto Bueno y Christian Spencer Espinosa. A los maestros de cátedras Cristian Guerra Rojas, Victor Rondón Sepúlveda y Jorge Martínez Ulloa. A Claudio Mercado Muñoz y a mis queridos compañeros de lejanas latitudes con quienes compartí durante todo el Magister. A Gonzalo Victoria Farez por su ayuda en la transcripción de partituras. A Cristian Cottet Villalobos por esas inagotables charlas.

A la maestra Fresia Salinas Silva en sincero apoyo antropológico desde sus metodologías cualitativas.

A mis padres Rosalba y Luis, por su encuentro y su amor.

Santiago, Marzo 2016.

Palabras Preliminares

Inicialmente es preciso mencionar al lector que se ha optado por plantear tres bloques temáticos, basados en las fuentes de investigación musicológica realizadas en una tripartición de los contenidos mediante un pretexto, un texto y un contexto. (J. Martínez 1996). Dicha estructura sostiene el relato de varios años de trabajo que nacen, a partir de un conglomerado de experiencias que me impulsaron a prestarles atención desde el año 2008 en adelante. ¿Porque hacer una tesis sobre bailes de pieles rojas? Básicamente son tres los argumentos que mueven el propósito de esta investigación. Un primer interés, surge en la necesidad de explorar y describir los testimonios de mujeres y hombres que participaron desde la infancia en la tradición promesera a la “chinita del Carmelo”. Con un pasado en común y una experiencia compartida, los diversos bailes de pieles rojas se incorporan desde mediados del siglo XX al escenario de bailes tradicionales en los llanos y áridos territorios en disputas soberanas y festividades religiosas. ¿Fue el western proyectado en los teatros de las salitreras el origen de estos bailes? Los testimonios y los escritos desean proponer para esta tesis un texto dialógico, que pueda invitar al lector el generar una opinión sobre el problema de la representación del piel roja en el norte de Chile. Un segundo aspecto es la dantesca personificación del indio/a desde su perspectiva antropológica, cuando se les entiende como habitantes con una vida de esfuerzo y compromiso, con quimeras y dificultades, con fe y uniones comunitarias. Mi propia experiencia etnográfica interviene para dialogar con la narración, apelando a descifrar algunas pistas que pongan en valor la mimesis de un indio americano. Por ello la trascendencia de una devoción que se entrega intensamente al ceremonial, genera un éxtasis que resulta complejo de entender y explicar, y sin embargo, fundamental y motivador para problematizar en las siguientes líneas. La reproducción de fenómenos sonoros es el tercer componente para esta investigación en el marco de un grado de Magister que propone una mirada etnomusicológica para integrar aspectos que contribuyan a ampliar los antecedentes sobre estos grupos de danzantes a la virgen.

Es por las razones anteriormente señaladas, que este documento desea aportar a quienes se sientan interesados en conocer y difundir las infinitas “formas elementales de la vida religiosa”(Durkheim, 1912) en la cultura del norte de Chile.

GLOSARIO

Chino/a - Chinita: “china/chino” desde su raíz quechua remite a ser un servidor. Por lo tanto “chinita”, es su sufijo diminutivo que se relaciona, en estos contextos, a la Virgen María. En la práctica, los Chinos son bailes religiosos encargados de trasladar la imagen de la Virgen en las procesiones. Corresponde además a una de las manifestaciones más antiguas de Tarapacá y Atacama que pudo venir desde tierras más al sur: “Entre la zona de los ríos Aconcagua y Limarí, está el principal referente, Dentro del área señalada podemos reconocer tres subáreas estilísticas respecto a las fiestas: una centrada en el valle del Aconcagua, extendiéndose hasta La Ligua; otra en la región de Catamarca - Los Vilos, y una tercera con su centro en la fiesta de Andacollo, la más conocida de toda la región, que abarca los valles del Limarí y el Elqui” (Pérez de Arce 1996, 40). Los “chinos copiapinos” del mismo modo, remontan sus orígenes a la aparición de una Virgen de piedra hallada por un arriero, Mariano Caro Inca en el siglo XVIII.

Chunchos: Tipo de baile religioso compuesto por hombres y mujeres, cuya data es de las más antiguas de los que se tenga registro en la Fiesta de la Tirana. Diversas investigaciones han arrojado que este baile posee un origen prehispánico, habiendo antecedentes de este en pueblos indígenas de la vertiente oriental de Los Andes, reminisciente de las culturas amazónicas. Actualmente es el único baile de tradición selvática que se despliega en la celebración religiosa, “anteriormente estaban los tobas, collaguayas, cambas, chiringuanos y llameros, los que estuvieron en breves periodos posteriores a la construcción del nuevo templo” (Hernández, 1996:107)

Cuerpo de Baile: Modalidad organizativa de algunos bailes donde sus partícipes no poseen directiva, siendo su jefe familiar o caporal, quien dirige el baile. Tampoco poseen socios, solo bailarines, quienes por lo general están conformados por la familia nuclear y extendida.

Cullacas: Tipo de baile religioso. Fueron tradicionalmente agrupaciones de pastoras altiplánicas, de gran número a comienzos del siglo XX, siendo una de las matrices más antiguas que aún participan en las fiestas de La Tirana.

Instrumentos Gruesos: Agrupaciones de músicos que acompañan a los bailes religiosos danzantes en las distintas fiestas religiosas católicas del norte de Chile. De predominancia durante todo el siglo XX, los instrumentos gruesos son, en estricto rigor, ensambles de percusionistas asociados a bailes que incorporan en sus filas platillos, bombos y cajas redoblantes.

Morenos: Tipo de baile religioso. “El término moreno, tiene una connotación étnica colonial. La documentación del siglo XVIII suele aplicar el término moreno o moreno libre a aquellos que, siendo zambaigos o derivados de una matriz negra, constituían una casta que emergía del proceso de mezcla entre negros, indios y españoles” (Núñez 2004 :111)

Mudanza: Pasos y estilos de danzas de cada baile religioso. Se trata de una categoría amplia, en tanto define los tiempos del danzar de cada grupo, mediante movimientos rítmicos coordinados.

Promesero: Peregrino devoto de la Virgen que realiza una promesa. Corresponde a una de las características más propias del sujeto que venera a la divinidad y sella compromisos espirituales y físicos en cada fiesta. Las promesas suelen diferenciarse entre aquellas que se realizan por ciertos años hasta las que se establecen para toda la vida.

Sociedad Religiosa: Forma de organización de bailes religiosos compuesto por miembros voluntarios que eligen una directiva representativa. Se diferencian de los cuerpos de baile, porque en estos últimos, el caporal es el jefe de familia y dirime todos los asuntos. Las sociedades religiosas, por tanto, poseen socios, estatutos, cuotas y obligaciones.

Primer Capítulo: Pretexto

Lo que ocurra con la tierra recaerá sobre los hijos de la tierra.

El hombre no tejió el tejido de la vida;

él es simplemente uno de sus hilos.

Todo lo que hiciere al tejido,

se lo hará a sí mismo.

Jefe Seattle, 1855

1.1.- Resumen de Tesis

Esta tesis basa su trabajo en la descripción y análisis de los “Bailes Pielas Rojas” de la Fiesta de La Tirana, localidad del norte de Chile, cercana al pueblo de Pozo Almonte donde participan variadas agrupaciones que danzan a la virgen del Carmen todos los 16 de julio. Tanto la historiografía y la etnografía, como también la etnomusicología, serán los ejes temáticos del contenido. También se ha trabajado en la zona de Atacama en las festividades de la Virgen de la Candelaria en Copiapó¹.

Los enfoques que propone esta investigación son dos; en primer lugar, problematizar la descripción de los orígenes y trayectorias del danzante piel roja, situación abordada desde las teorías narrativistas de la historia. Un segundo aspecto es de naturaleza etnomusicológica, mediante la entrega de información contextual, a través del método de integración de datos (*grounded theory*) para el análisis de los “Cantos del jefe india/o” y la “Ceremonia de la danza del fuego”, dos momentos que permiten una entrada de información a los antecedentes culturales que establecen los danzantes, a partir de un contexto social y ecológico.

palabras clave: La Tirana, india/o, pieles rojas, promesero, danza del fuego, etnomusicología.

¹Algunos breves registros audiovisuales de bailes indios danzantes en La Tirana y Copiapó, pueden ser revisados en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=h2UA_NRAKA0

1.2.- Objetivos de tesis:

General: “Explorar y describir los bailes danzantes de pieles rojas del desierto de Atacama, su historia y presente, sus músicas y sus danzas”

Específicos:

- Contrastar el relato oral de los danzantes y músicos con las investigaciones académicas sobre el fenómeno de los bailes indios en algunas fiestas religiosas del norte grande y el norte chico.
- Integrar mi experiencia etnográfica para rastrear las huellas de la música, la danza y la devoción.
- Construir una matriz histórica contemporánea, para exponer la trayectoria y magnitud de los bailes con denominación indio/a.

1.3.- Marco teórico:

Un propósito de este apartado es la búsqueda de una sensibilidad teórica tendiente a producir reflexiones sobre el rol y función que juega la música y la danza en la práctica devocional del piel roja en las fiestas religiosas del norte de Chile. Las aproximaciones desde un debate historiográfico forman parte de una base práctica para asir, y del mismo modo, la posibilidad de introducirse en la experiencia ritual desde una etnomusicología participativa y reflexiva, permitirán proponer un modelo de relato basado en la interacción de estos aspectos para producir sentido.

Tres serán los ejes que conduce la realización del marco teórico y así erigir al indio piel roja. El primer componente es “su memoria” y cómo ella ha sido narrada en los Santuarios del Norte Grande a comienzos del siglo XX, momento donde se ha establecido su punto de partida. La aparente incomodidad de un arquetipo foráneo se materializa en posiciones de rigor hacia una propuesta fuera de contexto, y por lo tanto, infravalorada.

Un segundo componente es figurativo desde su representación antropológica, pues la presencia del indio piel roja obedece a una necesidad de crear identidad, a partir de una construcción cultural adscrita a un conglomerado de posibilidades que permitieron, tanto en el norte como posteriormente en el centro del territorio chileno, distintas razones para sentirse motivados y conscientes en representarse como un indios sioux, apaches o comanches. Para abordarlo sugiero prestar atención a la idea del rito como principio fundacional.

Finalmente entender el canto y la danza ceremoniales como articuladores de una trayectoria histórica, representa el tercer eje teórico. Allí, el interaccionismo simbólico y la semiótica musical buscarán integrar elementos teóricos relacionados a la praxis del músico, dando prioridad a los intérpretes instrumentistas, danzantes y jefes indios.

1.3.1.- Desde la memoria:

La aparición en escena del indio piel roja en La Tirana se relata desde la historiografía con la instalación del cinematógrafo en las salitreras como la mayor atribución, pues en esas imágenes se generó un poderoso elemento simbólico que propició el sentido de existencia en crisis del ciudadano nortino. Al fragmentado pasado del habitar en el desierto se suma una compleja inestabilidad surgida desde la colonización de un territorio en disputa y un pasado sur andino. Ante esa dimensión de aspectos, se ancla también la modernidad.

El sujeto indio desde el materialismo histórico, se crea desde un mestizaje que advierte lo tiempos de transición y tensiones, emergiendo allí desde la autodefensa a una élite que detenta el poder soberano de una colonización territorial, militarizada y centralista. En esa línea, al viejo debate sobre naturaleza/civilización o tradición/modernidad, el indio piel roja responde desde la pericia del contexto, pues desde su representación construida reaparece aquel ser ancestral, generador de conocimiento y modelo de sabiduría, compenetrado y comprometido con la ecología, diferenciándose así de idearios capitalistas. La inventiva iconográfica asociada a los sacrificios, al don, al rito o al redimir el castigo, forman parte del resultado de esa respuesta a la crisis de una valoración a lo que supone “ser indígena”, permitiendo encausar una estrategia para descentralizar el poder.

Los tiempos para narrar la historia de los pieles rojas pampinos forman parte de un punto focal, pues nos introduce al criterio descriptivo que define su condición danzante y en permanente estados de fricción. Al rastrear sus orígenes es posible además, identificar un patrón reiterativo que trama su desarrollo diacrónico mediante un discurso académico que cristalizó a gentes vestidas con plumas y con extrañas ceremonias. Dicha secuencialidad no posee los mismos grados de asimilación en tiempo y espacio, produciendo una idealización de lo ajeno, donde el sujeto danzante es definido por un criterio concluyente, desde la ficción a la praxis. Abogar a un sentido de legitimidad originaria es esencial para esclarecer su constante tensión, ya que muestra el estado periférico e interactivo que ha forjado una identidad construida desde una respuesta obrera organizada.

Como propone el musicólogo Jorge Martínez, “Habitar el mestizaje significa reconocerse en la otredad, construir su imperfecta identificación en la aventura cotidiana del estar, del ser y parecer. Asumir su capital de incertidumbres puede ser la práctica más legítima para despertar en la creación, sin metas ni destinos trazados por supuestas carencias originales” (Martínez, 2003:82) A la incertidumbre de cifrar la patente inventiva del piel roja, se hace necesario partir desde las interpretaciones de la historiografía y las nociones del relato testimonial como las principales maneras para desarmar las preguntas que implican entender la presencia de un sujeto que coloniza el territorio sacro. Apelar a una epistemología de la narración resulta favorable además, pues en ella se funde la canonización de un cuerpo danzante desde una observación formalista, que da paso a una interpretación de la función del indio en su espacio ritual. La forma y fondo del contenido representado en la danza plantea desde la historia la noción de una suerte de “alegoría de las razas vencidas” y esto apela como un argumento que motiva el fundamento de la presencia del piel roja. Por lo tanto, ¿si los indios nacen en los cinematógrafos, cómo diferenciamos el momento de traspaso desde la ficción a su materialidad? Pareciera ser una pregunta de investigación de carácter polisémica, siendo varias las maneras de enfrentar una causa al origen del primer indio piel roja tiraneño.

El filósofo norteamericano Hayden White, establece una aproximación a los tipos de caminos narrativos que llevan a canonizar un evento histórico, y en su proceso, el lector se convierte en el último eslabón del modelo interpretativo². Un primer nivel significa identificar las vías mediante las cuales los indios aparecen (o llegan) en las descripciones e impresiones desde las nuevas sociedades religiosas originadas desde finales del siglo XIX. Para este autor la cuestión central supone que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones y otorgándoles distintos significados. (White, 2003:114) Al inconmensurable problema de los estilos historiográficos que pueden advertirse en crisis desde sus primeras fases, White propone fijarnos en la percepción estética de una trama, como el proceso que establecerá la operación cognoscitiva, y con ello su argumentación. Desde la construcción de una trama histórica es plausible resarcir al sujeto piel roja desde su tragedia narrativa, evidenciando modelos que describen al personaje que mimetiza

² Si bien White escribió sus postulados y teorías para el análisis de la historia eurocéntrica del siglo XIX, es posible indagar en sus proposiciones para el fenómeno de las fiestas religiosas del norte durante el transcurso del siglo XX.

identidades, proyecta formas de alteridad y sujeta múltiples condiciones de sub-alternidad, instalando límites al conflicto en la fiesta. Allí la deidad mariana también propicia una transformación ritual desde el momento que se politiza el territorio y se consolida el Santuario. Del mismo modo, también puede pensarse en un “sujeto transitorio” que instala presencia de grupos que tensionan las construcciones de Iglesia y Estado. Estos criterios son algunas capas de análisis, a priori, al momento de relatar la trama india bajo un discurso histórico. Se vuelve necesario pasar desde un simbolismo hacia una hermenéutica de los fenómenos. Las distintas elaboraciones en las maneras de abordar las interpretaciones de la historia, pueden cifrarse mediante “tramas” las que pueden quedar graficadas en el siguiente cuadro esquema:

Tabla 1: Estilos Historiográficos (White, 1992:39)

modo de tramar	modo de argumentación	modo de implicación ideológica
- Romántico	- Formalista	- Anarquista
- Trágico	- Mecanicista	- Radical
- Cómico	- Organicista	- Conservador
- Satírico	- Contextualista	- Liberal

Estos modos, sin embargo mantendrían pocas variaciones, a pesar de ser múltiples las maneras de construir relatos. Un ejemplo desde una forma de tramar “satírica” bajo un modo de argumentación “contextualista” y en un modo de implicación ideológica “conservadora”, lo propicia el siguiente ejemplo de una ceremonia de bailes *chinos* en un periódico local en Copiapó a finales del siglo XIX:

Nos resistimos a creer (pero es la triste realidad) que subsista todavía la burda ceremonia del baile o chivateo ante la imagen de la Virgen de unos cuantos individuos disfrazados de saltimbanquis. Esa chacota salvaje subsiste.

En los tiempos de civilización a que hemos llegado, podía y debía suprimirse ese baile grotesco de piruetas y contorsiones extravagantes al son de chilladores y bulliciosos pitos.³

³ Periódico *El Atacameño* 2 de febrero de 1885. Documento consultado en biblioteca del Obispado de Copiapó, febrero de 2011.

Las descripciones que han tramado muchos relatos, resaltan al sujeto infravalorado que localiza su práctica en un pasado pre-civilizatorio, estableciendo permanentemente la diferencia en los modos de expresar fe y devoción. Este fenómeno se nutre además desde las tramas literarias trágicas que forman parte de otro reiterativo en el modo de argumentación de los novelistas de comienzos del siglo XX. Con ello los estilos formales serán aquellos que marcarán la gran mayoría de los escritos que relatan acontecimientos sociales en la llamada “Chilenización del norte”, ya sea de manera mecanicista (los que buscan leyes generales), organicistas, (quienes buscan motivaciones espirituales en sujetos) o contextualistas (quienes buscan rasgos distintivos en sujetos históricos).

Finalmente el tercer nivel que motiva el sentido de la pluma narrativa son las adscripciones ideológicas que implican entender el contenido histórico desde el espacio sociocultural. La elección de las explicaciones mediante un proceso de interpretación hermenéutica, se convierten ante todo en principios políticos; “llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento” (Foucault, 1998 38) Por ello la emergencia de un simbolismo con presencia de discursos nacionalistas, presenta criterios y posiciones que advierten las tensiones que pueden ser apreciadas desde los tratamientos musicales y figurativos de la *performance*. A modo de ejemplo, desde La Tirana el musicólogo Carlos Lavín Acevedo (1883-1962) argumentaba lo siguiente:

El proceso de transculturación en el campo sonoro es evidente y lo que hasta ayer y hoy figuraba como de prestado, pasará, por fatal evolución, al acerbo vernáculo de Chile. Se confirma así casos sorprendentes de degradación de música quechua y aymará, en el lapso de los cuatro años corridos entre 1944 y 48; tendencia y corriente que se acentúa cada día más y siempre a favor de un colorido eminentemente regional. (Lavín 1949:33)

La preocupación del Lavín sobre el tratamiento sonoro expresa un estado de liminalidad en los productos musicales, conducente a un paradigma historiográfico, en la medida en que entrega una posibilidad clasificatoria acerca de las bases para debatir sobre las formas

estructurales profundas de la imaginación histórica, mediante la argumentación del texto, del lenguaje y la corporeidad observada.

Para White, analizar la lógica de los sucesos históricos, implica construir una permanente aleatoriedad selectiva mediante cuatro “*tropos*” básicos para el análisis del lenguaje poético o figurativo; “la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía”. Los pieles rojas han creado en todo momento signos que traman su personificación y han levantado un modelo desde comienzos del siglo XX mediante muchas formas de “lenguaje narrativo”⁴ por metonimias tales como: “Indios Devotos”, “Baile religioso Apaches Discípulos de Jesús”, “Baile Indios Medalla Milagrosa” o “Sociedad Religiosa Águila Blanca”. Del mismo modo las antonomasias (formas particulares de la metonimia), configuran formas sígnicas de agrupaciones como: “Baile Indio Padre Negro”, “Piel Roja Damián Mercado” o “Baile Indio Félix Araya Cisternas”. Las metáforas son múltiples se van transformando a medida que surgen más sociedades durante el transcurso el siglo XX: “Baile Sioux Llagas de Cristo”, “Baile Religioso Rayo Alba” o “Baile Indio Estrella del Amanecer de Monteparia”. Las sinécdoques también son percibidas en plumas, *tomahawk's* y flechas como un constitutivo de un imaginario que proporciona los iconos tradicionales para personificar a sociedades como: “Baile Flecha Dorada”, “Baile Flechas Rojas” “Piel Roja Águilas Blancas” o “Indios Plumas Blancas”.

Esta noción de identidad es fundamental en el nivel representativo del indio, siendo parte de su *epísteme*⁵, pues concluye una intencionalidad consciente de tomar iconos representativos para danzar a la virgen, asumiendo condiciones de existencia mestiza, local y reivindicativa.

⁴ La narración, según White, es tanto la forma en que se realiza una interpretación histórica, como el tipo de discurso en el que se representa una comprensión efectiva de una materia histórica. (White 1992:78) Dicha noción será considerada para esta tesis de manera implícita, en adelante.

⁵ “Por *epísteme* se entiende el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a unas figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas formalizados” (Foucault, 1998: 322)

Muy importante es el relato testimonial, siendo otra forma de narrar la historia local. El recuerdo persistente conduce al pasado cosmogónico que articula el discurso, allí: “la memoria se considera como el conocimiento por excelencia, pues aquel que sea capaz de recordarse, dispone de una fuerza mágico-religiosa más precisa aún, que la del que conoce el origen de las cosas” (Eliade, 2000:82). Nacen discursos tales como: *Nosotros le danzamos al dios del espíritu, a las fuerzas de la naturaleza*, mostrando una intencionalidad de situar su sentido ceremonioso en un pasado re-ubicado hacia búsquedas escatológicas, conducidas siempre por el caporal o caporala del clan indio, que recibe las epifanías inspiradoras para conducir el canto y las danzas. Dado esto, se instaura el culto desde la necesidad de reconocerse desde lo civil y lo religioso., pues “esta historia primordial, dramática e incluso a veces trágica, no solo debe ser conocida, sino continuamente rememorada”. (ibid,83)

Es interesante ver cómo el cine western canonizó al indígena en la pantalla dotándolo de argumentos que se traspasaron hacia un sentido de la vida cotidiana⁶. En ese traslado de ideas narrativas el pampino no fue un sujeto invisible, ni pasivo; muy por el contrario, protagoniza una nueva historia narrativa que cursará una trama basada desde un paradigma simbólico, bajo otros códigos particularistas e históricos que condicionarán el sentido comunicacional desde aquel que muestra un acontecimiento, hacia el receptor que percibe la experiencia, pero que además propone adscribirla.

⁶ La moda por el cine western fue una tendencia popular que impregnó las relaciones comunicativas por varias décadas en el siglo XX en Chile. Por medio de unidades lingüísticas bajo lexemas simples o complejos pluriverbales se utilizó la función del lenguaje en situaciones del cotidiano para expresiones peyorativas al rasgo étnico en la palabra indio/a. Por otro lado se suele utilizar asociaciones del tipo burlescas en subordinaciones como: “agáchate que vienen los indios” o “por atrás pica el indio”. Asimismo el “cojo” es el sujeto que alude popularmente al proyectista del cine y “a todo color” o “de película” remiten a una cualidad sensorial.

Por otra parte muchos discursos elaborados desde la publicidad, han puesto en práctica fraseologías y locuciones como: “Si camino no hablar”, “mandar señales de humo”, “más negro que sartén de covoy”, “Más cansado que caballo e bandido” o “Andar con la del bandido”, “Ponerse la soga al cuello”, “Morir con las botas puestas”, “Donde pongo el ojo, pongo la bala”, “A peso el muerto”, “Tranquilein Younguein”, “Cuéntate una de vaqueros” o “andar con la pluma parada”. Los modismos nos entregan muchos ejemplos de las competencias lingüísticas derivadas del cine popular chileno en el siglo XX.

El dramatismo forma parte de un primer constructor de guiones en las secuencias de los western crepusculares de comienzos del siglo XX, sin embargo con el pasar de los años los argumentos se van volviendo cada vez más flexibles y variables en sus esquemas, instalando una moda y para muchos también un pasatiempo sublimador del rigor laboral. La analogías permitieron establecer una retórica basada en variadas formas de analepsis, y acto seguido, vincularlo al espacio sacro del santuario católico donde la Iglesia Católica fue condición para que el indio piel roja pudiera enfrentar posiciones políticas.

Es importante resaltar que las inferencias sobre el origen de los indios pieles rojas desde sus antecedentes históricos permiten deducir un período breve para la cristalización de un discurso que hegemonizó la aparición de un sujeto desde su narrativa cinematográfica como la unívoca posibilidad de causa. ¿Cuales serían las discordancias? Los testimonios deducen otras vías de mimesis de un proceso profundo, transcultural y crítico, que va más allá de la cognición filmica y su reproducción, rememorando sus vivencias de infancia por medio de una nutrida actividad barrial, que progresivamente fue interrumpida en el transcurso del siglo XX.

Por ello, el contenido de la forma narrativa precisa integrar en el meta-relato, las construcciones de la observación directa, reproducida en la historiografía, con la acción de los danzantes y músicos que dieron amplitud al fenómeno. La apertura hacia este último grupo es esencial para indagar sobre su persistente y consecuente trayectoria como custodios del culto religioso, pues son quienes posibilitan el traspaso desde la hermenéutica textual hacia una fenomenología de la experiencia testimonial, comprensión que permitiría vislumbrar la identidad del indio-mestizo en busca del reconocimiento como sujeto de una práctica cultural, por sobre una retórica de la imagen.

1.3.2.- Desde el indio

Se precisa resaltar nuevamente la importancia de la palabra hablada y cantada como un secuenciador de las prácticas que definen la tradición piel roja en los santuarios del norte de Chile. En este sentido la “Virgen María del Carmen, Católica y Patrona de Chile” es para el promesero tradicional, más bien “su virgencita”. También suele ser la “Madre” y “Su Madrecita”. “La Carmelita” (o “Madrecita del Carmelo” permanentemente citada desde el canto), siempre es “La Chinita”, casi nunca es “china”, a secas. Estos apelativos indican un aspecto relevante en los atributos de los significantes lingüísticos, ya que caracterizan recurrentemente el sufijo diminutivo como un indicador pragmático de atenuación, hecho que demuestra el alto grado axiológico. En este diálogo de representaciones está del otro lado el indio piel roja personificando un sujeto que narra con su cuerpo la imagen de si mismo. El indio, allí nunca es indiecito, ni indígena; seriedad en bailes que expone una idea muy distinta a las formas del Carnaval como una representación satírica o extrovertida.

Por lo tanto, desde la lingüística deseo relevar en esta tesis la importancia de la palabra “indio” como unidad fraseológica que propicia el paradigma de la representación, al nunca ser una categoría neutral, sino más bien laxa y profusa culturalmente. La importancia del “concepto inserto en su contexto” otorga una cualidad semántica que exhibe categorías relacionales para poder revisar a un indio/promesero, indio/danzante, indio/flecha, indio/pluma, indio/águila, indio/piel. Para el antropólogo peruano Rodrigo Montoya la noción proyectiva es profunda: “Entiendo la identidad como el fruto de verse en un espejo y tener una imagen positiva de uno. Tener una identidad significa estar contento, orgulloso de lo que uno es” (Montoya 1987:35). Hubo de existir, por lo tanto, un giro sensorial que proporcionaría la posibilidad de que la imagen se convirtiera en relato, pues “la imagen no puede ser idea, pero puede desempeñar el papel de signo, o, más exactamente, cohabitar con la idea de un signo, y, si la idea no se encuentra todavía allí, respetar su lugar futuro y hacer aparecer negativamente sus contornos” (Lévi-Strauss, 1997:40-41). El danzante piel roja está ante todo en una manifestación que es consecuencia de un grupo local y que exhibe los efectos de su ecología. (Barth, 1976:15) Y, por lo tanto, desde esta construcción antropocéntrica, el indio puede mostrarse en permanente estado de relaciones límite

entre “alteridades e identidades”. La identidad puede ser definida en aquellos rasgos diacríticos que los individuos esperan descubrir y exhiben para indicar identidad, y que son por lo general, el vestido, el lenguaje, las formas de vivienda o, en general, el modo de vida. (ibid, 16). Complementariamente la alteridad, Barth la define por las orientaciones de valores básicos: las normas de moralidad y excelencia por las que se juzga una actuación. (ibidem) En esta dualidad, la creación de nuevos bailes de etnias como sioux, apaches y dakotas en los santuarios marianos del norte de Chile, da cuenta de una necesidad de construir *liminalidades* (desde la noción de Victor Turner) que forman ciclos y marcan un espacio- tiempo tripartito entre un antes, un durante y un después.

Por otra parte, al problema del sucio origen proletario del piel roja, viene a sumarse su condición mestiza, sin un pasado localizado ni sedentario, reforzando su identidad como el sujeto nómada bajo el relato representativo de alguien que no posee un testamento que lo sitúe en los anales históricos y patrimoniales, porque simplemente llegó: “El mestizo, producto indeseable de la violación, no tiene la estatura moral para levantarse como alternativa viable. Tampoco sus productos poseen la dignidad para representar y narrar nuestra condición”. (Martínez, 2003:78)

En lo musical, paulatinamente la presencia del danzante piel roja construye actos que requieren de colonizaciones de nuevas tribus fronterizas y de la mano, ensambles de instrumentistas; allí las bandas han generado múltiples ciclos sonoros mediante variaciones rítmicas y secciones de percusión estructuradas. Y así como en el Perú, la creatividad nortina se manifiesta y se enriquece a través del traspaso de temas y ritmos musicales de una región a otra (Montoya 1987:46), también esto ocurre en el norte grande de Chile, donde el conflicto incide en los criterios de autenticidad, origen e influencias, proyectando también localidades estéticas, sonoras y dancísticas. Ejemplo de ello lo observa el etnógrafo Eric Laan, describiendo que la cacofonía, típico de la fiesta de La Tirana, puede explicarse con este esfuerzo de marcar las fronteras simbólicas de los bailes (Laan, 1933:66). Ya sea por variación diacrónica, diatópica o diafásica, las fronteras forman parte medular para instalar posibles vertientes de análisis teórico sobre los indios pieles rojas y sus derivados⁷.

⁷ De hecho, la periferia me representa también al ser un habitante santiaguino.

Existe siempre un universo macro-comunitario que envuelve todo acto social en La Tirana y gran parte de su pervivencia se basa en una interacción al servicio del sentido religioso y espiritual, aspecto transversal todo momento a la hora de indagar la presencia del indio devoto en cualquier espacio dedicado a la virgen. De acuerdo con esto, las danzas y músicas en las fiestas religiosas del siglo XX, han formado vigorosos y permanentes estados anímicos y motivacionales, como lo plantearía Clifford Geertz desde el fenómeno de “lo religioso”⁸. Dicho estado se consigue mediante las ritualidades durante el pasaje transicional, que se refuerza identitariamente en la “danza del fuego”, ceremonia que evoca un principio material y que pondrá la praxis del indio ligado permanentemente a los regímenes nocturnos; otro elemento dispar con el principio católico tradicional, pues el mundo sacerdotal cristiano desaparece desde el anochecer hasta los primeros campanazos por la madrugada.

El caporal tiraneño, el cacique andacollino o el alférez chino candelarino poseen la importancia de ser intermediarios entre un tiempo ordinario y otro ritual, allí en ese espacio intersticial y embestido de la herencia y la sapiencia, conducen el culto reconocido por la comunidad. Las fuerzas de la naturaleza proporcionan las condiciones ulteriores para situar su relato desde las antípodas del mundo, donde emergen los seres primigenios de la naturaleza en plantas y animales, proporcionando argumentos representativos. Así, la señal enunciada en muchos pendones de bailes indios revela rostros y animales que trabajan en coordinación con la música, construyendo cada ciclo de presentaciones ante la divinidad. Este ícono ha sido tomado como un rasgo permanente para los registros históricos. Un ejemplo es el de los cronistas que relevaron información valiosa sobre los seres que adoraban los indios en el mundo andino, como “lagartijas, lagartos, culebras, víboras, sapos y escuerzos”. Estos animales pertenecen a la entidad cosmogónica *salqa*, que traducido del quechua significa “salvaje” (Díaz, 73:2011) El bestiario iconográfico atribuye estéticas modernas al indio y le permite reconocer tradiciones que se mezclan con la música interpretada, permitiendo que la ceremonia genere sentido mediante códigos e indicadores temporales.

⁸ Clifford Geertz desde el interaccionismo simbólico define religión desde un planteamiento teórico práctico para abordar en este contexto, entendiéndola como: “Un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres, formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal, que las motivaciones parezcan de un realismo único”, (Geertz, 1995:89) El fenómeno de “lo religioso” se podría analogar así, al sentido de religiosidad popular católico y marianista. en La Tirana.

Otro modo más tradicional de abordar el problema del indio, puede hacerse en un sentido exegético hacia esa pirámide jerárquica que sitúa en lo alto a la iglesia católica y desplaza al promesero bajo una condición antitética. En La Tirana, la triada “Iglesia-Estado-Pueblo” plantea permanentemente una yuxtaposición de elementos simbólicos⁹. En tanto, la institución eclesial fuera de sus límites arquitectónicos asume expresiones normadas por el laicado y su representación desde la Federación de Bailes, quienes establecen la jurisprudencia del sentido común que construye la política simbólica. En los límites de este ordenamiento, se encuentran muchos bailes danzantes, quienes realizan intensas actividades en los campamentos, en sus sedes y fuera del atrio de la explanada del templo principal, hecho que da cuenta por una necesidad de querer instalar discursos y representaciones desde otros términos.

Por lo tanto, el pensamiento salvaje como oposición al pensamiento científico (Lévi-Strauss, 1964- 1965), resulta atendible críticamente más allá del culto totémico contemporáneo, sino más bien como el evento que propone el indio mestizo como principio de personificación. El jefe de una sociedad religiosa en La Tirana, emula aquel chamán u hombre medicina que conecta la trascendencia humana con el universo sacro desde una idea muy distinta a las concepciones que define la iglesia católica tradicionalmente, ya que el ceremonial indio no prioriza el texto revelado, ni tampoco el jerarca piel roja es un vicario, representando a dios en la tierra. Más bien merece considerarse el planteamiento teórico desde la rogativa de aquel sujeto penitente y singular que construye su identidad desde sus motivaciones espirituales, menos politizadas por el dogma cristocéntrico y más bien situadas desde un sentido totemista y ecológico.

⁹ Como el caso de la ceremonia del 16 de Julio donde se entona el Himno de Yungay compuesto por José Zapiola Cortés, a cargo de la banda instrumental del Ejército de Chile. Evento coreado por los promeseros, el clero secular y regular, políticos y funcionarios públicos, mientras baja una imagen de la Virgen del Carmen entre globos y cintas tricolores.

Otro momento relevante suele ocurrir al interpretar el final del Himno Nacional, cuando el oficiante locutor grita fervorosamente:

¡Viva Chile!...
¡Viva Nuestro Señor Jesucristo!...
¡Viva la Virgen del Carmen!..

En este gesto, si alteráramos el orden de los factores, se modificaría la hegemonía y función política de los símbolos en La Tirana. Su ejemplo puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=K6CSAisyGtU&feature=youtu.be>

En términos prácticos plantearé un acercamiento inductivo que permita ordenar la información de la narración india mediante una “taxonomía diacrónica y diatópica” (en anexo), tendiente a generar un puente de posibles relaciones teóricas e hipotéticas para así hablar desde una “matriz cultural”, ciertamente más ligada a la información contemporánea del fenómeno, que al marco teórico desarrollado por Van Kessel y sus fundamentales investigaciones de la sociedad aymará¹⁰. La finalidad de este método desea instalar posibles relaciones a los aspectos etnomusicológicos que pueden registrarse y analizarse como formas de aproximación al motivo de la danza y la música humanamente organizada (Blacking, 1973) por las distintas comunidades de danzantes en dichas fiestas.

¹⁰ Una problematización del concepto de matriz cultural en este contexto puede complementarse con la lectura del artículo de María Inés Arratia, “Problemas conceptuales de la antropología y sus implicancias crítica al concepto de matriz cultural” En Diálogo Andino n°11/12, 1992-1993, Departamento de Antropología Universidad de Tarapacá, Chile.

1.3.3.- Desde la etnomusicología

Entre fines del siglo XIX y mediados del XX la norteamericana Frances Densmore (1867-1957) realizó valiosas indagaciones a etnias indígenas del norte de América gracias a sus profusos registros acústicos, transcripción de canciones, variados artículos, como también emblemáticas fotografías; una de ellas, quizás la más icónica de la disciplina etnomusicológica nos muestra a la investigadora junto al jefe indio “Montaña” de la etnia Pies Negros y un fonógrafo. Dicho artefacto trasladará manifestaciones culturales en tiempo y espacio e instalará el método etnográfico, por excelencia de muchos trabajos de campo:



Nacía también un paradigma en la forma de establecer validaciones científicas, complementando las tradicionales estrategias como notas de campo y notación musical en partituras. En la fotografía de Densmore y el jefe Montaña, el lector se convierte en un tercer componente de la imagen, interrogándonos sobre nuestra condición intermedia de espectadores pasivos que construyen esa doble representación como un efecto espejo. La imagen nos ofrece además dos cosmovisiones con amplias fronteras que permitirían apropiarse un sentido de realidad a lo que observamos; un ejercicio muy similar al juego de representaciones que narra Foucault para el cuadro *Las Meninas* de Velásquez (Foucault, 1968:13-25). En esta profunda interacción entre “ver y/o creer”, se desenvuelve una manera de enfrentarnos a una fotografía testimonial que nos otorga pistas sobre pieles y máscaras (Fanon, 1973). Con ello nos permite deducir que la noción del indio del norte de América es tan descomunal como sus formas de representación actualmente existentes.¹¹ Por otra vía, los espacios virtuales muestran la pertenencia de los cibernautas en diversas agrupaciones que adhieren el sentido y causa de la música tradicional indígena en sus más variadas formas. El traspaso actual del icono indio conecta y traspasa identidades a partir de símbolos y proyecta significantes imaginarios e interactivos, que amplían los límites de representación¹².

Michelle Wibbelsman (2009) al describir los encuentros rituales de los indígenas Otavaleños del Ecuador, identifica una conmemoración donde chocan la tradición y la modernidad cada 23 de junio en vísperas de la fiesta de San Juan, para las festividades al *Inti Raymi*. En “La Toma de la Plaza Matriz” los indígenas crean representaciones muy peculiares: “Las costumbres populares incluyen hombres vestidos de mujeres, escalofrantes *ñustas* (oposición entre horribles indígenas y bellas reinas), máscaras de monstruos, obscenos sacerdotes católicos y monjas embarazadas, políticos vampiros, turistas *gringos* con cámaras colgando, mexicanos, árabes, indios norteamericanos, tortugas ninjas” (Wibbelsman 2009: 92, la traducción

¹¹ La etnomusicóloga Tara Browner (UCLA) ha estudiado las etnias Pieles Rojas de USA desde comunidades locales y transnacionales. Algunas de sus investigaciones son: “Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Pow-Wow”(2002), “Music of the First Nations: Tradition and Innovation in Native North America” (2009) y “Songs from A New Circle of Voices: The Sixteenth Annual Pow-wow”(2009).

¹² La tradición del piel roja se inventa en cada momento, manifestación que puede ser reflejada desde las clásicas concepciones de fiesta, carnaval y tiempo por Mijail Bajtín (1965) atendiendo posibles interpretaciones a la inversión de los roles sociales en el contexto del carnaval, con la permisibilidad que este espacio nos puede entregar sobre las fronteras del orden establecido. Las paradojas del indio que habita espacios transnacionales pueden así entenderse como una constante contra-respuesta al sentido imaginario de los acontecimientos tradicionales.

es mía). Si bien en La Tirana no se han adaptado algunas de estas referencias antes expuestas, resulta llamativo el hecho de representar otros grupos étnicos y colonias como gitanos, árabes, hindúes o rusos. Del mismo modo en las ancestrales festividades de Guadalupe de Ayquina, participan actualmente osos polares, chinos nipones, toreros, huasos, mexicanos, gauchos y vaqueros. Particularmente para el caso de las fiestas católicas populares donde existen danzantes, la ausencia del sentido del humor en el rito expone un sujeto distinto que incide en el tratamiento del sonido y los movimientos rítmicos. Es importante destacar que “la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución” (Bajtín, 2003: 24). Se acude a estos ejemplos para inferir que la fiesta puede tratarse como una prosopopeya que evoca a la naturaleza (pachamama/dios del espíritu/chinita) y condiciona al ser humano a su ecología inmediata.

En esta línea, una significativa investigación contemporánea de la mimesis del indio piel roja ha sido investigada por Alejandro De la Rosa en “Indios Broncos del Noroeste de Guanajuato” (2012), describiendo una práctica para rendir culto a las imágenes religiosas católicas producidas a partir de la tradición misionera colonial, mediante el relato de sus maestros intérpretes. “Las Danzas de Conquista” se realizan por medio de banjos y tambores que interpretan *Jarabes*, pequeñas piezas musicales de cuatro a siete minutos. Las similitudes de los elementos estéticos (tocados de plumas, artefactos y totems) son un antecedente de los préstamos culturales que arrojan un interesante comparativo cultural. Otro referente analógico son sus nombres; una breve muestra podría ejemplificar las relaciones asociativas:

- Danza Guadalupana Indio Piel Roja
- Danza India Piel Roja Estrella de La Florida
- Danza Piel Roja Tonantzin
- Danza de la Santa Cruz Halcón Dorado
- Danza Apache Guerreros de Santa Clara
- Danza Rayo de Luz Indio Yaqui
- Danza Apache Cazadores
- Danza Sioux Indios Pluma Blanca
- Danza Lince Pluma Dorada
- Danza Apache Bravos de León

El orgullo de un pasado guerrero se hace patente en la manera de representar los límites del orden y el conflicto en estas cofradías de danzas, interpretando roles culturales de resistencia e identidad. Las Danzas de Conquista pueden representar un ejercicio tautológico del fenómeno ocurrido en La Tirana, y de la misma forma, la similitud de las Danzas de Indios Broncos de Guanajuato con los Indios Pielas Rojas de Tirana, genera una serendipia etnológica que entrega nuevas estrategias para aproximarnos a las formas de representación del indio mestizo en el continente.

Al llegar a este punto, quisiera detenerme en la construcción de identidades y alteridades en las fiestas nortinas en la medida en que sus definiciones jerarquizan un grado de regulación del valor del canon musical. Es por ello que las categorías "emic", representan otra instancia para poder re-valorar prácticas y revisar sus niveles de interacción. De estos motivos se traspasa el interés por plantear el paradigma de la representación, ya que ciertamente los juicios deberían ser integrados a la investigación ya sea como parte del objeto de estudio, o bien a nivel metodológico en el análisis epistemológico de los instrumentos que se emplean en el proceso de construcción de conocimiento sobre la música (Lopez Cano 2011:220-221).

1.4.-Marco Metodológico

El principio metodológico abordado en esta tesis se basa en los procedimientos de la Teoría Fundamentada de Strauss & Corbin (2002) para el análisis de los datos desde la etnografía y la etnomusicología. Se trata de una perspectiva cualitativa, en la medida en que pone en valor las entrevistas registradas durante el proceso y los datos recogidos en el trabajo de campo. Paralelamente desde un punto de vista cuantitativo se ha diseñado una matriz histórica y geográfica del fenómeno indio en los Santuarios del norte y centro de Chile durante el siglo XX y parte del siglo XXI (en anexo). Así, los datos (fuentes, entrevistas, documentos, registros, observaciones) estuvieron en permanente relación con los procedimientos (estrategias para conceptualizar, elaborar categorías, triangular) mediante la codificación de la información basada en un muestreo no estadístico. La finalidad de esta metodología busca construir una trayectoria de las sociedades religiosas de indios registradas, para establecer una línea base.

Para el análisis del contenido, he tomado una descripción selectiva del testimonio de Arturo Barahona, caporal indio de larga trayectoria y buena memoria. Otros entrevistados en correlación al orden de datos son Luis Toloza (Morenos Chilenos), Ana Taucare (Pielas Rojas Peña Chica), Juan Ríos (Pielas Rojas Oficina Alianza), Vicenta Dávila (Pielas Rojas Damián Mercado) Victor Palate (Pielas Rojas Águila Chica), y José Díaz (Pielas Rojas de Copiapó). También se han puesto en valor las fuentes digitales que poseen algunos grupos como *facebook*, *instagram*, *fotologs* y *blogs* personales, siendo otro puente de información que constituye integrar datos. Finalmente se ha tomado también literatura no técnica como periódicos, carteleros de cine, semanarios, historietas, registros arzobispales (Santiago, Copiapó), archivos sonoros y fotografías históricas, dado que la literatura clásica muchas veces constriñe más que amplía la comprensión del fenómeno.

La música, al servicio de la memoria y la explicación testimonial, desea anclar datos contextuales que han sido la base para organizar dos espacios de devoción: La Tirana y Copiapó, respectivamente, pues “al hacer comparaciones teóricas constantes también se fuerza al investigador a enfrentarse a las suposiciones de los entrevistados y a formular hipótesis

- d) En relación al punto anterior, se podría aseverar una influencia hacia distintas zonas geográficas, a través del siglo XX poblando espacios sacros. Del mismo modo se puede comprobar una apropiación en otros puntos devocionales como Andacollo, Copiapó y Valparaíso.
- e) Los nombres de las agrupaciones indias muestran variantes, a medida que se alejan en tiempo y espacio del primer referente consultado. Por tanto, los Indios Piel Blancas predominan en la zona centro-norte de Chile.
- f) Las fechas de fundación de nuevas sociedades indias muestran mayor frecuencia en la dictadura militar de Pinochet.

Dichas variables, también transmiten medidas de tendencia central y dispersión, que pueden ser sistematizadas para proponer un ordenamiento que permite identificar la categoría central para esta tesis:

Indio Piel Roja

- Definido el sujeto, se formula la pregunta de investigación:

¿Qué músicas y danzas definen al indio piel roja?

Además de la pregunta guía, otras categorías formuladas a los entrevistados están en función de diferenciar:

- Preguntas sensibilizadoras: familia, niñez, trabajo.
- Preguntas teóricas: ¿porqué pieles rojas? o ¿en qué consiste la danza del fuego?
- Preguntas de naturaleza práctica: cuándo, dónde, quién(es), etc.

Plantear comparaciones es otro ejercicio metodológico utilizado. Un claro ejemplo surge al consultar a algunos músicos ¿cuántos *toques* poseen?, ¿los anotan y enumeran?, ¿cómo varían?, ¿en qué momentos se interpretan?, ¿han variado con el pasar de los años? Este ejercicio permite pasar más rápido desde un nivel descriptivo a uno de abstracción y obliga a examinar suposiciones básicas, sus sesgos y perspectivas (ibid, 94). La información de las sociedades de indios identifica patrones en varias dimensiones históricas y regionales, por medio de su indumentaria, danzas y músicas interpretadas.

Para el catastro, tres criterios permitieron la matriz de datos macro-estructurales, muchas de ellas resumidas en el pendón de cada baile:

- Nombre de la agrupación
- Lugar de procedencia
- Año de fundación

Las similitudes y diferencias halladas codifican la categoría central con ciertas propiedades y dimensiones, identificando y proponiendo dos áreas para su análisis:

- a) Cantos del Jefe Indio
- b) Ceremonia de la Danza del Fuego

La finalidad consiste en rescatar información relevante para la pregunta de investigación principalmente por medio de las entrevistas realizadas y el registro audiovisual que se analizó *ex-post*. Este último proceso establece la categoría (Danza del Fuego) ligada con subcategorías (cuándo, dónde, cuántos, cómo), método que favorece la codificación axial,¹³ con el propósito de reagrupar la información mediante las palabras usadas por los entrevistados y mis propias conceptualizaciones. Del mismo modo las condiciones contextuales se han integrado como un factor transversal para delimitar los componentes de las acciones, interacciones y consecuencias. Para ese muestreo discriminado se precisa pasar del sujeto indio a la práctica trans-personal y

¹³ “Proceso de relacionar categorías a sus subcategorías, Denominada axial porque la codificación ocurre alrededor del eje de una categoría, y enlaza las categorías en cuanto a sus propiedades y dimensiones”. pp.134.

trans-regional, allí se ha tomado en consideración establecer implícito un modelo de conectividad basado en las pertenencias del promesero indio en distintos niveles:

Tabla II Modelo de Conectividad Social		
Nivel Individual	Piel Roja	Sujeto músico y/o danzante
Nivel Grupal	Baile Pieles Rojas	Independiente: cuerpo de baile, músicos y socios
Nivel Familiar y Comunitario	Agrupación de Bailes Danzantes	Dependiente, cooperativo
Nivel Sub-organizacional	Sociedad Religiosa de Pieles Rojas	Inter-Dependiente con otros bailes
Nivel Organizacional	Asociación de Bailes Religiosos	Representantes de un territorio
Nivel Institucional	Pieles Rojas	Federados y aprobados por la Iglesia Católica chilena.

Si echamos un vistazo en la magnitud de bailes a escala nacional, se puede evidenciar prácticas particulares de danzantes indios con una franja colonizada desde Arica a Santiago y Valparaíso, abarcando un diámetro de más de dos mil kilómetros.

Un último aspecto del procesamiento metodológico es la codificación selectiva, (como un proceso de integrar y refinar la teoría) que desea reflexionar sobre la pregunta ¿un piel roja contra quien? Dado que el muestreo teórico es acumulativo, la codificación selectiva tiende a poner atención a las preguntas analíticas y las comparaciones para deducir algunos aspectos que den luces sobre la tradición y la praxis. La variación de las dimensiones y propiedades de la devoción india, se ha cerrado en función a las dos categorías de análisis (Cantos del jefe indio y Ceremonia del Fuego) y al diagrama referencial (en anexo) como las formas de validar el esquema teórico antes expuesto, siendo además el criterio para determinar la saturación teórica. La apertura hacia las dificultades y desafíos que ha significado apropiarse de una forma de representar, muestra aspectos plausibles de relatar, teorizar y proponer bajo una línea de investigación basada en la modernidad, la mimesis y el mestizaje como problemas de tesis para fundamentar en los capítulos siguientes II, III y IV, respectivamente.

Segundo Capítulo: Texto

*Porque llevo en mis venas
Sangre morena, siempre seré
Esclava de mi suerte,
Y hasta la muerte, ¡a motu yanei!*

...Fernando Lecaros

2.1.- La colonización del indio en las fiestas religiosas del norte de Chile durante el siglo XX

Los antiguos habitantes del desierto de Atacama desde tiempos inmemoriales generaron un sentido de vida espiritual profundamente arraigado, pudiendo ser rastreado en artefactos y manifestaciones culturales. La trascendencia de estas expresiones confirma un profundo motivo de fe hacia aquellas cosmogonías, fuertemente impactadas desde la llegada de los españoles al continente, formando indeclinablemente la imposición de una cultura que erigió formas de poder desde allí en adelante. El norte de Chile y Argentina, junto a los deslindes de Bolivia y Perú comparten actualmente geologías comunes y fronterizas, un aspecto que conoció en detalle el imperio incaico, conocido y atravesado permanentemente por mujeres y hombres que recorrieron por décadas las huellas y senderos del imponente Collasuyo.

El desierto de Atacama, al igual que otras zonas vegetativas xerófitas¹⁴ de agrestes superficies, ha representado un desafío para todo asentamiento humano. No obstante, el pueblo de La Tirana, o Tirana, es obra de una particularidad cultural y simbólica dantesca, a pesar de ser una manifestación ritual que no existió sino hasta fines del siglo XVIII, es más, ni siquiera el toponimio existía ni se conoce cita alguna de su existencia durante casi la totalidad del periodo colonial, por lo cual se supone que su fundación debió ocurrir en algún momento después de 1765 (García, 2009:24)¹⁵. A raíz de ello las huellas trazadas en las generaciones de habitantes que curtieron su piel por subsistir en esta zona, han sido los protagonistas de la historia a la tradición devocional de la “chinita del carmelo”.

En el siglo XVIII habitantes sometidos al rigor de la pampa y sus ciclos de vida natural, intentaron en estos parajes innumerables experiencias de colonización, siendo el interés productivo y económico el factor paulatinamente decisivo de asentamientos urbanos modernos. Un mosaico de mestizajes erigió indisolubles formas de asociatividades en función a un rito,

¹⁴ Xerófito o xerófilo en botánica remite a la vegetación equipada para la vida en un medio seco. “La Pampa del Tamarugal, representa la región más septentrional del país, con un amplio porcentaje de desierto total: arenales, salares, rocas y minerales. El paisaje se presenta en forma de pampas interminables, separadas unas de otras por cuevas y quebradas o cauces de ríos secos, donde la vegetación es nula o muy escasa. El clima es parejo: cálido (temperatura media anual de 18,7°C) y seco. No llueve nunca, y el cielo es transparente y azul” (Hoffmann&Walter 2004:48)

¹⁵ Los primeros indicios del pueblo de La Tirana han sido tratados detalladamente por Pablo García en su texto “Fiesta de la Tirana en el contexto del Centenario de 1910: Mito y consolidación temprana de su origen y prestigio” en *Revista de Ciencias Sociales*, n°23, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Arturo Pratt, 2009.

aspecto que es posible evidenciar significativamente en las actuales fiestas religiosas católicas del norte de Chile; por tanto, “los bailes tradicionales de La Tirana tienen raíces españolas, criollas, negras, indias y mestizas emergentes de la evangelización del siglo XVIII” (Nuñez 2004:96). Desde comienzos del siglo XIX, el puerto de Iquique fue punto de acceso al propósito salitrero atrayendo a centenares de forasteros esperanzados en la búsqueda de aquel mineral prodigioso. Así el rocoso carbonato de calcio, llamado “caliche”, fue el protagonista de la llegada de este nuevo sujeto propuesto a colonizar sus suelos y subsuelos.

Junto con el auge productivo, existió una nutrida vida urbana donde la música y el arte tuvieron un preponderante rol socializador. El investigador iquiqueño Bernardo Guerrero Jimenez (1995), señala el valor de la literatura y la novela de comienzos del siglo XX como una huella fundamental para contextualizar las variadas actividades culturales de la zona¹⁶, mostrando allí importantes aspectos de la vida citadina: “La pampa salitrera era la modernidad si se le compara con las zonas rurales, como las chilenas, bolivianas o peruanas. Había en los campamentos escuelas, bibliotecas, filarmónicas, teatros, retretas, etc.; en los pueblos se encontraban casi todos los servicios públicos, incluyendo a la policía y la iglesia, además de las casas de juego y el comercio” (González, 2006:36). Los movimientos obreros formaron un importante eje de relaciones humanitarias donde las oficinas salitreras fueron el escenario clave que establecerían identidades pampinas, y que influenciarían directamente en la formación de los primeros bailes religiosos institucionalizados, tanto por el Estado como también por la Iglesia Católica. Así, la tierra fue testigo de un crítico proceso de aculturación que impactó directamente en el trabajador salitrero en un contexto beligerante y nacionalista que rigió poco a poco en toda la zona¹⁷. Se podría argumentar que desde comienzos del siglo XX la necesidad de reconstruir identidades indígenas creó un contexto simbólico altamente interactivo y consciente sobre una condición

¹⁶ Guerrero sostiene sobre algunos novelistas: “Autores como Eduardo Barrios, Carlos León, Luis González Zenteno y el bombero Dimas Filgueira, nos entregan importante información acerca de Iquique, y sobre todo de aspectos relacionados con la vida cotidiana”. Guerrero en “Iquique era una villa grande y hermosa, Iquique en la pluma de escritores y geógrafos” *Revista de Ciencias Sociales*, N°5, 1995 Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Arturo Prat.

¹⁷ Integrar los aspectos bélicos que condicionaron la historia de la nacionalización resulta un aspecto fundamental para dimensionar el proceso generado a comienzos del siglo XX en el norte de Chile; si bien no serán abordados en profundidad en esta tesis, resulta importante mencionar sólo algunos acontecimientos referenciales como la huelga en Tarapacá en 1890, la Masacre de Obreros en Plaza Colón de Antofagasta en 1906, en diciembre de 1907 el fusilamiento de obreros reunidos en la Escuela Santa María de Iquique, la fundación del Partido Obrero en 1912, la Masacre de San Gregorio en 1921, y en 1925 la Matanza de “Coruña” (Zabella, 1944:15)

excluida: "allá por el año 1930 comenzó el proceso de recreación de los bailes de La Tirana. Se sentía una íntima necesidad de multiplicar las motivaciones para la indigenización de los valores de la religiosidad popular, centrada en la población salitrera instalada fuera de su origen rural" (Nuñez 2004:126-128). Ciertamente la música y la danza fueron instrumentos que reforzaron identidades y construyeron sentidos de pertenencia en cada fiesta.

Es importante destacar paralelamente la presencia musical en la vida cultural que giró alrededor de los campamentos mineros nortinos, porque desde allí surgió un grupo que representó formas y tradiciones posibles de rastrear, a través de una "memoria del sonido", que evocaría imaginarios fundamentales. Allí el movimiento de peregrinos formó un grupo representativo y coercitivo que posibilitó su pervivencia y sentido. Por otra parte, las ideas de nación, Estado y fronteras construyeron identidades y alteridades sobre una praxis del danzante y del músico promesero cada año. De este modo el pueblo de La Tirana a comienzos de 1900 se consolida como un "Santuario" que congrega manifestaciones antes de indios, a nuevos paradigmas de fe que erigieron prácticas simbólicas-religiosas. Re-pensar lo que antecede al crecimiento demográfico en La Tirana nos conlleva a plantear su condición de tránsito indígena que estacionariamente conoció el pueblo Colla, de origen aymara, con sus sistemas de intercambio basados en reciprocidad y una cosmovisión sincrética, que indeclinablemente fueron derivando y mestizando. El pueblo Colla nacido en este contexto ecológico de escasa cobertura vegetal, compartió sus límites en la zona con los Atacameños del desierto y sus oasis, una sociedad adaptada al medio con una larguísima historia oral, viviendo en aldeas con prolongadas aculturaciones por parte de los Incas. Asimismo el pueblo Chango, pendular y estacionario quien atravesó permanentemente el desierto por la costa. Son éstos habitantes quienes traspasaron los tradicionales sistemas de regulación aymara mediante formas de control vertical, como el trueque y las relaciones comunitarias. El pueblo de La Tirana, por lo tanto, es esa manifestación cultural que ha formado un entramado histórico posible en (de)construir desde los regímenes de la memoria oral por descendientes de aquellos habitantes herederos de antiguas músicas.

Por su parte la Iglesia Católica, desde el asentamiento de sus primeras misiones, instauró un paradigma de fe y control que ayudó a chilenizar el culto oficial, favoreciendo la conquista ideológica del nacionalismo en el norte de Chile. Es posible identificar con ello músicas y danzas

que sincretizaron las ritualidades en La Tirana mediante variadas formas estéticas y tratamientos sonoros. La instauración al culto de la Virgen del Carmen como patrona oficial de la nación y sus fuerzas armadas, terminó por normar la fiesta, jerarquizarla y controlarla: “el impacto del proceso de chilenización en esta festividad, obligó al ocultamiento de simbologías compartidas por las tres nacionalidades del pueblo (chilena, peruana y boliviana) y con ellas la indígena. Además de la emergencia de la simbología militar y patriótica asociada a la Virgen del Carmen, Patrona del Ejército” (Gonzalez M. 2006:47). La zona andina chilena queda así sumida a la ruralidad cordillerana, condición que permitió a los indígenas incorporarse al Ejército, asumiendo oficios como músicos de batallón, generando a nivel local nuevas prácticas culturales, como aconteció con el surgimiento de las bandas de bronce para acompañar las festividades en poblados y santuarios de los Andes chilenos (Díaz, 2009:371). Por otro lado, este proceso denominado “chilenización del norte”, no solo se debe entender desde el imperativo nacional, “pues la historiografía oficial ha insistido en ver solamente al aparato estatal como productor de chilenidad, sin embargo, el niño y la niña permanecen solo un tiempo de su día en el aula, el resto lo comparten entre la familia y el barrio. Estas estructuras intermedias de la sociedad civil ayudan a crear identidad nacional, pero además, y esto es lo central, producen identidad regional o local” (Guerrero, 2014:95). Por ello resulta importante destacar en la historia de los bailes danzantes los altos niveles de interacciones sonoras y visuales que hacen de La Tirana actualmente un sitio rico en manifestaciones culturales que han podido pervivir. Representantes actuales de aquel período son los primeros indios pieles rojas, derivados de bailes más antiguos como Morenos, Chunchos y Cullacas. En lo estrictamente sonoro, nace un indio piel roja desde un gran cúmulo de eventos que absorben secciones rítmicas en las percusiones de los antiguos bailes de morenos y el uso de sikus y/o lakas de las danzas de Cullacas, que luego dieron paso a los flautines (pitos/pífanos) y bronces (trompetas, trombones y tubas). En danzas y estéticas se resaltan las influencias de bailes de Chunchos, a quienes se les atribuye la mayor adaptación. Los primeros bailes de indios norteamericanos surgen así como una propuesta que toma los sonidos y tratamientos estético-danzantes de aquellas crisis representacionales y obraron como un mecanismo legitimador en la(s) fiesta(s) del siglo XX.

2.2.- Los orígenes del indio piel roja del desierto de Atacama; *Far West* crepuscular y juicios de valor

Al profundizar en la trama histórica de los bailes de indios norteamericanos, es preciso recurrir a las explicaciones historiográficas, sin embargo las narraciones testimoniales resultan muy favorables para dimensionar la irrupción de la modernidad y su representación en las fiestas religiosas; se propone entonces, combinar ambos antecedentes.

Las investigaciones historiográficas de las sociedades de indios norteamericanos específicamente han sido sucintas, mostrando en sus inicios un juicio crítico de un exótico arquetipo de indígenas del norte de América. Gran parte de estos datos centran y vuelcan sus explicaciones al deducir que estos bailes provienen del cine *western* mediante la asociación semiótica de imágenes que vieron los obreros salitreros hasta la década del treinta, absorbiendo allí su estética. Así muchos investigadores del norte de Chile concuerdan en determinar una crisis de representación en el imaginario identitario del pampino a comienzos del siglo XX (Van Kessel 1984-1988-1989, Tennekes 1984-1989, Uribe 1970, Núñez 1989, Lavín 1950, Plath 1951) incluyendo a los bailes de pieles rojas como un modelo que sufrió esta transformación crítica en su representación. Dicho contexto está a contrapelo con los regímenes de la narración historiográfica que construyó la vida del trabajador salitrero desde los dramas del éxodo devenir; allí toda la literatura pampina, casi sin excepción destacando a Luis González Zenteno (1954, 1956), Víctor Domingo Silva (1938), Volodia Teitelboim (1996), Andrés Sabella (1997), Mario Bahamonde (1945, 1951), Julian Cobo (1971), Salvador Reyes (1963), Pablo Neruda (1967a, 1967b), Hernán Rivera Letelier (2002) y el libro testimonial de Mariano Martínez (1895), que hacen hincapié o aluden con mayor o menor intensidad en los elementos trágicos que conforman la ruta de la vida del poblamiento de la pampa. (Rodríguez, Miranda & Mege 2005:155) Se vuelve fundamental integrar con ello las variadas formas de la vida cotidiana y la importancia que adquieren las fiestas religiosas hacia una resignificación paulatina de dichas identidades. De todos los autores, es preciso resaltar las contribuciones hechas por el investigador Juan Uribe Echevarría quien concede más líneas a la descripción de aquellos primeros bailes de pieles rojas, en su texto “La Tirana del Tarapacá” de 1973:

El iquiqueño Manuel Mercado, caporal de un baile chuncho, organizó este baile, en 1930... algo más tarde, Aniceto Palza, sastre de bailes, se separó de Mercado y reformó la coreografía y el atuendo de los primeros pieles rojas, formando un nuevo conjunto....

El baile de pieles rojas es mixto, acrobático y, al mismo tiempo, ceremonioso. Ellos y ellas bailan con lanzas y hachas de chonta y cuchillón de madera. En sus saltos y vueltas se parecen a los chunchos, de los que han derivado.

Hay también un baile de indios apaches, que llevan una sola pluma sobre la cabeza y visten, convencionalmente, como los indios americanos de esa tribu. Blanden puñales y lanzas de chonta. En los giros de la danza se asemejan a los pieles rojas” (Echevarría, 1973:91)

La evidencia etnográfica de Uribe Echevarría constata la *performance* del piel roja y el surgimiento de un canon estético en música y danza que tomará préstamos y formará influencias en otras cofradías de bailes. Este primer intento organizativo evidencia además comparaciones con otros bailes, no obstante, los indios pieles rojas tendrán un *epísteme* que les reforzaría e impregnaría una riqueza simbólica desde el cine del *Far West* exhibido por esos años en los cinematógrafos. Efectivamente, a comienzos de siglo se proyectaron innumerables ciclos de series y películas. La fuerza de la industria filmica queda manifiesta en los semanarios y periódicos de la época, de ellos resulta práctico resaltar una sección del informativo “El abecé de Antofagasta”, el 8 de abril de 1922¹⁸:

“Acaba de ser suscrito en Santiago un valioso contrato entre la acreditada empresa Bidwell, Larraín y Viterbo, concesionaria de películas y propietaria de numerosos teatros en el norte de Chile y el sr. Monroe Yrsen, representante general en la América del Sur de la poderosa entidad cinematográfica norteamericana Universal Manufacturing Company, que acaba de establecerse en Chile por cuenta propia, instalando regias oficinas en el cuarto piso del edificio Aristía. ... con este nuevo contrato, la empresa concesionaria, que hasta la fecha ha marchado a la cabeza de sus congéneres, queda convertida en la casa exhibidora más poderosa de todo el norte, pues agregando este contrato a los ya vigentes en la Casa Gluxsmann, Mundial Film, Italo Chilena y Paramount queda en condiciones de presentar como mínimo 12 estrenos por semana incluyendo dos películas en serie permanente. Además de poder presentar tantos estrenos en sus teatros, quedará en condiciones excepcionales para la región salitrera, pues podrá proporcionar material escogido de gran mérito de aventuras de cow-boy, de dramas de sensación y especialmente películas en serie

¹⁸ Documentos como “La Voz de la Pampa”, “La Hoja Itinerante”, “El Guante Rojo” o “El Testigo Oculto”, también proporcionan variada información sobre las carteleras cinematográficas de las salitreras. Gran parte de la documentación en Santiago ha sido extraída en la Biblioteca Nacional en su Archivo de Catalogación. Consultado en Agosto de 2014.

que son las más favoritas por nuestra gente de la Pampa”

La evidencia de aquella “época de oro del cine mudo” es un antecedente importante en la creación de nuevos modelos representativos de bailes en La Tirana, sin embargo, no se le podría entender como un proceso unívoco y directamente relacional, sino más bien multidimensional, pues la presencia de bibliotecas con información de etnias aborígenes que poseían las dependencias salitreras proporcionaron otro cruce informativo, así como las múltiples actividades representacionales con, historietas de semanarios, fotografías y programas de teatro itinerante¹⁹. Sin embargo el cine y sus imaginarios proporcionan los aspectos más influyentes para crear y pervivir las representaciones de indios norteamericanos en las fiestas del norte. La memoria y sus interpretaciones, fueron así las estrategias para reconstruir indios pampinos hasta convertir en tendencias al ”coboy” (*cowboy*) y al indio. Una mestización de aquellas imágenes fue poco a poco dando curso a un indio tiraneño capaz de integrar un discurso y una representación de un periodo de tensiones y cambios. El testimonio más significativo lo explica la Caporala de los pieles rojas Damián Mercado, Vicenta Dávila quien relata: “El baile pieles rojas nace en la oficina salitrera Negreiro por la influencia del cine mudo y por la persecución de los bailes por sus vestimentas y sus costumbres pampinas, ya que estaba viva la memoria de la Guerra del Pacífico y la persecución hacia peruanos y bolivianos”²⁰. Mucho hace suponer que la adaptación significativa de los *films*, fue motivo de inspiración y a la vez, una forma de representar un nuevo paradigma social que fue consciente y eficaz para darle uso en cada nueva fiesta. Esto representa un primer nivel identitario en el proceso de conformación hacia derivas de posteriores bailes de indios que, poco a poco, comienzan a poblar el norte de Chile y sus fiestas religiosas, todo esto sin estar exentos de cuestionamientos en su proceso, por la adopción de etnias foráneas.

¹⁹ Existen argumentos que defienden la tesis de la inclusión del teatro itinerante, la pantomima y presentaciones de circos en los puertos y salitreras del norte a comienzos de siglo XX, Cristian Salazar en su texto: “*San Lorenzo de Tarapacá: Memoria y legendario de un santo, un pueblo y una fiesta*” (Ediciones Urbatorium, 2010) entrega importantes antecedentes que presuponen el entrecruce de estas manifestaciones en la génesis de los primeros pieles rojas. Del mismo modo se puede consultar su blog: <http://urbatorium.blogspot.com/2011/10/el-valor-de-los-bailes-pieles-rojas-en.html>

²⁰ Entrevista realizada en La Tirana en Julio de 2013.

El musicólogo Carlos Lavín en 1948 constataba una directa relación en ese período de los bailes chunchos con la influencia de los pieles rojas, sobre estos últimos sostiene:

a su imagen y semejanza [chunchos], aunque disfrazados con mucho menos fidelidad, figuraron los “pieles rojas”, los “promeseros del Carmen”, los “cruz del Calvario” y otras cofradías secundarias que se van incorporando al rito con una gama de desempeños más vulgar y desgraciadamente “extranjerezante”. Entre ellos hay que lamentar la adopción de los “resplandores” que distinguen a los indios de los Estados Unidos de América, de los cuales también tomaron la denominación (Lavín, 1950:24)

Para lamento de Lavín, ciertamente la problemática del surgimiento de pieles rojas formó parte de una irrupción que debió lidiar con los prejuicios y críticas no solo de bailes y promeseros, sino que además de la mirada investigativa. Del mismo modo Oresthe Plath señala, años más tarde: “La música que los acompaña se emite a través de zampoñas, tambores, cajas y bandas instrumentales...[concluye], hay en ellos el recuerdo impreciso de viejos pueblos”²¹. La presencia de cofradías de bailes de orden “menor” expone aspectos críticos del ideario nacionalista en toda la zona de Atacama y Tarapacá. Fernando Emerich, del mismo modo, en su texto del 2007 “La Tirana del Tamarugal” reproduce una impresión similar:

“...El baile de los pieles rojas, fundado en 1930 por un vecino Iquiqueño, don Manuel Mercado, quien se desempeñaba como caporal de un baile de chunchos. La nueva compañía fue creada para calmar los enojos de un obispo de Iquique, disgustado por las licenciosas costumbres de los chunchos de aquel entonces. Los pieles rojas, arraigados después en algunas localidades tarapaqueñas, tienen sin duda un origen cinematográfico; proceden de las películas del oeste, popularísimas en los biógrafos por aquellos años y en las cuales casi nunca faltaban los decorativos pieles rojas, cuya vestimenta y cuyas danzas las copiaron varias cofradías nortinas” (Emmerich, 2007:30)

Si el cine *western* crepuscular definía un sujeto indio (o similar), en tanto conspirador, salvaje y traicionero ¿por qué entonces representarse en ellos, dada la cantidad de atributos negativos? ¿porqué un piel roja y no otro nativo? Todo indica un establecimiento de relaciones semióticas visuales y sonoras que empaparon el creacionismo de aquellos primeros bailes, desde un cine en blanco y negro y sin sonido; y por lo tanto con la necesidad de reconstruir y

²¹ Revista *En Viaje* N° 212 jun. 1951, p. 60, “La Virgen del Carmen en La Tirana”

resignificar variadas convenciones estéticas desde aquel ficticio sujeto indígena californiano, al pampino trabajador. Es posible pensar que los pieles rojas se vieron protagonistas de un *apartheid*, mediante la persecución a su piel en contextos beligerantes y nacionalistas, y allí el cine *western* consolida un modelo de identidades y alteridades que calzó con los contextos medioambientales y sociales que le dieron curso en los centros salitreros del norte de Chile, con cinematógrafos que proyectaron sentidos de clases, etnias y nación formando un argumento filmico donde los indios y los colonos fueron dos categorías claramente diferenciadas y asociadas; y además una forma para contribuir al blanqueamiento de la piel en el territorio. En el crepuscular *western* se construyó un indio conspirador, salvaje y cobarde, que mata a 'los buenos' con sus flechas que ensarta por la espalda; ese mismo género de cine que a través de todo el siglo XX recrea un indígena altamente eficiente en su dimensión simbólica. Según el antropólogo Gastón Carreño, se establece en estos diálogos semióticos un alto grado de convencionalización: La industria cinematográfica vuelve creíbles a grupos indígenas que solo existen para una determinada película y que son producto de un mosaico de elementos provenientes de culturas 'reales'. Según esto, el mecanismo de la verosimilitud termina validando este tipo de representación, otorgando una especie de 'certificación' que opera como un conocimiento previo y que permite a los espectadores el reconocimiento del indígena en una obra cinematográfica (Carreño 2005:142).

En el biógrafo o teatro la música ejecutada por intérpretes y recepcionada por los asistentes al cine, formó una dimensión muy evocativa en la memoria oral, y espacio reflexivo que los habitantes de las zona compartieron ante una transculturación en un territorio bajo una inestable cultura militarizada. Los relatos hablan de muchos músicos que formaron parte del proceso mediante la interpretación de variados acompañamientos a las imágenes allí vertidas, siendo el piano el principal recurso²². El musicólogo Juan Pablo González sostiene que en la década de 1920, un 75% de los teatros en Estados Unidos tenía pianista y organistas, porcentaje aún mayor en países como Chile. Estos músicos debían musicalizar con rapidez los distintas cortos, documentales, noticieros y películas de ficción que ofrecía el teatro, muchas veces sin alcanzar a prepararla previamente, pues los teatros cambiaban sus *films* con frecuencia.

²² Hernán Rivera Letelier, permanentemente juega con estas músicas y músicos de ficción en sus novelas de la vida en las salitreras; de ellas podría reseñar "La reina Isabel cantaba rancheras"(1994), "Fatamorgana de amor con banda de música"(1998) o "La contadora de películas"(2009).

(González 2011:4)²³. ¿Cuán importante sería entonces el rol del cine en la creación de los primeros indios pieles rojas? Es preciso considerar que desde las construcciones de sentido el rol de la imagen fue fundamental, no obstante el tratamiento de los sonidos forma parte de una dimensión histórica más local; en efecto, las matrices de bailes antiguos de La Tirana forman parte de los criterios que adaptaron para representar las danzas ceremoniales, destacando allí las percusiones como un referente central, consolidando un canon que requirió de un realismo tal que instó el surgimiento de nuevos bailes y nuevos caciques que la memoria del danzante antiguo recuerda en un desierto, poco a poco más fragmentario, y con sujetos decididos a mostrarse visiblemente como indios re-significados, herederos de aquellas viejas tradiciones.

Concluyentemente los juicios de valor que caen sobre las primeras manifestaciones de indios pieles rojas forman parte de una necesidad siquiera prospectada, sucinta, siempre periférica y otras veces criticada en el transcurso del siglo XX. Todo hace indicar que el posicionamiento de estas primeras cofradías de baile tuvo que cargar un estigma de ser modelos foráneos y desde la mirada formalista como una “categoría incómoda” de un indio `disfrazado` en un contexto de colonizaciones y construcción de fronteras subjetivas. Las nociones de estas primeras apariciones de indios no otorgan prioridad a las dimensiones sonoras que materializaron las representaciones en La Tirana, teniendo que necesariamente deducir a partir del relato testimonial o entrelíneas en los pocos escritos su rol y status en La Tirana. La consecuencia al partir desde la imagen y el cine para explicar el surgimiento de estos danzantes convierte en un “daguerrotipo” un argumento ciertamente más amplio y complejo, en aquellas “hermandades recientes” que surgían como contra-respuesta a los imperativos ideológicos regionales. Por ello es posible argumentar que el traspaso semiótico de un indio de ficción que rompe el telón del biógrafo y se instala en la retina del trabajador salitrero posee un grado de romantización que es necesario tener en cuenta, pues coarta la posibilidad de dimensionar las trayectorias posteriores.

²³ “El compositor, pianista y director norteamericano de origen húngaro Erno Rapée (1891-1945) editó uno de los manuales más utilizados en la segunda mitad de los años veinte: *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*, publicado en Nueva York en 1924. Este grueso volumen ofrece cerca de 300 piezas para piano u órgano del repertorio clásico junto a composiciones originales para cine, ordenadas según 52 estados de ánimo y situaciones diferentes” (Gonzalez 2011:6-7). Se desconoce si este manual fue empleado por músicos en los cinematógrafos nortinos, no obstante resulta atendible revisar piezas como el *western Allegro*, *Battle* o *National*.

Del mismo modo, las convenciones indécicas que interactúan en ese primer arquetipo se construyen desde el relato visual, y sus correlatos desde la creación de signos musicales no siempre resultan evidentes o destacan. El cinematógrafo, entonces, representa el artefacto cultural que instala una estrecha relación entre paisajes sonoros y visuales canalizando esos espacios y canonizando una manera de “ser indios pieles rojas”. La trama histórica se arma cada año con indios danzantes, advirtiendo por otro lado, un contexto nacionalista e intransigente donde la problemática en la representación de elementos indígenas forma parte de una manera de aproximarnos al caótico y nodal proceso histórico ocurrido. Por otro lado, existe tanto en el relato oral como en la pluma historiográfica, la tendencia a valorar positivamente manifestaciones más masivas de raíz andina, que van combinando el nacimiento y la integración de esas “nuevas hermandades” quienes representarían, en adelante un nuevo patrón social y cultural; por ello la posibilidad de legitimar el primer modelo de pieles rojas desde la infravaloración hacia una paulatina identidad adquirida, representa un antecedente crucial en la trama histórica de aquellos bailes “de difícil filiación”, como cosacos, morenos Ali-babá, morenos hindúes, morenos rusos, gitanos, árabes e indios norteamericanos.

Merece la pena prestar atención el origen de los bailes pieles rojas como una práctica que forma parte de la asistencia de la gente pampina a los espectáculos del cine mudo con temas de *far west*, como un eje más cercano al de las bibliotecas de la zona o los itinerantes espectáculos circenses. Esto pareciera indicar que esa gente de la pampa, especialmente la que participó de los bailes religiosos, asistió sistemáticamente a los cines y leía en las bibliotecas ¿que tan plausible sería esto? ¿habrán sido espectáculos pagados o la gente tenía dinero para comprar su boleto? ¿se habrán exhibido películas gratis a aquellos primeros danzantes? ¿acostumbró ese habitante asistir a bibliotecas y que relación se podría establecer con el grado de alfabetización por esos años? ¿fue un proceso individual o colectivo? Las indagaciones sobre estos parámetros nos pueden dar otras luces de cómo y porqué se instaló el piel roja tiraneño en la provincia, construyendo un nexo por todo el norte y centro de Chile.

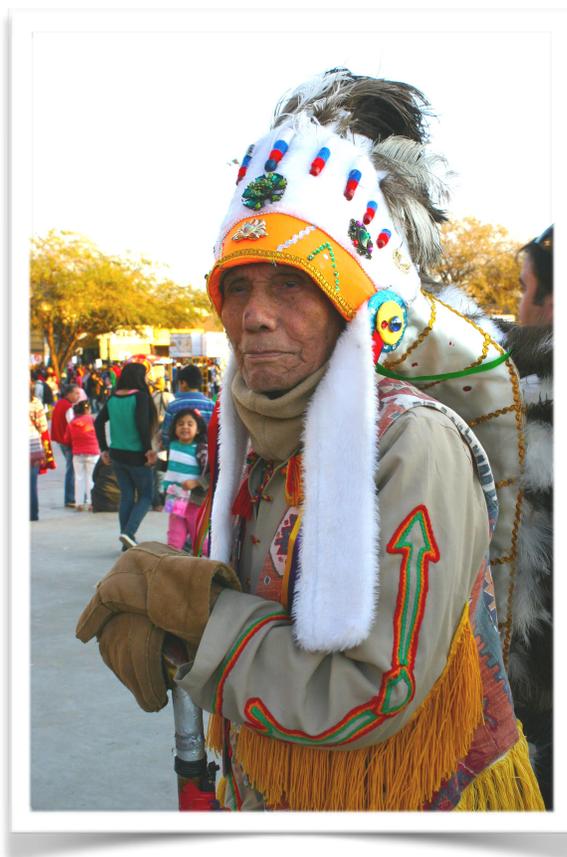
2.3.- La revelación del indio: Aniceto Palza y la *porfía* de un caporal insurrecto

La posibilidad de recurrir a una “metodología de la imaginación” resulta favorable para integrar antecedentes y construir la trayectoria de los indios marianos en La Tirana; siendo la percepción evocativa uno de los principales motores inspiradores para mantener la tradición. Así, los tiempos inmemoriales dan vida a un lento pasar del recuerdo trans-generacional, aquel que desarrolla la capacidad de la mnemotecnia y la construcción de sentidos orales en la tradición de sus habitantes, destacando allí a sujetos músicos y danzantes.

El tambor y el canto fueron artilugios que sobrevivieron a un culto, posiblemente tan antiguo como los primeros ritos en torno a un fuego nocturno en esos gélidos aires desérticos, tal como experimentaron aquellos chamanes norteamericanos que [usaron] en las ceremonias un hábito más bien simbólico: plumas de águila o de otras aves, una especie de sonajero o un tamboril, bolsitas con cristales de roca, piedras y otros objetos mágicos (Eliade, 2001:83). Si bien las fotografías, descripciones y crónicas de viajeros e investigadores entregan importante información, gran parte de esa memoria colectiva, aún permanece vívida, sobre todo en aquellos promeseros de mayor trayectoria. De esta forma y queriendo revivir el pasado, Vicenta Dávila recuerda: “Mi papá me contaba que ellos solamente veían indios que los perseguían. Los indios eran pillados y sacrificados, les quitaban las tierras. Eso era algo que los inspiró”²⁴ Las danzas y cantos fueron los primeros intentos de reindigenizar un piel roja tiraneño, y quienes lo organizaron inicialmente han sido recordados como los caciques que forjaron las influencias y diásporas hacia otros parajes regionales.

²⁴ Entrevista realizada en La Tirana en julio del 2013

Un representante de aquellos períodos es Arturo Barahona Gonzalez, caporal del baile Piel Roja Espíritu Santo, fundado en Iquique en 1988²⁵. Sus recuerdos son testimonio de un pasado proveniente directamente de su relación con los primeros caciques pieles rojas.



Barahona recuerda que en 1937 Aniceto Palza Pizarro²⁶, un sastre de ascendencia peruana llega a Iquique procedente de la oficina salitrera Negreiros con un baile de Chunchos, donde confeccionaba trajes y artefactos.

²⁵ El octogenario caporal Arturo René Barahona González, recuerda con precisión los eventos ocurridos desde 1937 en adelante, siendo materia de referencias permanentes para esta tesis. Nacido en 1929, ha sido por muchos años jefe indio de pieles rojas de La Tirana, San Lorenzo de Tarapacá y El Señor de la Onzana, luego que Aniceto Palza por tradición le entregara la jefatura. En el año 1988, forma definitivamente un baile familiar con el que hasta la fecha ha seguido danzando como un “cuerpo de baile”. En el año 2014 Barahona fue nombrado por la UNESCO “Tesoro Humano Vivo” por más de 80 años ininterrumpidos danzando junto a su familia a la Virgen del Carmen en la Tirana.

²⁶ Una imagen de Aniceto Palza es la fotografía tomada por Robert Gerstmann (sin año), documento conservado en el Archivo del Museo Histórico Nacional.

Asimismo recuerda al boliviano Serapio Cartagena del baile Chunchos del Carmelo como otro danzante que influyó en la génesis del baile²⁷. En esos contextos fue que Aniceto Palza, hombre de rostro curtido y enjuto “sin saber nada de baile ni de música, lució una manda de formar un baile”, como le comentó años después a Margot Loyola²⁸. Al preguntarle ¿cómo empezó la creación de su baile? ¿qué hizo primero? respondía lo siguiente:

“El bombo. Hice hervir las tablas en agua caliente, luego las doblé en una rueda de fierro hasta darle redondez. Después inventé los golpes, operan así: ”Toma una baqueta, prepara el bombo para el canto” ... -“Eran cuatro los pasos y muchos los movimientos”

De esta forma Palza fabricó en forma intuitiva ceremonias y danzas a la Virgen del Carmen, mediante el toque de ritmos desde un artesanal bombo que formaría el primer referente identitario para su baile, y a la vez, el motor que daría su pulso métrico por todo el siglo XX. Palzita, (para algunos como su apelativo) además destacó como una figura significativa por su carácter estricto, plurifacético y creacionista, y a la vez, un personaje controversial que muestra las tensiones que originaban con la iglesia y aquellos sectores conservadores que se mostraban contrarios a las manifestaciones de pieles rojas por esos años. Al respecto, Barahona señala:

Porque habían sacerdotes que no nos comprendían. Incluso en una oportunidad un sacerdote dijo que la Virgen no necesitaba flores, [énfasis];que necesitaba plata!, entonces fue justamente mi caporal [Aniceto Palza], el que hizo uso de su [condición] y lo abofeteó, en la misma iglesia. Entonces eso era así, difícil...²⁹

Este antecedente es un punto de inflexión relevante, ya que evidencia, por un lado un disciplinamiento cultural hacia los bailes religiosos, pero por otro lado argumenta el rol y status adquirido de los sectores subalternos. El malestar que ocasionaron cajas, tambores y danzas nocturnas destapa el advenimiento de un insurrecto grupo y revela el criterio normativo impuesto

²⁷ Serapio Cartagena además, personificó al Rey Moro en el auto sacramental “El Cautivo”, transcrito por Uribe Echavarría y registrado audiovisualmente por Pablo Garrido en 1944.

²⁸ Margot Loyola edita en 1997 sus conversaciones con Aniceto Palza, a quien conoció desde finales de la década del 40 cuando asiste las primeras veces a La Tirana. Aquellos encuentros quedan resumidos en un breve documento, “Baile Pieles Rojas, Iquique, Conversación con Aniceto Palza, creador del baile Pieles Rojas”, apuntes de terreno. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

²⁹ Entrevista en documental de Rafael Durán Sepúlveda: “La Tirana, Fiesta y Tradición”. Alfredo Delgadillo fue quien recibió el golpe, según relata el sacerdote Armando Vergara Avilés (2015).

en la iglesia que hegemoniza el interior del santuario, pero le cuesta el control fuera del templo. Todo hace indicar que el resultado de estas tensiones desata la necesidad de parte de la iglesia de establecer un criterio normativo más férreo, para una manifestación tan compleja que requirió de muchos intentos. Según el historiador Sergio González, la iglesia tarapaqueña descubre este tipo de organizaciones y se las apropia, asimilándolas (haciéndolas reconocibles nominalmente) pero no las institucionaliza, porque no sabe cómo hacerlo. El primer intento institucionalizador, señala García, vendrá en 1933, pero fue ésta una experiencia fallida y recién, en la década de los años sesenta, con el nacimiento de la Federación de Bailes de La Tirana, la institucionalización será completa. (González, 2006: 47)

Desde comienzos de la década del treinta se generó profusa actividad todos los 16 de julio, allí los músicos de bailes danzantes crearon y utilizaron muchos préstamos rítmicos y propuestas armónicas. Según Barahona los *pieles rojas* comenzaron tocando desde un comienzo con zampoñas, con pitos, quenas, bombo y caja, suponiendo muchas veces relaciones con una filiación quechua. Ese principio existencial proyectaría mucho un sentido andino, donde la expresión “música andina” pretende denotar una cultura musical uniforme que persiste, en forma consistente, en Bolivia, Ecuador, Perú, y tangencialmente en Argentina y Chile (Mendivil 2012:61). Por ello la presencia de criterios armónicos queda fundida en la zona desde un comienzo con la interpretación en aerófonos de madera con zampoñas y quenas y la consolidación posterior de una sección de metales por *piteros* con sus flautines/pífanas.

Además Palza se le recuerda por un canto denominado *quele quele*, junto a Pablo Dóñez, asociado desde un comienzo a la idea de chilenidad. (Lavín 1950:32, Echevarría 1973:91) permitiendo deducir con ello una estrategia identitaria y a la vez una representación ritual de carácter chamánico que consigue transmitir una *performance* simbólicamente efectiva. El culto totémico a la naturaleza agreste, con fogatas nocturnas, cuchillones, hachas de madera, lanzas y plumas cautiva significativamente, traspasando las fronteras del devoto promesero, ya que obra como un corolario de una tensión evidente entre iglesia y nuevas hermandades.

Otro conocedor de aquellos períodos es Héctor Rodríguez Leiva. Nacido en Iquique en 1926, comenzó a bailar en el baile de Pieles Rojas de Aniceto Palza desde 1942 por dos años consecutivos. En 1945 baila por los Pieles Rojas de Carlos Antemán. Luego de cumplir su servicio militar, es invitado por sus tías para fundar el baile de Pieles Rojas Cruzados, (vigente hasta la fecha) bajo la lógica de una Sociedad Religiosa, siendo caporal a los 20 años de edad durante once años consecutivos³⁰.



El recuerdo de esos años, fue traspasado a las siguientes generaciones en La Tirana y luego imitado en otras festividades, así durante la década del 40 esas mismas tensiones y controversias posibilitaron fundar nuevos cuerpos de baile, inicialmente en Iquique y luego en sus alrededores, principalmente en salitreras cercanas al pueblo de La Tirana. Fue solo un par de décadas la creación, advenimiento y desaparición de muchos otros bailes danzantes de oficinas salitreras que fueron cerrando sus actividades y despoblando la región. Sin embargo un territorio sonoro consolidaría un canon que iría de la mano con la modernidad, y que ampliaría las categorías de instrumentos e instrumentistas.

³⁰ A la fecha y a sus noventa años, Héctor Rodríguez es uno de los caporales más longevos de La Tirana. Participa desde 1968 en la Diablada Siervos de María. Entrevista realizada en La Tirana en Julio de 2015

Por otro lado, resulta fundamental integrar desde sus orígenes la matriz femenina de danzantes pieles rojas, que forman alianzas y sistemas de cooperatividad³¹.



El clan totémico forma una fraternidad de etnias que defienden el espacio religioso en el devoto marianista de La Tirana, allí la mujer piel roja ha sido sostenedora de la gran mayoría de los sistemas de danzas actuales; ellas además han permitido triangular matrices femeninas, masculinas y mixtas para las agrupaciones, no así en la ejecución de instrumentos, donde han predominado los hombres. El enfoque de género por tanto, es una gran entrada al conocimiento de la práctica y permite deducir el grado de integración que las mujeres han prestado en el desarrollo de las fiestas tiraneñas.

³¹ En la fotografía, se aprecia un grupo de niñas y jóvenes Piel Rojas que portan estandarte de fundación el primero de agosto de 1931, evidenciando la presencia desde aquellas décadas en La Tirana.

Paralelamente y junto a la emancipación del piel roja crecen las llamas de una danza del fuego que instala su predominancia en las extenuantes actividades nocturnas. Son esos dispositivos los que refuerzan las redes sonoras, visibilizan la presencia india por las noches y establecen límites al momento de tocar sus instrumentos y realizar las mudanzas. La fogata ceremonial también posibilita la inclusión de otros bailes danzantes que delimitan fronteras al paisaje sonoro ritual.

En 1946 nace el baile Pieles Rojas Azules, fundado por Pedro Castillo en Iquique y el 15 de julio de 1947 se funda la Sociedad Católica de Pieles Rojas de Iquique, a raíz de la división del baile Pieles Rojas Azules, participando entre otros Lino Barahona, Fidelio e Hilario García, Hector Rodriguez, Aída Cancino, Belisario García y Rosa Espinoza (estos últimos quienes donaron la imagen de la Virgen que actualmente conservan en Iquique). La significancia social de esta sociedad de baile radica en ser la cuna de muchos dirigentes que se formaron como caporales, quienes siendo trabajadores de la pampa, tomaron las administraciones de distintos cuerpos de baile en la zona y así muchos pieles rojas se nutrieron de este organismo para ampliar las formas de representación india en La Tirana. Paralelamente participa el baile Pieles Rojas Damián Mercado, respetando su tradición austera hasta la fecha. En ese mismo año Uribe Echavarría registra al baile Pieles Rojas de la Oficina Mapocho y el baile de Pieles Rojas de la Oficina Victoria, coincidiendo con el testimonio de Arturo Barahona, quien conoció por esos años la participación de estas agrupaciones:

...ya después se fundaron Pieles Rojas de Antofagasta y después ya surgieron Pieles Rojas de las salitreras. Un Piel Roja que estaba acá en Humberstone, “Pieles Rojas Católicos de Humberstone”, lo fundó Manuel Díaz, Pieles Rojas Católicos de la Oficina Mapocho lo fundó Carlos Baltazar, y en Iquique se fundaron, prácticamente cuando quedó abandonado el baile en un mes nos reunimos todos y fundamos una sociedad, la gente más adulta ya, los socios que bailaban, fundaron una sociedad. Y en la Oficina Humberstone se fundó la sociedad igual que el nombre de Iquique, los tres; y como esto se fundaba en las vísperas dentro de la plaza, la totalidad de los bailes esos años, uno hacía con un grupo por abajo, otros por acá, porque la Iglesia a cierta hora nos cerraban [sus puertas]. Eso era, el comienzo de las tradiciones antiguas. (Barahona, 2014)



Baile de Pieles Rojas de la Oficina Mapocho.
(La Tirana, 1947)



Baile de Indios de la Oficina Victoria.
(La Tirana, 1947)

Fotografías de 1947 en la Tirana a Baile Pieles Rojas de Oficina Salitrera Mapocho y de Oficina Salitrera Victoria.
en Uribe 1973:49, 1963:12.

2.4.- El rostro del indio

Instalado el cine a color y sonoro en el extremo norte del continente se propagan eficientemente las simbologías asociadas al nuevo orden colonial instalando al cinematógrafo como una herramienta proselitista eficiente y funcional³². En 1940 por ejemplo, un joven Ronald Reagan personificaba la figura del general George Custer en la película “Camino de Santa Fe”. En las músicas acompañantes prevalecieron muchos motivos militares y diametralmente crearon también imaginarios sobre la idea de un rito sonoro indio, bajo una otredad culturalmente distinta con dioses y chamanes, con rituales y hombres medicina, como en la producción de 1941 *They Died with Their Boots On* (Murieron con las botas puestas) donde el jefe sioux “Caballo Loco” asecha los ideales de una nueva nación. El rostro del indio comenzaba a instalar nuevas formas de representación no solo entre las fronteras de México y EEUU, también en Chile.

Del mismo modo, la figura de un nuevo personaje social comienza a tomar preponderancia a través de la industria filmica hispano-parlante mediante canales de penetración y de difusión del corrido mexicano en Chile, eminentemente desde el cine y los programas radiales los cuales consiguieron extender con tanta amplitud sus alcances, que hasta en aquellas apartadas localidades carentes del primero y precarias poseedoras de radios de distintas clases, esta especie musical ha obtenido una acogida fervorosa, muy principalmente el corrido danzado, con o sin texto poético (Dannemann, 1975:79). Con canciones como “Juan Charrasqueado” será reconocido y resignificado un personaje popular que calza con el estilo de vida del obrero chileno, como sostiene claramente Juan Pablo Silva: “Las películas del cine mexicano de mediados de los años treinta hasta finales de los cincuenta se configuran como un producto

³² Desde un punto de vista más materialista, la industria del cine y la televisión durante el siglo XX permitieron y fortalecieron el rol y status del dominio ideológico del sentido nacionalista. En el primer *western* sonoro, las músicas de patriotas colonos e indios mostraban claras diferencias (los últimos apareciendo solo algunos minutos del film y generalmente en su desenlace). Por el contrario, los motivos de batalla, dianas e himnos patrióticos marcan el status político de la música del colonizador versus las músicas del indio y su paisaje natural. Bajo estos dos motivos sonoros están también presentes los aspectos diegéticos y extradiegéticos que construyen el relato musical.

Por otra parte, la importancia de la figura del *cowboy* personifica un estereotipo hegemónico de masculinidad en el cine, solo comparable con las ampliamente difundidas historietas en revistas, que presentan al héroe Hopalong Cassidy y posteriormente el enmascarado “lanero solitario” (*the lone ranger* y en Chile inicialmente como “El Jinete Justiciero”) en compañía inseparable de su amigo Toro, potawatomi y su caballo blanco “Plata” (*silver*). En Chile estas historias fueron publicadas en revistas y semanarios desde finales de la década del 30, principalmente desde la editorial Zig-Zag tales como “Don Fausto”, “Okey”, “El Peneca”, “El Cabrito” y “El Colegial”. Mucha información sobre el desarrollo del *western* en historietas de Chile en el siglo XX, es posible consultarla en el blog: <http://ergocomics.cl/wp/2004/07/las-historietas-del-oeste-en-chile-2/>

ideológico del multiculturalismo liberal de Occidente. Lo que las películas de la Época de Oro ofrecen a la mirada del espectador occidental es precisamente lo que éste quiere ver del estilo de vida mexicano: un espectáculo de amor y odio, de fidelidad y traición, de risa y llanto, de ritualidad y folklorismo, fijado por melodramas, comedias y rancheras, donde el sujeto popular no ha accedido a la categoría de sujeto, puesto que se le estereotipa, se le exotiza, se le reifica, se le subordina (Silva, 2011:27). Los procesos de mexicanización que experimentó la población chilena y particularmente el norte de Chile desde mediados del siglo XX, expresan la férrea intención de identificarse desde sujetos populares con historias locales y una vida comunitaria. Es un ejemplo la tremenda proyección que tuvo la célebre exponente de corridos y rancheras Esmeralda Gonzalez Letelier, más conocida como “Guadalupe del Carmen”, nombre tomado por la asociación de las dos deidades marianas respectivamente.

Luis Toloza, danzante del Baile Morenos Chilenos, vivió su niñez junto a sus hermanos en las salitreras tarapaqueñas y recuerda el nutrido interaccionismo social de esos años, destacando a la Oficina de Alianza y de Mapocho como sectores de importante concentración de actividades en torno al trabajo minero. Sin embargo Luis en esos años jugaba, confeccionaban pistolas de madera con otros hijos de trabajadores, miraba la cima de los cerros asomar indios a caballo, les disparaba. En 1942 se funda allí el baile Pieles Rojas de Alianza, en la Oficina Mapocho, como relata Juan Ríos Herbas³³. Nacido en 1943, reconoce que su origen se asocia a un baile de Pieles Rojas anterior fundado por sus padres Juan Dubla y Berta Herbas.

En Santiago en el año 1943 se crea el Instituto de Investigaciones Folclóricas, adscrito al Instituto de Extensión Musical con sede en la Universidad de Chile. En ese espacio surgen representantes como Jorge Urrutia Blondel, Eugenio Pereira Salas y Carlos Lavín entre otros, los que encausan un interés por las manifestaciones de la música y el folclore nacional involucrando allí las expresiones de religiosidad popular del norte de Chile. Tres años más tarde en 1947, se crea el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, ampliando así las labores investigativas que se desarrollarán desde allí en adelante de manera más sistemática.

³³ Entrevista en La Tirana, Julio 2015.

En esos períodos llegan a La Tirana junto a la modernidad contribuciones etnográficas a las fiestas religiosas del norte de Chile, destacando entre ellos a Pablo Garrido Vargas (1905-1982) compositor, académico, violinista y director de orquesta que emprende un largo recorrido desde 1926 permaneciendo en Chuquicamata, Chiu-Chiu y distintas localidades rurales del valle hasta 1928. Durante las décadas del 30 y el 40, Garrido explora y registra distintos eventos en la provincia de Tarapacá, y en 1941 entre los meses de febrero y septiembre, realiza una gira de conferencias y recopilación de material folclórico (González 1983:40). Pablo Garrido conoció en esos viajes a los indios pieles rojas de Iquique y pudo testificar sus representaciones en los viajes que realizó precisamente en la década del 40 donde estas agrupaciones ya comienzan a tener un rol y función más presente dentro de la fiesta de La Tirana. En el año 1942 Garrido, entrevista a Carlos Lavín, quien regresaba a Chile luego de varios años (ibid,15), comenzando una nutrida correspondencia entre ambos etnomusicólogos³⁴. De todos estos hitos anteriormente señalados, es el documental de La Tirana de 1944 el que despierta mayor interés y motivación, pues la metodología audiovisual sería el instrumento que mostrará la festividad religiosa al resto del país. Más aún el documental gozaría de tal proyección que Arnold Schoenberg le comentará en 1948 a Garrido su interés en conocer este tipo de músicas y danzas religiosas en una de sus cartas (ibid, 29). El documental de Pablo Garrido es de un gran valor cultural e histórico, mostrando la praxis del danzante y destacando allí una ceremonia performativa de carácter litúrgico ya extinta reconocida como “El Cautivo”, un auto sacramental dramático que alegoriza la lucha entre moros y cristianos³⁵.

³⁴ En la cronología epistolar de Pablo Garrido, por Juan Pablo Gonzalez de 1983 en la RMCH vol. 37, n° 170 en su página 15, cito a modo complementario lo siguiente: “En 1945 Carlos Lavín formó el Archivo Folclórico de la Dirección General de Informaciones y Comunicaciones del Ministerio del Interior (Salas Viu,p123) DIC, organismo creado durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, al cual también pertenecía Garrido. Su labor de investigación y recopilación de material folclórico, lo llevó a efectuar giras por el norte del país. Continúa la correspondencia desde Illapel (29/09/1945), Iquique (20/10/1945 y 18/11/1948) y La Serena (17/04/1947)”

³⁵ Otro registro están descritos en las indagaciones de Carlos Lavín y en el texto “La Tirana del Tamarugal” de Juan Uribe Echevarría, se transcribe el auto sacramental del 16 de julio de 1953. (pp. 94 y 102).

Además de los registros audiovisuales, hay que destacar la fotografía testimonial que realizó Garrido, y el apoyo técnico que brindó Carlos Caroca y Luis Bernal³⁶, quienes de igual forma conocieron y registraron los eventos de pieles rojas en esos años, actividades que muestran las herramientas etnográficas pensadas en esos contextos y que recuerda de igual forma Arturo Barahona:

“No me filmaron, sino que hicieron dibujos cómo yo bailaba y todas esas cosas, llegaron a conversar a mi casa, entonces ahí ya ellos quisieron sacar las canciones; no las grabaron por supuesto, sino que... por signos, yo les repetía las canciones y ellos todos las escribían, me decían cómo se hace esta mudanza, cómo se hace este acá.. [gesticula], estuvieron como una semana yendo todas las tardes p’a allá y fueron a mi capilla que yo tenía con mi virgen ahí”



³⁶ Un ejemplo es la imagen del retrato pintado por Luis Bernal de un caporal piel roja sin rostro en 1944, posiblemente Aniceto Palza. Importante dibujo que destaca la estética del traje indio en un período en que la tecnología no registraba aún el color. Documento perteneciente al Fondo Pablo Garrido, conservado en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

En una carta escrita el 28 de septiembre de 1944, Aniceto Palza saluda de puño y letra a Pablo Garrido desde Iquique³⁷, nexo que reforzaría el traspaso en la reproducción del conocimiento de la fiesta tarapaqueña hacia la capital, despertando interés en folcloristas, músicos y compositores como el caso de Carlos Isamitt (1887-1974) quien compone un canto para voces y conjunto “Pielés Rojas” en 1948 con matraca, bombo y tambor (RMCH, 1995:126), junto a sus 2 preludios para flauta y piano y sus canciones para voz y orquesta de cámara. De estas composiciones se edita por Carlos Isamitt y Margot Loyola un registro de los pielés rojas de La Tirana que fue publicado en dos fragmentos sonoros, “La Aurora” y “Entrada y Adoración” (Ruiz en RMCH 1995, 48:49).

A mediados del siglo XX la presencia extendida de los bailes de indios norteamericanos comienza a hacerse manifiesta, paralelamente a la moda de las cintas de cowboy con indios personificados por temidos apaches como en “Red River” (Río Rojo) disparando así la figura del llanero John Wayne, con esto además tomarán forma las músicas del compositor ruso Dimitri Tiompkin; de ese mismo período es la reconocida trilogía de películas de John Ford *Fort Apache* (Fuerte Apache, en Chile “sangre de héroes”), *La Legión Invencible* (1949) y *Río Grande* (1950), respectivamente. En 1952 se estrena la premiada película *High Noon* (A la hora señalada) donde la presencia de tambores rituales marcará varios momentos del *film*.

Desde la provincia de Tarapacá comienzan año tras año a integrarse y participar indios pielés rojas no solo en la fiesta grande de La Tirana en Iquique, sino también en la fiesta de la Virgen de Las Peñas al interior de Arica, Chiu-Chiu, la fiesta del Señor de Mamiña, la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá, la gran fiesta de Nuestra Señora de Andacollo y la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Copiapó. De acuerdo a esto, a mediados de siglo está la presencia activa del Baile Pielés Rojas Pedro de Valdivia de Antofagasta en 1951, mismo año en que Isamitt compone “Danza Ritual” para orquesta de cámara (Ibid,48). En 1948 Hector Rodriguez recuerda haber conversado con Margot Loyola en el atrio del templo y en 1952 Barahona recuerda que nuevamente asistieron a La Tirana, Pablo Garrido junto a Margot Loyola quien ya había asistido desde finales del 40: (Barros, 2002 RMCH)

³⁷ Documento perteneciente al Fondo Pablo Garrido, conservado en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Entonces estos señores me vieron cuando yo estaba cantando con lo mismo que yo había aprendido de Palza, las canciones con otras melodías, siempre melodías netamente indias, porque los cantos que nosotros cantamos y el ritmo, el ritmo y la melodía india, como ruegos, como le canta uno al espíritu... la música de los indios. Entonces me escucharon cantar y me vieron bailar, danzaba de hechicero.

Así Barahona poco a poco se posiciona como otro referente generador de sentido en la tradición de los bailes indios, desempeñándose como hechicero, perfil que habían observado y descrito Lavín y Echevarría respectivamente junto a la presencia del canto llano que sellará la característica ceremoniosa del baile. El mismo Garrido crea por esos años (1949) una obra instrumental para solista y orquesta de 10 minutos denominada “Aurora y Danza Ritual”.

El 18 de marzo de 1951 se crea la Sociedad Religiosa de Pieles Rojas de la Oficina Pedro de Valdivia, (vigente hasta la fecha). A partir del 21 de Mayo de 1952, Ana Taucare a sus 16 años funda el baile Pieles Rojas Peña Chica, a raíz de una manda originada en 1948 en la oficina salitrera de Humberstone, desde donde se trasladan como Pieles Rojas influenciados por el caporal Inocencio Caqueo. Ana Taucare y su hermana Otilia³⁸ descartan el origen de su baile en las películas, obedeciendo a otros bailes salitreros anteriores la principal influencia. El 3 de octubre de 1953 se crea el cuerpo de Baile Sioux de Iquique, fundado por Hugo Arrey Moscoso. Dos son las vertientes que atribuyen el origen a la denominación Sioux: su antepasado aymará y las películas de *coboy*s, pues en ambos se adoró al sol y se le reconoció como el soberano.³⁹

En 1953 se fundan paralelamente el Baile Promesantes Pieles Rojas de Calama y el baile Pieles Rojas de Tocopilla, y al año siguiente en 1954 se estrena en EEUU la afamada película “Apache” protagonizada por Burt Lancaster y Charles Bronson, con musicalización de David Raksin. En 1957 el compositor chileno Roberto Falabella (1926-1958) crea sus “Estudios Emocionales” para orquesta, inspirado en tradiciones festivas religiosas. El musicólogo Luis Merino concluye la presencia de criterios estéticos tomados de los eventos festivos religiosos tarapaqueños al señalar de Falabella que: “nuestro creador puede perfectamente haberse inspirado en el folklore nortino para el repertorio de sonidos de estudio I, el que ordenado gradualmente nos da una escala pentáfona incompleta: Mi-Sol-La-Do, la que sirve de base en la elaboración

³⁸ Entrevista a familia Taucare en La Tirana, julio 2015.

³⁹ Entrevista realizada a familia Moscoso-Ramirez, La Tirana, julio 2015.

sincrónica de varias células rítmicas. En consecuencia, sólo en estudios IV y V Falabella prescinde de elaboraciones del folklore (Merino, 1973:82 RMCH) Resulta significativa la propuesta de Falabella para el tratamiento armónico de su pieza basada en pequeños estilemas que evocarían imaginarios más ligados a un punto intermedio entre una música incidental, el folclore religioso nortino y los métodos de composición tradicional. Del mismo modo se podría inferir una propuesta de mestizaje en su obra, desligándose así de un referente más indigenista o criollista. En 1957 Roberto Falabella estrena sus Estudios Emocionales y el Ballet Andacollo (ibid:80) formando un período de variadas tendencias que ponen en valor las manifestaciones simbólicas religiosas principalmente de bailes de morenos y danzantes.

En el año 1956 un grupo de vecinos forman el baile Pielas Rojas del Carmen de Antofagasta, fundados por Doris Duarte⁴⁰ y con ello el sistema ceremonial y cíclico del toque de tambores indios también motiva el surgimiento de nuevas sociedades como el baile Pielas Rojas Águilas Blancas de Iquique fundado en 1956 bajo el mismo nombre que la icónica película de 1941 protagonizada por Buck Jones y dirigida por James W. Home. En dicho film, Águila Blanca es el hijo de un oficial de ejército masacrado, criado como cacique por la tribu piel roja y que desea establecer un pacto de paz con los colonizadores. Sin embargo, el nombre de esta última agrupación fue tomado por la información recogida desde un libro ilustrativo en Iquique.⁴¹ El baile de Pielas Rojas Águila Blanca es un cuerpo de baile nacido originariamente en la Oficina Salitrera de San Enrique en 1952 y re-fundado en 1956 por Luis Gutierrez y su esposa Georgina Campos. El cuerpo de Baile, sostiene su guía Victor Palate, (miembro desde 1958) es una herencia que se ejerce como una dinastía, tal como los mapuches, adquiriendo el status por tradición y familia.

Al año siguiente en 1957 otro grupo de antofagastinos funda los Pielas Rojas el Olivar y subsiguientemente en 1958 se instalan los Pielas Rojas de Tal Tal, en una zona que deslinda el desierto de Atacama por la costa sur, expandiendo así el territorio y las fronteras de estas nuevas tribus, traspasando junto a ellos sus ceremonias, como el ritual del fuego. Para 1958 se evidencia la creación de los Indios Dakotas de Iquique, un grupo de baile que desde 1989 el antropólogo

⁴⁰ Entrevista realizada en la Tirana a Olivia Miranda y a Christopher Castillo. 18/07/2014.

⁴¹ Entrevista realizada a Victor Palate, en La Tirana, julio, 2015.

Erick Laan investigará en profundidad, y publicará en 1993 en su texto “Bailar para sanar. Estudio de la praxis de la peregrinación de los bailes religiosos del norte de Chile”⁴²:

El baile “Los Indios Dakotas” nació el 15 de agosto de 1958, tras la división de otro baile Indio, los Sioux. Tienen un traje café y amarillo y, como los Dakotas autóctonos de Norte-América, portan una lanza. 29 danzantes, diez músicos de bombos y cajas y 35 socios conforman el total de 74 miembros. (Laan, 1993:50)

¿Porque se danza para sanar? Mediante su experiencia etnográfica Laan busca respuesta a los motivos que mueven la danza, y cómo ésta genera identidad local y simbólica. Uno de sus métodos consistió en grabar variadas canciones y evidenciar el estilo tradicional de canto y sus intermediaciones para generar estados liminales de paso entre salud/enfermedad. La ritualidad sonora de los dakotas es descrita en el siguiente fragmento:

Ponen la imagen en un lugar tranquilo, los músicos tocan el ritmo típico para bailes Indios (compás de 5/8) y los danzantes empiezan a moverse. El estilo de baile de Indios es muy cansador, continuamente hacen genuflexiones. Adentro de este estilo Indio, los Dakotas han compuesto, igual que las canciones, sus propias mudanzas. (Laan, 54:1993)

La forma métrica de 5/8 forma parte del ciclo ritual en la mayor cantidad de bailes antiguos, principalmente en la zona de Tarapacá, un aspecto que varía a medida que se fundan bailes más al sur, donde se podría hablar de un predominio del 4/4 (este tema será abordado, en el capítulo IV). Más evidente es su indudable entrega corporal que exige danzar, sentir y trascender mediante movimientos rítmicos ligados a procesos sacros bajo una célula rítmica que les permiten construir ciclos en función a generar sonoridades, mudanzas y métricas. Los estados anímicos promueven un sentido de conexión que altera la conciencia y suprime el tiempo, por ello, resulta valioso el estudio de Laan en la medida en que toma fuentes primarias de la experiencia del danzante dakota y la capacidad que permite actuar a la música y la danza sobre una condición de salud.

⁴²“Bailar para sanar. Estudio de la praxis de la peregrinación de los bailes religiosos del norte de Chile” En Centro de Investigación de la Realidad del Norte, Cuaderno de Investigación Social N°33, Iquique, 1993.

Desde comienzos de la década del 60 comienzan, poco a poco, a adquirir preponderancia las agrupaciones de Diabladas, influenciadas por bailes tradicionales provenientes de las festividades de la Virgen del Socavón en Oruro, Bolivia; con ello también comienza un proceso de integración y re-posicionamiento de músicas andinas mediante secciones de bronce sobre una organización tonal pentáfona y una performance mucho más extrovertida y colorida con máscaras que plantea nuevas formas de representación y prácticas ceremoniosas. La incorporación de la banda de bronce en los Andes re-actualiza la ritualidad, y no necesariamente fractura las costumbres tradicionales, las cuales responden ciertamente a construcciones sociales e invenciones de otras épocas que, del mismo modo, fueron introducidas en la *performance* del rito (Díaz, 2009:392). Así comienza en 1957 la “Diablada de los Siervos de María” (también conocida como la Diablada del Goyo debido al nombre de su fundador, Gregorio Órdenes) a inspirar personajes y agrupaciones de estas características, formando una nueva tendencia que crea interés de músicos y danzantes devotos.

En 1960 nacen los Pielas Rojas de Illapel que asistirán a las festividades de Andacollo, paralelamente el mismo año la banda *The Shadows* se hace reconocida con su canción “Apache” y Dimitri Tiomkin musicaliza la icónica película patriótica “El Álamo” personificando al vaquero John Wayne. Desde el límite nortino se crea el baile Pielas Rojas del Carmen en Arica en 1961 y la sociedad religiosa “Morenos Ali Babá”. En 1962 Jorge Urrutia Blondel compone sus obras corales con música ritual de la Tirana (con número de *opus* 36) y dicta variadas conferencias sobre el contexto musical y religioso, destacando una ponencia realizada el 14 de diciembre de 1962 en el Aula Magna de la Escuela de Derecho titulada: “Algunos aspectos de la música ritual de La Tirana”. Ese mismo año fallece Carlos Lavín en Barcelona y en Calama se crea la Gran Diablada Calameña. Desde el cine *hollywoodense* se consagra la figura del desalmado apache Gerónimo, quien insurrecto se traslada a Nuevo México a combatir los idearios de una nueva nación al norte. A partir de 1964 se inicia la trilogía más popular de los célebres *spaguetti western*⁴³ de Sergio Leone y música de Ennio Morricone, que reinstalarán una efervescencia por

⁴³ “Per un pugno di dollari” (por un puñado de dólares), Al año siguiente (1965) se estrena “Per qualche dollaro in più”, (por unos pocos dólares más) y al año subsiguiente en 1966 “Il buono, il brutto, il cattivo”, (El bueno, el malo y el feo). El Spaguetti Western es un sub-género del western, ampliamente comentado desde la literatura especializada por Casas 1994; Lucci 2005; Lucerna 2002, (en Carreño, 2009:158)

este tipo de cine que en Chile posteriormente gozará de gran popularidad; del mismo período es la música incidental para cine de Gustavo Becerra Schmidt (Torres, 1985:34).

Un hito en el proceso de una nueva configuración política de la fiesta de la Tirana es la fundación de la Federación de Bailes Religiosos el 2 de julio de 1965, pudiendo con ello identificar una normativa vertical del rito en muchos aspectos, como por ejemplo en la predominancia discursiva del enfoque cristocéntrico por sobre el sentido marianista y la instalación de un canon religioso que prevaleció el culto litúrgico católico como el fundamento del sentido espiritual del danzante, sugiriendo y exigiendo que sean fieles desde el mandato cristiano, catequizando, evangelizando y apelando a la condición misionera de la iglesia oficial. Es en estos períodos donde se legitiman los elementos administrativos de las entidades danzantes, pasando de un sentido nominal a formar parte de una sociedad religiosa, por definición estatutaria, una sociedad religiosa está compuesta por personas naturales que reciben el nombre de “socios” los que libre y voluntariamente han decidido formar parte de ésta asumiendo en su totalidad los derechos y beneficios y obligaciones que la sociedad comporta. (García 51:2007) El Estado propone un modelo organizativo que la iglesia normará desde el clero regular de su institución y comprometerá en el ejercicio de la práctica en función a un estatuto reglado.

2.5.- El blanqueamiento del indio

Resulta muy difícil precisar tanta actividad a medida que el movimiento de indios pieles rojas crece y se disemina a medida que avanza el siglo XX, lo que si está claro es que se visibilizan las festividades en la región tarapaqueña, masificando las manifestaciones. Del mismo modo se facilitan los traslados y muchos bailes junto a sus caporales se movilizan a otras regiones mediante los tradicionales sistemas de cooperatividad, un ejemplo de ello es el hecho de que muchos bailes indios mantengan un “baile padrino” con el que se desarrollen mecanismos de reciprocidad (o que “apadrinen” otro baile). Por otra parte, adquieren posicionamiento también los movimientos de danzantes indios en el Santuario de Andacollo donde penetran las nuevas hermandades y desde sus periferias instalan el *toque* de tambores y cajas redoblantes. Aquí nuevamente se encuentran con estigmas en su representación:

El pueblo chileno muestra algunas debilidades, una de ellas es el culto incondicional a todo lo extranjero, posibilitando que año a año dancen en Andacollo, homenajando a la más genuina y chilena de nuestras advocaciones de la Virgen María, alrededor de una treintena de bailes de Pielos Rojas, Sioux, Comanches, Apaches...” (López, 1995:17)

Esto no aminora que se funden otros movimientos de danzas indias en las ceremonias andacollinas, tal es el caso del baile Plumas Blancas de Coquimbo en 1966⁴⁴. En la zona costera de Tal Tal comienza la Sociedad Religiosa Los Pelícanos, mismo año de fundación del Baile Flechas Rojas de Cabildo, en Valparaíso y el Baile Collo de La Serena.

Otros exponentes también nacerán esos años como el Baile Indio Pielos Blancas de Vallenar (1969), el Baile Indio Estrella del Amanecer de Coquimbo (Montepatria) (1970) y el Baile Indios Sioux de Antofagasta (1970). A escala intercontinental esos años se instalaban otros imaginarios fílmicos de indígenas bajo categorías valóricas que apelan a criterios endoculturales mediante sustituciones de conductas y roles en personajes indígenas, como el caso de la película

⁴⁴ Desde esos tiempos es también un registro audiovisual de La Tirana en 1967 que genera una película de 90 minutos en formato VHS programados por el etnólogo Richard Hawkins de la Universidad de California (UCLA) y su departamento de investigaciones etnomusicológicas, estrenándose en Iquique y en Santiago en 1972 respectivamente (Dannemann RACH 1988:131) Varios entrevistados recuerdan esos eventos y desconocen el paradero de esas cintas.

“Un hombre llamado Caballo”, un intento de personificar la esencia del indio dakota “desde dentro” en idioma sioux⁴⁵. Del mismo período existen variadas películas y series donde los personajes indígenas son reemplazados por actores blancos, sin mayores problemas y además donde la violencia es justificada en las tramas como el devenir del conflicto separatista territorial. Estas recurrencias del cine parecieran ser un generador simbólico que favorece el fortalecimiento de un regionalismo en la zona norte del país, hecho que podría observarse desde una idea contextual en nuevas formas de identidad india, como el Baile Religioso Mapuche de La Serena fundado en 1971 y el baile Pieles Rojas de Copiapó, este último el primero de muchos que irrumpirán en la fiesta de la Virgen de la Candelaria en el Norte Chico.

El Santuario de la Candelaria de antigua tradición “china”, incorpora los “instrumentos gruesos” solo a finales de la década del 50, y concretamente en 1958 donde aparece el “Baile Moreno de Copiapó” (de clara estampa patriótica por su indumentaria tricolor); con este hito se crearon sociedades de baile en toda la región llegando a 55 grupos, con 3500 promeseros en promedio (Álvarez, 1999:78). Este dato contrasta con lo expresado por Uribe Echevarría, quien sostiene que a la fiesta de la Candelaria de Copiapó asistían hasta 1950 solamente los bailes chinos tradicionales, quienes no aceptaban la intrusión en su fiesta de ningún baile foráneo. Carlos Lavín en su estudio de 1949 destaca la misma situación: En las festividades Candelarias [de Copiapó] no asoman ni los pitos y septentrión, ni las cuerdas y otras estrafalarias adopciones de los andacollinos. En esta misma línea de pulcritud han rechazado el uso de las dalmáticas casacas, capotes, túnicas, togas, dolmanes, etc. y en especial, aquellos tocados extraños que representan los “resplandores” de los Pieles Rojas (Tarapacá), los cucuruchos y bonetes (Andacollo), los morriones de La Tirana, las plumas erguidas (Mamiña). (Lavín 1949:28-30). El proceso de incorporación de bailes danzantes en La Candelaria fue explosivo, siendo el Baile de Pieles Rojas el segundo en fundarse en la zona. Recién a fines del siglo XX comienza la irrupción de las diabladas, con ellas la Banda Sabor Moreno en 1995 y posteriormente la Banda Corazón Nortino (BCN) como las primeras agrupaciones de Copiapó que incorporaron instrumentos de

⁴⁵ Otro caso de este nuevo subgénero son las producciones de *eurowestern* que expone el antropólogo Gastón Carreño: “Las historias de *Winnetou* pasan del texto al cine a principios de los 60, y por más de una década, recrean el salvaje oeste en distintos lugares de Europa (Alemania y Croacia principalmente). A partir de estas películas, la industria cinematográfica europea construye un particular imaginario sobre la alteridad indígena en el cine, tomando como referente el oeste de Estados Unidos y los nativos representados visualmente en el western”. (Carreño, 2009:154)

bronce; ésta última fundada el 19 de noviembre de 1999, a partir del año 2005 se inscribe en la Federación de Bailes Religiosos de Atacama⁴⁶. Esto motiva el surgimiento de nuevas bandas regionales, las que a su vez dicen ser influenciadas por la tradición nortina, particularmente desde Antofagasta en bandas como “Los Pumas de Antofagasta” y “Los Bronces del Tamarugal”. Otro grupo fundamental en el traspaso de tradiciones del norte ha sido el Baile Español de Antofagasta, que asistirá regularmente a las festividades desde allí en adelante.

Durante la dictadura de Pinochet (1973-1990) se experimentan períodos nuevamente de crisis sociales y fuertes tensiones que se ven materializadas en la conformación de las fiestas religiosas del norte donde la iglesia representará en muchos momentos un espacio de protección y resguardo, sin embargo, “a cambio de ello tuvo que ceder en su autonomía y se multiplicaron los cursos de cristiandad, todo ello en el marco de la evangelización” (Guerrero, 108:2013). Un año antes del golpe de Estado establecen fundación en La Serena el Baile Diamantes Hijos del Sol y el Baile Estrella de Andacollo.

Las ideas de “religiosidad popular⁴⁷” y de “piedad popular⁴⁸” adquieren significado de apropiación por parte de la teología cristiana, se traspasan a la comunidad devota y se presentan como una nueva escisión en las categorías de promeseros, en aquellos que “hacen mandas” v/s aquellos que se “consagran a los santos sacramentos”. En el mismo período tomarán protagonismo los “sacerdotes asesores o consejeros” y los “agentes pastorales”, que interactuarán con la Federación de bailes y sus respectivas Asociaciones. En este mismo período se refuerzan aún más los criterios nacionalistas de la Virgen del Carmen como patrona de las FFAA y la patria que tendrán al servicio militar obligatorio como un componente esencial. Por otra parte, en 1975 se crea la zona franca en Iquique agregando así un aspecto económico significativo que marcará el acceso a bienes y servicios de allí en adelante. Existe también la edición de un documental de

⁴⁶ Entrevistas a Carlos Flores y Manuel Pinto Febrero de 2008, Copiapó

⁴⁷ Cristian Parker define religiosidad popular desde el modelo religioso del católico tradicional “caracterizado por sus rituales extraeclesiales, [tales] como las promesas, rogativas y peregrinaciones a los santos y a la Virgen. Asimismo mantienen, en general, una distancia crítica hacia la iglesia, puesto que ven con recelo sus renovaciones post-conciliares que resultan demasiado ilustradas y no populares.” (Parker, 1993:234)

⁴⁸ Una noción de este concepto, más asociado a un catequismo eclesial, la expresa el sacerdote Gaspar Quintana: “La Piedad Popular designa las diversas manifestaciones culturales, de carácter privado o comunitario, que en el ámbito de la fe cristiana, se expresan principalmente no solo con los modos de la sagrada liturgia, sino con las formas peculiares, derivadas del genio de un pueblo o de una etnia y de su cultura.” En: Quintana Gaspar, “La piedad popular, un tesoro recuperado del texto pastor del encuentro” sin año

La Tirana de 1983 de 17 minutos⁴⁹ de autor desconocido que muestra algunas locaciones de la festividad en esos años, sin prestar mayor atención a los bailes indios. Es necesario destacar en este período las prolíficas contribuciones de Juan Van Kessel a las festividades religiosas del norte, en obras como “los Bailarines del desierto”⁵⁰, y su segundo tomo que registra el relato de tres compañías de bailes, una de ellas los Pielas Rojas del Carmen de Alberto Madrid.

Sin duda que el grupo de baile y las cofradías religiosas, la sociedad de danzantes o las actividades federadas y asociadas forman parte de un mecanismo de integración de sectores de la sociedad diezmados por el rigor del imperativo militar ideológico que marcó el proceso normativo en toda la comarca tarapaqueña y atacameña. El proceso de sindicalización en muchas formas fue sublimado por el movimiento de peregrinos que siendo sujetos promeseros fueron igualmente obreros desprotegidos, allí el proceso de devoción mariana pareció reforzar su condición desvalida y obró mediante procesos de resistencia y reconstitución. Ejemplo de ello son los grupos de marinos, huasadas o morenos tricolores que se representan fielmente desde el criterio de chilenidad manifiesta. Sin embargo, durante este período se desconocen investigaciones que muestren el proceso de posicionamiento de las cofradías de indios en los distintos santuarios marianos del norte. En un intento por registrar las trayectorias de estos bailes, y a partir de variadas fuentes, el escenario nutrido de fundación de sociedades de indios durante dictadura evidencia un amplio número de danzantes en distintas localidades del país hasta la zona central como su límite sur, con más de 40 agrupaciones. Indudablemente es manifiesta la presencia y actividad de bailes religiosos durante el régimen dictatorial en La Tirana, Las Peñas, Andacollo y Candelaria fundamentalmente ¿Cómo los factores socio-políticos, incidieron en el período de mayor número de fundación de bailes indios? Ciertamente invocar “las modas del *western*” no es suficiente para concluir la magnitud de aquellos custodios de la fe mariana.

⁴⁹ En Biblioteca del Museo Chileno de Arte Precolombino.

⁵⁰ Guerrero sostiene sobre la obra de Van Kessel: “La aplicación de una encuesta permite ver sus niveles de escolaridad, grado de sindicalización, inserción en el sistema de salud, etc. Posee además una clara conciencia de clase, producto de la larga historia de lucha sindical en el norte grande, y que se expresó en la elección donde triunfó Salvador Allende. Cerca de un 70% de los peregrinos votó por el candidato socialista” (Guerrero, 36: 2004),

Otro aspecto que llama la atención es la necesidad de crear instituciones en concordancia con el culto devocional que se percibe; así y a medida que avanza el siglo y se baja hacia la zona centro del país, existe una atención por motivos de inspiración más cristocéntrica y la persistencia de una deriva hacia “pieles blancas” que remite una condición de devotos que se alejan obvia y conscientemente de una ascendencia indígena. Por otro lado el orden de pieles rojas da paso a motivos relacionales con el imaginario indígena en aspectos como flechas, águilas, plumas y artefactos como medallas, estrellas o diamantes, lo que hace presuponer un criterio estético que va de la mano con sus tratamientos en danzas y músicas. Por ejemplo el caso de la mayoría de bailes de indios en Andacollo que refuerzan notoriamente la paleta de colores que lucen sus trajes, al igual que el predominio de mayor cantidad de instrumentistas que ampliarán las fronteras sonoras de cada baile. Ciertamente este hecho expansionista tensiona los modelos clásicos de quienes buscan rescatar la idea tradicional de carácter minimalista, versus los bailes indios modernos que tratan su representación de manera más holística y extrovertida, estableciendo una clara diferenciación con los primeros pieles rojas:

Algunos mantenían tradiciones, pero otros no, ya tenían otro sistema. Los cantos mismos, hay bailes por ejemplo que usan música de “Los Kjarcas”⁵¹; con la música de los Kjarcas arreglan sus canciones, pero siempre basadas con esas músicas o con otro tipo de músicas; los gitanos tocan a veces con una música netamente tropical, eso ¡no sé! como un caporal antiguo, como un bailarín, yo no concuerdo con esas ideas” (Barahona, Julio 2014)

Asimismo otro elemento que denota identidad local es mediante imaginarios regionalistas que aspiran a construir una noción de “indianidad nacional” (o cuasi-local) representada en Diaguitas, Araucanos, Mapuches, Collos, Pampinos, ampliando las derivas y diásporas de la matriz central piel roja. Un caso llamativo lo materializa en Calama el “Baile Vaqueros del Norte” que desde 1990 danzarán a la Virgen de Guadalupe en Ayquina, mostrando claramente la intención de representar otra categoría simbólica a los ya numerosos motivos de inspiración india que calzan con el páramo ventisquero seco al interior del norte chileno. En ese mismo año se funda el Baile Religioso Indios Apaches de Maipú, el Baile Religioso Cruz de

⁵¹ Los Kjarcas son un grupo musical boliviano de gran trayectoria desde fines de la década del 60 hasta la fecha y quienes actualmente son importantes representantes del folclore andino moderno, ampliamente valorados y reproducidos por músicos del norte de Chile. Estando varias noches en los campamentos de bailes en La Tirana, pude evidenciar allí el canon de canciones que “con guitarra en mano” coreaban los miembros de distintos bailes alrededor de una improvisada fogata.

Mayo en Cabildo-Valparaíso, el Baile Peregrino Corazón de María de La Serena y el Baile Águila Dorada de Coquimbo; y desde la pantalla grande en esos años Kevin Costner protagonizará la célebre película *Dances with Wolves* (Danza con lobos) mostrando la representación de un indio sabio y conocedor del medio ambiente. Paralelamente en 1991 se suspende la fiesta de La Tirana por los brotes de cólera, cancelando toda actividad religiosa y por esos años también se realiza el documental “La Tirana, dolor y esperanza” que se exhibirá posteriormente en televisión abierta en el programa “Al Sur del Mundo” del canal 13 de la Universidad Católica⁵². A fines de siglo XX nacen entre otros el Baile Cheyenes de Andacollo en 1992, al año siguiente el Baile Pieles Blancas de Reñaca Alto en Viña del Mar (1993) y subsiguientemente se crean los Indios Dakotas de La Serena (1994), el Baile Pieles Rojas de Loanzana de Iquique (1994), Baile Pieles Rojas de Coquimbo (1994), el Baile Indios Sioux Llagas de Cristo de Ovalle en 1995 y la sociedad religiosa Águila Blanca de Copiapó en 1998.

A modo de conclusión se podría aseverar la intromisión y posicionamiento de diversos bailes indios en el transcurso del siglo XX cada uno de ellos con diversas razones legitimadoras que es menester conocer, testimoniar e incluir al relato histórico para ampliar las formas de entender una manifestación tan intensa y eficiente en el desarrollo de las fiestas religiosas del norte de Chile.

Todo hace indicar que por inventiva iconográfica, por traspaso o solo por gusto estético, los indios de norte-América fueron rescatados de las viejas películas del lejano oeste y resulta defendible apelar a la redención de los tiempos vívidos, las quimeras en la pampa, la fiebre por la riqueza y el éxito o la búsqueda libertaria como elementos inspiradores desde un comienzo. Sin embargo, a medida que avanza el siglo, las figuras cinematográficas del indio y del *cowboy* se convirtieron permanentemente en personajes más complejos a nivel psicológico y sus juicios ético-culturales fueron haciéndose más laxos a medida que conquistaban el oeste norteamericano y la pantalla grande. Paralelamente el indio va consiguiendo una legitimidad “desde el perdedor al héroe” y con ello es posible indicar que ciertos aspectos que el cine entrega pueden establecer correlatos históricos a la fundación de sociedades religiosas de indios marianos en el norte del país. Esto último ha sido la propuesta narrativa de este capítulo, queda al lector refutar o validar

⁵² Gedda Ortíz, Francisco. “*La Tirana, dolor y esperanza*” Recurso audiovisual, 50 minutos. Sur Imagen, Santiago, 1992.

el comparativo metodológico. No obstante, es necesario insistir en que este proceso fue dado por muchos aspectos culturales que posibilitaron o impidieron el surgimiento de sociedades indias. Tal es un caso de los bailes indagados en la zona de Copiapó que consultados del porqué ser indios me respondían: “porque la Asociación donde debíamos participar ya habían diabladas, tinkus y zambos caporales, en definitiva, era la opción”. No sería de extrañar entonces, que el amplio rango de posibilidades que llevan a fundar un baile de indios para propósitos devocionales obedece a una permanente insistencia por reafirmar una condición de sujetos con un profundo sentido espiritual y a la vez con una noción de identidad que traslada su cuerpo y su mente a un pasado y niñez, a juegos y bromas, promesas y familia, sobrenombres y carcajadas, goce y fiesta.

Un promesero una vez me comentó insistentemente que frente a estas imposiciones de parte de la iglesia: habría que preguntarle al obispo: si nuestra expresión es pagana, ¿qué dice sobre el Salmo 150?⁵³ La Sinfonía Universal del Salmo 150 expresa una válvula de escape para una vida condicionada a la práctica cotidiana del esfuerzo en el trabajo y la preocupación de su ausencia. La fiesta en ese sentido se convierte en una prolongación del problema de la propiedad y el uso de la tierra y del trabajo, allí la danza ofrendada a “la chinita” establece una resistencia que persiste.

Por otra parte, mediante el toque de instrumentos se demuestra una forma de expresar la fe desde prácticas muy disímiles en muchos aspectos a las expresadas desde la institución religiosa católica, que durante el siglo XX buscó el control de las fiestas, manifestando su preocupación de ser convertidas en carnavales, esto apoyado en el proceso de nacionalización que manifestó el norte de Chile por parte del Estado.

⁵³ “Aleluya, alaben a Dios en su Santuario, alábenlo en el firmamento de su poder. Alábenlo por sus hechos portentosos, alábenlo por toda su grandeza. Alábenlo con el fragor del cuerno, alábenlo con arpas y con cítaras. Alábenlo con danzas y tamboriles, alábenlo con mandolinas y flautas. Alábenlo con platillos sonoros alábenlo con platillos triunfales, alabe al Señor todo ser que respira, Aleluya”

Capítulo III: Contexto

Hay aire y sol, hay nubes.

Allá arriba un cielo azul y detrás de él, tal vez haya canciones; tal vez mejores voces...

Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar

...Juan Rulfo

Los indios pieles rojas en el siglo XXI

En el siguiente capítulo se expondrá mi experiencia compartida en dos festividades religiosas, a partir del año 2008 hasta el 2015 donde asistí en varias oportunidades a las fiestas de La Candelaria en Copiapó y la Fiesta de la Virgen del Carmen en La Tirana. El formato elegido es una etnografía basada en el relato de mis vivencias, destacando la experiencia musical como un sentido narrativo. La orientación temática del capítulo deseo basarla en el contenido musical como un ordenador de secuencias narrativas que expone mis impresiones, y por sobre todo, la opinión de los propios entrevistados durante los viajes a estas dos localidades del norte de Chile.

Mi primer acercamiento con los pieles rojas fue en Copiapó en el año 2008 cuando asistí a la fiesta grande en febrero, allí en esa ocasión compartí principalmente con una banda de bronce y una diablada de jóvenes músicos y pude identificar a los indios pieles rojas, con quienes conversé años más tarde. Del mismo modo varios músicos habían partido tocando o habían bailado en algún momento de sus vidas en un baile indio de la zona. Me sorprendió inicialmente su performance intensa, sello del fervor que los caracterizaría durante todas mis observaciones desde entonces. El ser santiaguino, sin embargo, me trajo algunos problemas de adaptación ante la sospecha de que mi intromisión allí sería materia de folclorización de su práctica, más aún me insistieron categóricamente de que el Bafona y el Bafochi no representaban fielmente las danzas del norte. El factor positivo de todo ello era que podría partir desde cero mis impresiones sobre lo que vivía, despertando mi sentido de asombro frente a los relatos que escuchaba de cada músico o danzante entrevistado. Los indios, para los instrumentistas de bronce, eran una categoría incómoda “los indios tocan muy fuerte, cuando uno pasa al lado de ellos hay que tocar más fuerte”. Otra vez me dijeron “los indios se ríen poco, andan siempre serios y hay que estar medio loco para saltar alrededor de las llamas” Precisamente fueron esas opiniones las que me llevaron a prestar mayor atención a estos grupos de baile. No fue hasta la noche de la danza del fuego que esto adquirió total sentido. En Candelaria hay una noche exclusiva de bailes indios, posterior al 2 de febrero, donde sólo pueden presentarse bailes de esta denominación. Durante el desarrollo de esta actividad son “las grandes fogatas” las que establecen el icono más visible de las representaciones en la performance del indio danzante. Pude allí apreciar algo significativo, “los indios pieles rojas adquieren mayor visibilidad por las noches”.

El baile de indios pieles rojas tradicionalmente se forma por familias nucleares y extendidas, denominadas regularmente como el “Cuerpo de Baile”, diferenciándose de las “Sociedades Religiosas” con estatutos que acuerdan socios, amigos y/o vecinos. Al igual que muchos otros bailes, se reúnen periódicamente durante el año, y algunos ensayan, otras veces recaudan fondos para sus viajes a otras localidades, por ejemplo el baile Pielas Rojas de Copiapó asiste regularmente a La Tirana, proceso que requiere de bastante organización. Existen además varios bailes indios que provienen de localidades más rurales o aledañas, por lo general son grupos con menor número de danzantes y músicos, allí su familia nuclear es el primer orden en composición.

Hay un sello característico que los diferencia de los otros bailes y es su performance más rígida y seria, pues a diferencia de bailes como diabladas y tinkus, los indios permanecen en una introversión más manifiesta, haciendo más evidente la conexión entre el trance del baile y sus motivaciones de fe y devoción. Los bailes indios de Candelaria actualmente son todos Federados y Asociados, no pudiendo presentarse a la virgen bailes que no estén inscritos en la Federación de bailes de Atacama. De este modo, la Asociación Valle Norte congrega entre otros, al baile Indio Apache Lourdes y al Baile Pielas Azules de Chañaral. La Asociación Fernando Aristía Ruíz, congrega a los Indios Comanches Guardianes de la Tirana Chica y la Asociación Mariano Caro Inca posee inscritos al Baile Indios Cheyenes de Copiapó, al Baile Indio Padre Negro de Copiapó⁵⁴ y el Baile Indio Pielas Rojas de Copiapó. Del mismo modo muchos otros bailes de visita llegan a las conmemoraciones de la fiesta grande todos los primeros días de febrero, como el año 2008 por ejemplo, donde asistieron a la fiesta grande de Copiapó más de 60 bailes.

⁵⁴ El "Padre Negro", Fray Crisógono Juan de Dios y Velásquez, fue un sacerdote jesuita afrodescendiente de nacionalidad colombiana que desarrolló una importante labor en las festividades de la Candelaria en Copiapó y sus alrededores entre 1920 y 1950, siendo párroco de Caldera y fortaleciendo la organización de los bailes Chinos. Fue además un carismático y activo personaje que recorrió entre otras zonas:

Chañaral, Puquios, Dulcinea, Pueblo Hundido, Caldera, Punta Negra, San Pedro, Barquito, Chamonte, Piedra Colgada, Bodega, Toledo, Totoral, Perales, Los Loros, San Antonio, El Tranque, Tierra Amarilla, Cerro Blanco, Las Vegas, San Camilo, Puerto Viejo, María Isabel, Playa Blanca, Hueso Parado, mina El Dorado, Castilla, Chañarillo, Inca de Oro.

Entre otros eventos que lo relacionan a la historia está su predicción del terremoto de 1922 y su participación en la construcción del nuevo templo en el Santuario de Copiapó, al igual que la instalación de antiguas cruces en los alrededores de los cerros circundantes. Mayor información la he expuesto en mi tesis de antropología: “*Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Copiapó, aproximaciones etnomusicológicas*” (2012).

El escenario étnico de colonias de indios es frondoso en el santuario cuando danzan en conjunto las distintas sociedades de baile y constata la presencia de distintos sectores de la zona que dan cuenta de su participación activa, la gran mayoría de ellos son trabajadores en faenas mineras o personas al servicio estacional de las empresas frutícolas las que han aparecido en el valle en las últimas décadas empleando servicios de trabajadores temporeros. Otro segmento importante es el habitante urbano de los sectores populares de Copiapó, allí muchas poblaciones han albergado la creación de nuevas bandas y bailes, principalmente de jóvenes que atraídos por diversas razones, (modas, amigos, romances, cercanía de su barrio, competencia, etc) forman parte del universo promesero atacameño. Tal es el caso de la Banda Corazón Nortino que está formada aproximadamente por 30 miembros, en su mayoría jóvenes que ejecutan melodías en trompetas, trombones barítonos, tubas, platillos y cajas, incluso para el año 2009 se incorporó un clarinetista.

Teniendo las nociones generales sobre la magnitud de los danzantes y músicos indios en Candelaria, comencé a registrar en mi libreta de campo las distintas actividades que se realizan en el Santuario, en las procesiones, en las misas, en los campamentos y en algunos casos en los hogares de algunos músicos. Un ejercicio que comencé por esos años fue fotografiar y anotar en mi libreta de campo la mayor cantidad de datos en los pendones que presentan el baile a la virgen, allí siempre existe la información de tres importantes aspectos que luego serían los criterios fundamentales para tramar la trayectoria de los indios danzantes: a) el nombre de la agrupación b) la fecha de su fundación y c) su lugar de procedencia. Este ejercicio significó tener que ordenar y sistematizar la información recogida desde un comienzo. Otro factor que consideré en esos primeros momentos fue determinar el tipo de elementos musicales que definían la performance ritual, al principio me parecían similares todos ellos, luego con el pasar de las fiestas, pude apreciar los tratamientos identitarios que musicalmente sellan la performance en cada manera de tocar un instrumento.

En Copiapó todos los bailes indios son acompañados por bombos y cajas redoblantes, no apreciando otros instrumentos que se integren en sus presentaciones, no así el caso del baile Árabe y el baile Marino Promesante que utilizan matracas y pitos (pífanas o flautines), ellos pueden incorporar patrones armónicos bajo un considerable rango de altura tonal. Cada baile

realiza sus mudanzas y toques durante prolongadas y extenuantes presentaciones llegando a durar en muchos casos alrededor de 40 minutos, e inclusive más cuando se trata de la procesión final por los alrededores del Santuario (fecha movable al calendario). Durante la fiesta son muchas las veces que salen a bailar en la explanada, siendo normados por la federación de bailes que rige los tiempos de sus presentaciones.

El sentido integrativo de los bailes indios es significativo, pues sus miembros se van anexando desde muy pequeños a los eventos sonoros, comenzando con improvisados bombitos, para luego pasar a las cajas redoblantes y cuando ya se es más grande y pueden cargar su peso, pasan al bombo, si lo desean. Otras veces, los niños sólo con sus baquetas percuten el bombo o la caja de otro músico de mayor edad o trayectoria. Los inicios de cada presentación poseen el reiterativo de secciones rítmicas de unos segundos (nunca sobrepasan el minuto) que ejecutan tiempos al unísono, similares en algunos momentos al de una batucada, en el tratamiento de “preguntas-respuestas”; esto antecede la célula rítmica del *dos por tres*, predominante en la mayoría de los bailes de la zona.

Si bien la intromisión de indios norteamericanos es relativamente reciente en Atacama, me es necesario resaltar la trayectoria de los Pieleros de Copiapó, a quienes conocí, entrevisté y grabé en varios eventos tanto en Copiapó como en La Tirana. Conversando en el año 2014 con Miguel Garrido y el actual caporal José Díaz⁵⁵ relatan que los Pieleros de Copiapó son una sociedad religiosa fundada el 3 de mayo de 1971 y es el baile de indios más antiguo de la región. Participaron en esa primera etapa las familias Saavedra y López y luego poco a poco la comunidad comenzó a mostrar interés y querer inscribirse. Del mismo modo resalta la importancia del aspecto musical al ser representantes del segundo baile de instrumentos gruesos en la zona, previo a los morenos clásicos. Del mismo modo Jorge Araya Rojas, otro bailarín de piel roja que ahora participa en una diablada de *figurín-cóndor* destaca la importancia del ritual por las noches y lo extenuante que resulta bailar de indio; por su parte Ricardo Yáñez, bailarín y creador de trajes me comentó en una oportunidad:

⁵⁵ Representantes del baile son Miguel Garrido con 52 años y José Díaz de 53 años, éste último con más de 34 años de participación.

...los curas ven más la cosa de charlas y enseñar la palabra, nosotros como que la ejecutamos, no como los ingenieros que hacen en el papel, nosotros somos los obreros, después vamos y paramos lo que ellos pusieron en el papel y nosotros a veces modificamos cosas que no se permiten o no quieren permitirnos, pero son cosas que no puede uno dejar de lado.

Algunas de esas cosas remiten, por ejemplo a la imposición de algunas reglas y sanciones que la federación en conjunto con la iglesia establecen a manera de castigo, la “norma sobre la norma”, como ir a las novenas con traje, asistir a charlas con agentes pastorales o prohibir algunos artefactos como juegos artificiales, uso de maquillaje entre otras múltiples situaciones. La vestimenta es otro tema de permanentes controversias; no es el caso de los pieles rojas, ellos utilizan vestimenta tradicional de indios y siempre ha sido de un intenso rojo con ribetes amarillos, idea que desean conservar, a lo más, sustituyendo en momentos por un intenso amarillo con ribetes rojos. Su portaestandarte es custodiado en toda procesión con una bandera chilena a cada lado, y tanto músicos como danzantes lucen el rojo tradicional, al igual que sus instrumentos que en total suman 5 bomberos y el mismo número de cajeros, variando muy poco cada año. También me hacen hincapié que ellos ensayan sólo previo a cada fiesta, pues no desean ser catalogados de bailes que “se lucen”, como es el motivo de varios promeseros, ¿cómo lo consiguen? les pregunté:

Nuestras costumbres obligan a que se tenga respeto hacia la Virgen y por eso el danzante siempre que debe ir vestido con el traje, no debe reírse, ni conversar, tampoco mascar chicle, así el sacrificio y la fe son las dos características que mueven al baile. (Jorge Araya).

No es de extrañar que bajo el rigor de mimetizarse como indígenas las conductas que se adquieren exponen al sujeto indio en un plano permanente de representaciones, más allá de los tiempos de la danza y la música. Estas ceremonias son siempre diferentes en la medida en que cada grupo expone distintos aspectos del rito, propone nuevos elementos significativos para representar o insiste en mantener un canon que los ancle a su origen. Otro rasgo a destacar es el hecho de que muchos bailes indios modernos no han indagado sobre el pasado en salitreras y cinematógrafos mudos; la reproducción en estos casos, por lo tanto, opera desde otras mimesis culturales, o bien, se parte desde las memorias de la niñez. De cualquier manera existe una estrecha relación hacia el epifenómeno reproducido en La Tirana, desde donde se pueden advertir otras formas musicales que construyen identidad india.

Solo a partir del año 2013 comencé a asistir continuamente a la zona de Tarapacá, y en La Tirana siempre instalado en el campamento de músicos, allí la dimensión de las festividades me obligó a desarrollar un plan de sondeo más estructurado. Una base a nivel de lectura me llevó a comparar lo descrito por la investigación sobre los pieles rojas y naturalmente muchas cosas habían cambiado con el pasar del siglo. Las danzas de *cuyacas*, por ejemplo, junto a su grupo acompañante de *lakitas* estaban circunscritas en un pequeño espacio de la explanada del santuario y lo que más destacaba en contraposición eran los bailes con instrumentos de bronce en variados géneros.

La excesiva y desbordante ritualidad sobrepasa toda descripción en un lugar donde se duerme irregularmente, se cambian las formas de alimentación, se pasa calor y frío extremos y en muchos aspectos existe una desconexión del cotidiano. Esto no impide que la tecnología sea un aspecto importante en la actualidad, al igual que las interacciones generadas en las ferias de comercio que mantienen fluida la comunicación con las zonas de Pozo Almonte, Alto Hospicio e Iquique. La mayoría de los indios actualmente portan zapatillas deportivas en lugar de mocasines y los instrumentos no los confeccionan, los compran en el mercado informal o establecido, y como señalan los escritos tradicionales, siguen estableciendo cantos a la virgen bajo similares técnicas y formas, reemplazando las libretas de hule por pequeñas libretas de mano a espirales con los cantos de sus respectivos bailes. Otro aspecto identitario significativo es que sus indumentarias e instrumentos resaltan los adornos y nombres de cada grupo de una forma más explícita, así, las cajas y bombos de cada baile titulan letras capitales en sus insignias, mimbres en cada traje en ambos lados y elementos decorativos en que resaltan luces *leds* y reflectantes. Muchos “porta estandartes” son artesanales y muestran siluetas indias y símbolos tribales, asimismo todo baile posee estatuas de vírgenes protectoras y algunos decoran la imagen con ropas y símbolos de la agrupación.

La localidad de La Tirana posee dos momentos claramente diferenciables durante el transcurso del año, pues gran parte de éste es un yermo territorio al interior del desierto con la gran mayoría de sus casas deshabitadas, sin embargo en los meses de fiestas (julio y diciembre), el pueblo se transforma en ciudad debido al aumento de la población temporal o flotante, con

todos los rasgos de un territorio comunitario en permanente interacción barrial. Las situaciones allí establecidas forman parte del entramado cultural y transnacional que se forma, y claro ejemplo de ello son las ferias que circundan parte del territorio, con la más variada oferta de productos y formas de alimentación. Del mismo modo los sonidos que se instalan y viajan por La Tirana forman parte de este paisaje sonoro nodal que parte desde su sima en el estado natural de reposo los días de no-fiesta, hasta llegar a su cima todos los 16 de julio con la más variada gama de situaciones que suman eventos al espiral acústico. La plaza central en la explanada del templo concentra la mayor cantidad de situaciones interactivas siendo uno de los espacios rituales de mayor interacción simbólica, tanto dentro como fuera del templo. Los senderos que derivan a este sector van integrando las más variadas representaciones y forman parte del escenario combinadas con los sonidos por altoparlantes de un sacerdote oficiando rezos, novenas o jaculatorias; otras veces se reiteran las actividades del día y se programan variadas canciones litúrgicas, muchas de ellas traspasadas a instrumentos tradicionales andinos como quenas, bombos y zampoñas. De todos modos, la voz de los altoparlantes penetra en todos los recovecos del territorio, intercalando a veces las grabaciones de toques de campanas que anuncian diversos programas ceremoniales. Muchos músicos descansan o interactúan en estos intermedios. Existen también radios locales que emiten en vivo lo ocurrido, pero lo que realmente hace amplia la gama de posibilidades de eventos sonoros son los bombos incesantes día y noche, en mayor o menor concentración, generando vibraciones que se combinan con las secciones de bronces. Los curas por su parte tienen el control de los sistemas de amplificación electrónica, con altoparlantes y animadores pastorales saliendo con mucho *treble*.

Por otra parte los radioescuchas rellenan el contenido con las más variadas programaciones de música popular y de temporada, aspectos que se refuerzan en espacios como la feria y cocinerías. La saturación de sonidos sobrepasa las formas cotidianas de vida, tornando muchos momentos esquizofonías⁵⁶ y cacofonías que pueden ser percibidas al serpentear la explanada los días y noches de mayor participación de bailes religiosos. Otro momento importante e incluso menos explorado son la multiplicidad de interacciones desarrolladas en los campamentos de bailes religiosos, allí se congregan gran parte de los bailes asistentes que no

⁵⁶ La esquizofonía es un término acuñado por el compositor canadiense Murray Schafer (1969), que se refiere a la separación de un sonido de su fuente.

poseen un terreno edificado en La Tirana. Ese espacio forma parte de un amplio rango de situaciones que cabe destacar, pues como pude percibir, muchos bailes han decidido prestarle mucha atención a sus ceremonias al interior de estos improvisados sectores, pues sienten que la plaza del Santuario y sus alrededores han derivado a condiciones más de un espectáculo. En los campamentos hay muchos bailes indios, algunos de ellos muy pequeños en conformación, por tal, poseen menos presencia en los espacios canonizados por diabladas y morenadas, razón que hace concluir que ellos sientan la necesidad de bailar libremente sin la imposición de los tiempos que los condicionan. En los campamentos se alteran los tiempos de descanso y no es de extrañar que al caer en el “sueño de vigilia”, éste se rompa abruptamente por una banda que a metros de las carpas saluda a su virgen; esto puede pasar en cualquier momento del día o de la noche.

En búsqueda de ese pasado y sus orígenes contacté en el año 2013 a Vicenta Dávila, caporala de los Pieleros Rojas Damián Mercado, agente pastoral y coordinadora en una asociación de baile. Su testimonio forma parte de una larga trayectoria danzando. La señora Dávila de ascendencia y fenotipo nipón viste de un sobrio café, un cintillo y porta una lanza roja. Algunos símbolos tribales decoran los bordes de su vestido y una franja tricolor cruzada. Los Pieleros Rojas sostiene, desde un comienzo portaron plumas en sus trajes, al igual que los bailes de chunchos, y eso fue reforzado por medio de las películas que vieron en los teatros, y así se las ingeniaron para formar a los pieleros rojos. Previo a ser indios, la agrupación poseía una trayectoria de más de treinta años y fueron popularizándose mediante una gran demanda de danzantes que se iba acoplando a un nuevo paso de baile durante la década del treinta. Su fundador Damián Mercado, enferma y le entrega la jefatura a la familia Dávila Arcos. El baile comienza así a ser integrado por niños y niñas y con el pasar de los años los adultos tomaron la coordinación, desligándose paulatinamente del baile danzante que los originó; por lo tanto llevan más de ochenta años ininterrumpidos, las primeras veces movilizados en carreta desde Iquique hecho que les hacía demorar aproximadamente un día y una noche de traslado. Vicenta comenzó a participar del baile antes de tener conciencia, pues nació el 19 de julio de 1942 y cuando era bebé su madre Dina Mora Soto le pidió a la Virgen que naciera sana, al año de nacida ya tenía puesto el traje y a los seis años danzaba regularmente hasta actualmente sus setenta y un años. De los cinco hermanos solo ella decidió hacer su manda permanente y de por vida. Su madre era de Parral y su padre

Pedro Dávila Arcos era un pampino que tuvo una importante influencia en la representación de indios al formar parte de los primeros intentos de una federación, que dio paso a las actuales once asociaciones que conforman su estructura. Su abuelo fue un chino esclavo y su padre un obrero salitrero, fue este grupo humano el que diseñó los primeros tambores indios cuando recolectaban cueros y utensilios que los *gringos* desechaban y daban de baja.

Al momento de la conversación aparecen otros danzantes morenos a consultar sobre los tiempos asignados para la procesión, acción que resalta una personalidad férrea y muestra la toma de decisiones por parte de la federación de bailes y sus posturas frente a la normativa y la tradición. La Sra. Dávila me insiste: “Es importante reflexionar que las promesas se hacen para uno. La mía es para toda la vida y hay que tomar el peso a esa decisión. Actualmente hay muchos bailarines que le bailan a otras personas y eso me preocupa. Deseo que en el futuro la fiesta no se folclorice y que los bailes sean seguros, que fijen la mirada siempre en la virgen y así puedan hablar con ella; la virgen siempre escucha”

En el año 2014 tuve dedicación amplia de mi tiempo en catastrar, (en la medida de lo posible) los bailes indios participantes ese año, donde también comprobé la cantidad de situaciones que anclan la modernidad en el cotidiano. El indio en su era digital es un sujeto identificable en cualquier esquina de La Tirana y se integra al territorio, al igual que todos los otros danzantes sin excepción, posee los mismos intereses como cargar sus celulares, fotografiarse, grabar audiovisualmente sus bailes u otros bailes, implementar tecnología a trajes e instrumentos. Dentro del campamento la gran mayoría de los bailes utilizan motores a bencina que les permiten acceder a la generación autónoma de electricidad y muchos han reemplazado los tradicionales camiones y carretas por modernos buses y vehículos para trasladarse. En el campamento compartí con Los Pielas Rojas copiapinos, pero también interactué con otros danzantes indios, uno de ellos fue el baile Pielas Rojas del Carmen de Antofagasta, fundado por un grupo de vecinos en 1954. Mostraban con orgullo el hecho de llegar a los 60 años de conformación de baile y seguir el legado de la Sra. Doris Duarte quien fue una de sus fundadoras. Conversé en esa instancia con Cristopher Castillo caporal de baile quien sostiene que en Antofagasta los Dakotas y los Apaches también son bailes muy antiguos, y ellos comenzaron

danzando con un traje color café que han ido derivando ahora al rojo intenso. Se han copiado algunos pasos, pero los ritmos han tratado de mantenerlos sin mayores variaciones y eso es importante resaltarlo, pues se van integrando año a año jóvenes a la danza o como instrumentistas, sin embargo ese año eran menos y sumaban 7 músicos y 12 danzantes. En ese momento se anexa a la charla la Sra. Olivia Miranda a quien por su trayectoria en el baile y su buena memoria le preguntan algunas de mis dudas. Ella comenta que desde lo musical “escuchando han ido aprendiendo”, antes era más grande el baile, muchas veces sobrepasaban los treinta integrantes y en ese tiempo ellos tocaban con *pitos* (flautines) y que ahora sólo están con cajas redoblantes y tambores. Para el tratamiento de la danza ellos emplean sólo tres ritmos, “Sencillo, Doble y Tres Pintas”, al consultarles sobre cuáles son sus diferencias me responden que varían principalmente en la velocidad del *toque*, pues el sencillo es el tradicional ritmo de los indios denominado “dos por tres”, el paso doble es el mismo “dos por tres” más rápido (el pulso de la negra en 140 aproximadamente) y el “tres pintas” es más ceremonioso, se toca más por las noches y está directamente relacionado con la danza (tres por tres o cinco octavos). Para el caso de las mudanzas también se toman préstamos de otros bailes y se crean nuevos pasos en la medida en que llegan nuevos miembros, pero se conservan los tradicionales. La Danza del fuego la han hecho siempre en las vísperas del 15 al 16 de julio; antiguamente se danzaba por encima del fuego, ahora eso está más normado. Actualmente otra característica del baile es que se danza siempre con un cuchillo, que los hace variar en el estilo de danza con los otros bailes indios de la zona de Antofagasta.

Ese mismo año entrevisto a Arturo Barahona en su casa donde me invita a sentarme junto a su virgen protectora:

Cuando nosotros fundamos la sociedad, primero católica de Pieles Rojas de Iquique, nosotros de saco harinero se hicieron en esos años... todos esos sacos de harina que habían, un saco especial, una tela especial que se usaba; se lavaban bien lavados, se sacaban todas las marcas y bordados con signos indios bordados en lana, con signos indios con los colores litúrgicos de la Iglesia.

Permanentemente Barahona hace la diferencia de aquellos bailes que utilizan mayor cantidad de elementos estéticos y hace hincapié que los indios nunca fueron tan extravagantes como ahora lo son. Su grupo familiar congrega primos y tíos en el baile o como instrumentistas,

siendo alrededor de 25 integrantes. Visten un sencillo traje blanco y sólo Barahona posee un gran penacho, los demás portan lanzas y un cintillo con una pluma.

En el año 2015 asistí a La Tirana con la Sociedad Religiosa Morenos Chilenos de La Florida, entidad fundada por Antonio Huerta Hugalde en 1977, pero nacida en las oficina salitrera de Alianza. Actualmente Daniza Toloza es su caporala y recuerda los eventos ocurridos en La Tirana desde la década del 50 en adelante, siendo ella, junto a su hermano Luis Toloza importantes referentes de consulta para esta tesis. Luis vio a los indios sioux desde pequeño, le llamaban la atención, porque los tuvo de vecinos. Asegura que fueron numerosos y siempre lo han sido; antes saltaban por encima de las llamas y todos han sido bailes de familias de mucho esfuerzo. Conversé con varios caporales de esos años entre ellos con don Héctor Rodríguez Leiva quien conoció a Aniceto Palza cuando bailó con sus primos. Partió siendo presentado a la Virgen en 1928 en un baile de Chunchos y fundó a mediados de la década del 40 el baile Pieles Rojas Cruzados. Por esos años, comenta, los curas atendían en el templo principal de la Tirana por una ventanilla y eran muy estrictos. Su baile conserva el color del primer traje café para sus galas y desde esas fechas también corrobora que las danzas siempre han sido con bombo, caja y pitos. En esos años se preparaba todo de Iquique, porque en la Tirana no había agua potable ni tampoco había luz eléctrica. Llegaban en carretas y camiones, en un traslado que podía llegar a durar hasta dos días. El maestro Héctor Díaz conoció la Fiesta de La Tirana desde que nació y previas estimulaciones prenatales. Perteneció a la FFAA y participó en una Compañía de Bomberos de Iquique hecho que le permitió dotar de suministro eléctrico por primera vez en 1956 a la Iglesia. Héctor conoció y participó en los primeros bailes chunchos y el rigor del Pieles Rojas de Palza. Conoció también el autosacramental de “El Cautivo” y participó en la formación de la primera Diablada en la Tirana, también ha formado parte de la Diablada Siervos de María, desde sus orígenes a la fecha.

Hasta mediados del siglo XX los cuerpos de baile y las sociedades religiosas no estaban normadas por la Federación. Para la Entrada de Pueblo en la Cruz del Calvario, se participaba por orden de llegada, teniendo que partir a poner el estandarte al momento de entrar al pueblo, inclusive corriendo. Esto podía demorar varias horas y más de algún conflicto por quién llegó

primero. Las mudanzas duraban una o dos horas, a lo menos, comenta Juan Ríos del Baile Pieleros Rojas de la Oficina de Alianza que a sus 72 años recuerda situaciones desde pequeño. Llegaban en tren hasta el campamento Sara, sector cercano a La Tirana, en carretas. Su traje siempre fue trabajado con la misma sencillez, de color café para sus galas, utilizando viscochuelos de cartón y madera, forrados con hilos, práctica que aún conserva el baile. Sus primeros bombos se confeccionaron con latón y cueros de chivo que remojados por una semana, eran curtidos por ellos mismos. En la década del sesenta, llegaron a ser más de 40 bailarines y utilizaron la interpretación de *piteros*, a lo menos cuatro cada salida; esa costumbre se ha perdido. Hasta 1975 se siguieron confeccionando bombos artesanales, hasta la llegada de mejores materias primas que fueron desplazando a las tradicionales técnicas de confección de instrumentos.

Victor Palate guía del Baile Pieleros Rojas Águila Blanca también conoció buenos *piteros*, en Cavancha por ejemplo Los Morenos tenían buenos músicos, el Guatón Valenzuela y un caporal de los chunchos: Félix Vargas. Victor piensa y recuerda otros dos nombres: Juan Pirineo y Lincoyán Araya. Victor relata viajes de su baile a San Lorenzo y caletas de Tocopilla a San Pedro. Su traje comenzó siendo café completo y luego se agregó una chaqueta blanca con un águila y finalmente un traje blanco con calipso. En esos primeros tiempos, recuerda Victor, se bailaba con botas y con zapatos pintados. Conoció también a Palza, “era pisaguino y marino, está enterrado en La Tirana”.

La lucidez de los relatos de Ana Taucare fundadora del baile Pieleros Rojas Peña Chica confirma los mismos testimonios sobre el rigor de los cuarenta en la pampa. Sobre Aniceto recuerda su espejo de cuerpo entero donde revisaba a cada uno de sus bailarines antes de una salida. Podía permanecer varios minutos observando detalles y simetrías. La belleza del baile radicaba en ese rigor que los obligaba a permanecer inmóviles cuando terminaban, hasta que Palza daba la señal de descanso. Los Pieleros Rojas Peña Chica es un cuerpo de baile que también ha recurrido al uso de *piteros*. Los Taucare, ratifican esa hermandad de instrumentistas que interpretó por décadas danzas indias. Raúl Taucare, Edmundo Taucare y Antonio Taucare, tocaron pitos, Demetrio Taucare y Francisco Taucare fueron cajeros, y el primo Adolfo Taucare tocó el bombo. Esta generación también participó en grupos de Scout de la zona y confeccionaron sus

primeros instrumentos con la tradicional forma con terciado y cuero de chivo. A comienzos, la llegada en camión a La Tirana fue la vía regular desde su oficina salitrera, acción que los hacía tardar doce horas aproximadas; de ocho a ocho, como estimativo. Sus trajes conservan la sencillez de esos años, café completo en la falda y la blusa, combinados con flecos blancos. Su lanza es café, con una cinta tricolor. Su virgen protectora posee una canoa, que la asocian a los artefactos que el indio tradicionalmente usó.

La Sociedad Católica de Pieles Rojas no es cuerpo de baile, están federados desde la Asociación María Caro donde participaron desde su creación. Ellos también son discípulos de Palza, pues allí partieron sus primeros danzantes. Los Pieles Rojas Azules fueron numerosos en sus tiempos, según relatan su caporala Edith Durán Ríos y la presidenta Elba Varas (Julio, 2015). Fueron fundados en Iquique en El Morro en 1947 un año después que los Pieles Rojas Cruzados. Este grupo también se define como un baile humilde que manifiesta su simpleza en la confección de sus trajes todos bordados con tablillas de madera pintadas. Tal como las anteriores agrupaciones su traje de gala es de color café con flecos blancos, utilizado sólo para vísperas del 16 de julio, la procesión y la despedida. Poseen igualmente un traje verde musgo y un traje salmón con un chaleco negro. Edith Durán porta un collar confeccionado en el baile y plumas como aros. Siempre han ocupado artefactos como hachas y cuchillos y este año incorporaron el arco. En ese sentido, comenta Elba, la fiesta ha mejorado; ella recuerda a su padre Juan Latorre Vega, excelente cajero fallecido hace dos años. Elba derrama unas lágrimas, toma una pausa, prende un cigarrillo. Prosigue: sin embargo las normas que rigen al baile exigen la prohibición de uñas pintadas y maquillaje y ninguna joya accesorio, a excepción del anillo de compromiso. El reloj sólo puede ser usado por el caporal. Algunos socios emblemáticos de la sociedad fueron René Jimenez, Juan Heraldo y Lino Barahona, llegando a ser más de cuarenta promeseros en los ochenta, hasta sufrir divisiones. Actualmente este cuerpo de baile lo componen 18 bailarines y 7 músicos, que suman 3 bomberos, 3 cajeros y el pitero Armando Ahumada, quien fue alumno del maestro Pedro Durán y los Hermanos Valenzuela.

El cuerpo de baile religioso de indios Sioux de Iquique nació en 1953 por el emblemático caporal Hugo Arrey Moscoso, fallecido el 14 de julio del 2014. Su hija, Jennifer Arrey es la actual caporala encargada de la organización del cuerpo de baile y el traslado de su virgen. Es una agrupación familiar que asume jefaturas con normativas para sus 19 bailarines y la banda instrumental, que no es pagada. Sostienen que no están insertos dentro de una fiesta patronal y eso los hace estar conscientes de su sentido espiritual dentro de las normas de la Iglesia de La Tirana. Por esa razón definen sus danzas como sencillas, al igual que la confección de sus trajes, con el respectivo café para camisas y faldas, un cinturón blanco con ribetes rojos. Con el tiempo integraron el traje azul con flecos blancos y un cintillo. Las faldas poseen rucas tricolores tejidas y sus lanzas son rojas.

Un caporal de un antiguo cuerpo de baile piel roja no concede entrevista, sin embargo explica el porqué de su razón, detrás del templo. Dice estar ofendido por los investigadores que se han llevado sus cantos y realizado vídeos a costa de su baile: “no dejan nada acá” sostiene, “y lo que es peor, muestran los bailes como folclóricos y paganos. Pregúntele a otros bailes, yo perdí la paciencia, prefiero que el baile se mantenga así como está”. El jefe indio recuerda haber sido entrevistado desde hace más de treinta años por la prensa local, por santiaguinos, gringos, periodistas, camarógrafos, “ellos nos han sacado fotografías, han grabado nuestras mudanzas, nos han sacado información y luego se han ido, y no vuelven”. Estos antecedentes advierten el grado de intromisión que distintos medios y profesionales han impactado a los bailes danzantes. Resulta comprensible y justificable el malestar y preocupación del caporal indio por el contenido de su manifestación espiritual y evidencia la violencia simbólica que ejercen sujetos pasajeros con cámaras, micrófonos y libretas. Diferencia además las sociedades de baile modernas que utilizan mayor recurso económico y difunden más sus manifestaciones. Nuestros bailes han sido pasados a llevar muchas veces, concluye el caporal, pregúntele a los curas por el significado de nuestras danzas (señala el templo principal), y mi nombre poco importa, si usted le interesa lo va a averiguar igual.

Capítulo Cuarto: Etnomusicología

*Y va gimiendo el indio
y horadando la tierra americana bajo el yugo,
y van dejando al pobre, marginado
de todo cuanto antaño fuera suyo*

.... Esteban Gumucio Vives

4.- Los Sonidos del Indio

4.1.- Los Cantos del Jefe Indio

El maestro Arturo Barahona, muestra especial entusiasmo en resaltar la importancia de los cantos que presentan su baile a la chinita. La motivación es de un profundo contenido sensitivo y del mismo modo, asume la importancia de la herencia musical. Su caporal Aniceto Palza, le traspasó la tradición del baile, y con ello, las formas elementales de su estructura performativa. Del mismo modo la familia nuclear recuerda algunos cantos y tradiciones que refuerzan el sentido de pertenencia en el rito ceremonial. Estas formas de canto se han practicado siempre en momentos especiales de la comunión, allí el entorno permanece entre las fronteras del baile, la virgen y la propia experiencia. La actividad sensomotora paramusical generada en estos cantos produce la denominada “cognición enactiva”, una forma de aproximación donde la percepción (incluyendo la musical) no es la mera captura de rasgos de un objeto del mundo real dado de antemano, sino una guía para la acción del perceptor en/con el mundo que percibe/crea. El mundo y la mente emergen juntos durante el mismo proceso cognitivo. (López Cano, 2007:13)

La mayoría de los cantos indios son melodías traspasadas por el canon estético que predomina en La Tirana, generalmente desde el compás 4/4, ternario y en modo escalar pentatónico menor, con tratamientos estéticos y/o estilemas andinos, contruidos sobre un soporte *cantabile* que se evoca como un ceremonial cíclico y prolongado. Muy pocas veces existe canon, contrapunto o armonía de voces terceras y quintas. Esta acción traspasa el recuerdo que enseñaron los maestros con toda su agógica. Los cantos poseen la forma métrica compuesta en “cuartetos”⁵⁷ y los versos que interpreta el caporal, similares al del alférez chino o cualquier otro danzante tradicional, suelen utilizar el metro octosílabo consonante para repetir y responder versos. Dado que las competencias del proceso requieren momentos de concentración especial, muchos bailes son disciplinados, manteniendo la costumbre de llevar libretas con las frases anotadas que puedan olvidarse. Otros cantos llevan muchas décadas sin mayores alteraciones.

⁵⁷ Estrofa de cuatro versos con rima consonante.

La participación femenina e infanto-juvenil en el canto de respuesta genera una amplitud de timbres y coloraturas para cada baile, descansando siempre en los tiempos que marca la métrica de los instrumentos gruesos, quienes dan curso a un nuevo ciclo. Las células rítmicas permiten integrar patrones melódicos tonales que sellan la tradición del canto como también los imaginarios sonoros que remiten a los indígenas que ellos, imaginan e interpretan. Por esto se deduce una tradición de larga data, pues estas cuartetos son similares a las *llegadas* que se le cantan a la Virgen de Copacabana, en Bolivia (Uribe, 1963: 30). Este hecho hace más plausible determinar trayectorias trans-musicales desde regiones andinas. Arturo Barahona describe algunos cantos que recuerda:

Tenía una memoria especial, donde los cantos que yo escuchaba *`al tiro`* los aprendía. Y fue como así yo mantuve la tradición de la música en el baile. Por ejemplo un canto que se cantaba en esos tiempos como entrada al pueblo de La Tirana dice:

Vamos caminando
 Donde nuestra madre
 [Con ansia de verla
 Hija de Dios Padre] :bis

Tus Pielas Rojas
 Vienen llegando
 Diciendo todos
 ¡Viva María!⁵⁸

6

Y todas esas letras uno las va buscando, letras especiales como:

“El sol ha salido,
 nos viene guiando,
 al templo del Carmen
 ya vamos llegando”

Entonces siempre el mismo ritmo, y ya al llegar a esa parte, a la entrada de la puerta, ya uno empieza con otra melodía:

⁵⁸ La interpretación puede ser revisada en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=62-vc_raZW4

Al entrar a este templo
Se me alegra el corazón
[Al mirar tanta hermosura
Madre de mi salvación] :bis

Las formas generales de algunos cantos se reproducen con los mismos atributos interpretativos en distintos bailes, respetando la métrica y modificando las líricas, para cada nombre de un grupo. Como ejemplo, “Campos Naturales”, es una tradición para las entradas muy frecuente en bailes de La Tirana, Ana Taucare canta con su baile:

Campos Naturales
Déjanos pasar
Son tus Pielas Rojas [Peña Chica]
Vienen a venerar

De similar modo el baile Dakotas de Iquique, (Laan, 1993:53) muestra otra frase:

Pueblo de la Tirana
Déjanos pasar
Los Indios Dakotas
Vienen a adorar

Y Arturo Barahona ha modificado el canto para su cuerpo de baile:

Oh, gente piadosa
Dejarnos pasar
[Son los Pielas Rojas
Vienen a Honrar] :bis

Los cantos litúrgicos se integraron poco a poco por medio del catequismo de la Iglesia, esto incidió en la re-adaptación de muchos textos y variaciones en las formas de composición. Así el traspaso del repertorio católico tradicional se integró a las melodías y los versos⁵⁹:

yo había compuesto, cuando antes, de entrar a La Tirana, una canción que canto es la del Aleluya, pero yo la cantaba en un Aleluya de una forma India, pero después que me pidieran que compusiera un canto de la Anunciación de la Palabra, yo me acordé y la arreglé, esa que digo yo:

⁵⁹ Según sostiene el sacerdote Armando Vergara (2015), los primeros nexos fueron hechos con los Padres Oblatos de María Inmaculada, uno de ellos el sacerdote Oscar González Gaete nacido y criado en la oficina de Alianza, participó de estos períodos de interacción. El religioso español Javier García Arribás (1949-1994), también se recuerda como un asesor de bailes que además fue danzante del baile morenos canarios y un baile de cuyacas. Ramiro Ávalos posteriormente, es otro asesor que los bailes recuerdan permanentemente.

Virgen de la Tirana pura y hermosa
 Como un botón de rosa por la mañana
 Aleluya, Aleluya

Hoy que nos encontramos todos unidos
 [Escuchemos la palabra de nuestro señor] :bis
 Aleluya, Aleluya⁶⁰

Vir gen de La Ti ra na pu ra.y her mo-sa Co mo.un bo tón de ro sa por la ma
 ña-na Ale lu-ya Ale lu-ya Hoy que nos en con tra
 mos to dos u ni-dos es cu che mos la pa la-bra de nues tro se ñor
 es cu che mos la pa la-bra de nues tro se ñor. Ale lu-ya

El canto llano y ceremonial interpretado por el jefe indio, expone un sincretismo entre los repertorios de cantos eclesiásticos y la música andina, que se puede entender inserto en el contexto de chilenización del norte, con marchas patrióticas, pero además mediante las polifonías religiosas de himnarios congregacionales que propagaron las misiones católicas en el territorio, y también por medio del contacto posterior y sistemático con el clero regular. Para este caso del canto “Aleluya” modificado por Arturo Barahona, es importante resaltar que el tipo de transcripción realizada es fiel a lo que hace el intérprete, variando el sistema tonal y rítmico tradicional. En otros casos se muestran ciertos tratamientos particulares que remiten una ejecución basada desde la noción del imaginario de una música india (como el empleo en algunas formas de glissandos descendentes, melismas en vocales y anacruzas). Por otra parte sería

⁶⁰ La interpretación puede ser revisada en el siguiente enlace:<https://www.youtube.com/watch?v=TRHgRkWyX20&feature=youtu.be>

importante agregar que la tónica probablemente pudo haber variado en la interpretación de Palza y luego en Barahona, dada la avanzada edad actual del interprete, por lo que puede deducirse que antes pudo haber estado varias comas más arriba y en un pulso mayor.

El estilo utilizado por Barahona pudo haber absorbido aspectos desarrollados por Palza, en el canto *quele quele*, como parte de otra forma de sincretismo religioso y simbólico que incide en el tratamiento de las cantos interpretados que se traspasan. En sus notas de campo, Pablo Garrido registra en 1941 el singular canto de Aniceto Palza, siendo una de las principales piezas musicales que destacan los investigadores y discípulos que formaron parte de ese período⁶¹:



De esta manera, los cantos ceremoniales de Palza traspasan generaciones y se instalan como un aspecto del rito indio que carga de significado el contenido de las promesas. Del mismo modo, las frases indias del “Alelum Bacái” casi olvidadas por Barahona, fueron posteriormente readaptadas por las antífonas del Canto de la Iniciación de la Palabra en el “Aleluya”, acción inserta en un proceso intra-eclesial, y por lo tanto regido por los tiempos del misal romano:

Ya al llegar al pié de la Virgen, como nos enseñó después la Iglesia aprendimos, tenemos que hacer el saludo al Santísimo, porque el patrono de la iglesia es El Señor, tenemos que hacerle los honores primero, pedirle permiso para entrar, pedirle permiso para saludar a su madre, por ejemplo a la entrada cuando estamos en La Cruz, una canción que yo arreglé que dice; con música de Iglesia, pero basada en el ritmo:

Señor queremos entrar
 A este pueblo a saludar
 [A tu santa madre
 La Virgen Querida
 La madre amada
 De tus Pielas Rojas] :bis

⁶¹ Documento perteneciente al Fondo Pablo Garrido, conservado en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El canto litúrgico “Señor quien entrará”, difundido por toda Latinoamérica, puede considerarse como un caso de transculturación, pues pondrá el sentido del canto dirigido a Cristo, interviniendo la estructura de las piezas, para re-formular la forma y fondo de las plegarias. Este lugar para aprender y practicar sigue siendo el más efectivo método para no perder las tradiciones, mostrando los grados de eficiencia que el rito proporciona, la motivación que promueve y el resultado que proyecta. A modo de caso, remito al poema que Arturo Barahona recita de memoria para despedir su baile ante la Virgen⁶²:

“Oh Santísima Virgen del Carmen
Lucero que me guía
Dame siempre una mirada
por la noche o por el día
Yo que siempre te venero
Que mi vida te he ofrecido
No dejes nuestra alma tan sola
Es lo único que te pido
No me dejes madre bella
Ni a estos pobres pecadores
Que al decirte esta plegaria
Le sangran sus corazones
Y al terminar de rodillas
Esta humilde oración
Levantad tus lindas manos
Pídele a tu hijo que nos de su bendición”

Las 16 estrofas que agrupan cuatro cuartetos consonantes, forman parte de las estrategias creativas para el canon métrico instalado en La Tirana, el que sirve de base para el sentido religioso y espiritual al canto para mayoría de las interpretaciones, siendo mayoritariamente el modo ternario el criterio aglutinador. Por otro lado los cantos conectan estructuras sonoras con entramado sociocultural y con ello se entrelazan múltiples formas para-musicales en la *performance* mediante las genuflexiones y movimientos rítmicos como articuladores del proceso y ordenadores de la memoria cíclica. Para buscar estas recurrencias se pueden mencionar algunos gestos tradicionales que la mayoría de los bailes indios combinan con el canto de presentación o despedida, como no dar la espalda a la imagen de la Virgen, persignarse, rezar, hacer venias (por lo general tres), arrodillarse, cargar la virgen del baile, portar el estandarte, tocar la virgen, volver a persignarse. Las jaculatorias, los minutos de silencio o rezar un rosario también forman parte de otras formas representativas del devocional.

⁶² La interpretación puede ser revisada en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=SUYRuXUuLrA&feature=youtu.be>

Juan Ríos recuerda cuando antes que la Federación normara los procesos, ellos podían interpretar cantos por mucho tiempo. Antes se le cantaba a la Virgen catorce cantos en cuartetos para la Entrada de Pueblo, nueve cantos para la segunda entrada, nueve cantos para la entrada al templo (una hora aproximada), Himnos del Piel Roja para vestirse, cuatro versos para la primera retirada, seis para la segunda retirada, otros seis para la primera veneración y cinco para la tercera veneración. Quince cantos, a lo menos, para el Alba por la noche, veinte estrofas para el dieciséis de julio, seis para la primera procesión, otras seis para la segunda, ocho para la primera despedida de rodillas, y otras ocho para la despedida fuera de templo. Todo esto se ha regulado y acotado, sin embargo actualmente los cantos se intercalan y han sido conservados por el baile en libretas.

Ana Taucare, es la autora de las letras del baile Piel Roja Peña Chica y mantiene la tradición mediante composiciones que ha creado, a partir de melodías andinas:

“El Cóndor Pasa” (adaptación)⁶³

Los indios te saludan ¡Oh María!
 Madre mía
 Madre del Carmelo
 Te veneramos

Los indios te saludan Oh María Madre mía Madre del Carmelo

te veneramos.

Esta melodía en si bemol menor, expone un estilo de canto pentatónico adaptado a las frases compuestas por Ana Taucare, siendo otro ejemplo del sincretismo estético. Del mismo modo el Himno del Piel Roja y variados cantos de entrada y despedida, han sido rescatados del recuerdo de Ana y la familia Taucare, de amplia trayectoria como promeseros de la Virgen del Carmen.

⁶³ La interpretación puede ser revisada en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=dTAX8hdG4rM>

Los Sioux de Iquique, entonan alabanzas que conservan de sus primeros años y han retomado el canto *quele-quele* como ellos lo recuerdan e imaginan. Oscar Ramirez es percusionista en la banda que acompaña al baile y ha buscado el sentido del extraño canto de Palza, al cual le atribuye un sentido de adoración ancestral que se traspasó en generaciones.

La Sociedad Católica de Pieles Rojas influenciados por el sacerdote Javier García practican el “Día de la Humildad”, el 14 de julio y el 15 cantan para el alba. Para Edith Duran los cantos tienen un profundo significado, hay desde lamentos hasta plegarias. Por ejemplo se canta por la paz, por los niños, por los ancianos, además de “campos naturales” y el himno del estandarte “Piel Roja Soy”.

4.2.- La Danza del Fuego

*Este orden del mundo, el mismo para todos,
no lo hizo Dios ni hombre alguno,
sino que fue siempre, es y será, fuego siempre vivo,
prendido según medidas y apagado según medidas”*

Eráclito de Efeso

4.2.1 Análisis etnográfico

La Ceremonia de la Danza del Fuego es una tradición recurrente en los diversos grupos de bailes pieles rojas en el país, mostrando similitudes como también diferencias significativas para cada cuerpo de baile o sociedad religiosa. La intención de este apartado es señalar algunos rasgos constitutivos y diferenciadores para destacar la música como ordenadora de la memoria oral y constructora de sentidos ceremoniales simbólicos⁶⁴.

El fuego y la música son dos elementos que pueden abrir un camino interpretativo desde la etnomusicología, en tanto, identifican un canon instrumental propio de los bailes indios, una matriz histórica y variaciones regionales. En todos estas circunstancias, es la noche el espacio donde se emplazan estas actividades, mostrando una prolongación del devocional mariano que es posible indagar desde las llamas que circunda el piel roja. Las Danzas del Fuego, constitutivas de los bailes indios, han sido atribuidas e influenciadas para muchos devotos desde los bailes de chunchos, anteriores a los pieles rojas y quienes saltaban alrededor de fogatas, con plumas y lanzas. Como antecedente, resulta importante destacar el registro audiovisual de Pablo Garrido de 1944, exponiendo los siguientes atributos:

“Los pieles rojas, de lentos y pausados movimientos, ponen la nota divina y majestuosa”... [luego se agrega]: “Y a cuando cae la noche todos los bailes continúan su danza junto a la fogata”

La práctica de la Ceremonia del Fuego expone así una actividad que lleva siendo replicada por varias décadas en La Tirana y luego en otros santuarios marianos, hecho que deduce amplias formas de representar la danza y la música. Por ello, los lentos y pausados movimientos

⁶⁴ Un fragmento audiovisual de una danza del fuego en La Tirana, puede ser revisado en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=_0Rzt81yd8w

que destaca Garrido han derivado a otros modos y estilos.

Dado que la gran mayoría de las secciones de instrumentistas en los bailes indios basan su lógica desde el bombo y las cajas redoblantes, se puede presentar la noción de una “célula rítmica” desde estos instrumentos. Por otro lado, la gran mayoría no utiliza los sistemas de notación en partituras para cifrar los eventos sonoros; este hecho es significativo en la medida en que las formas de interacción con las músicas generan distintos métodos y grupos que definen los aprendizajes y parámetros musicales dentro de la performance. Como se ha señalado anteriormente, solo unos pocos bailes incorporan instrumentos de bronce y otros pocos aún rescatan la interpretación de flautines (piteros), siendo las percusiones el canon sonoro que define a toda agrupación india. Por otra parte, es importante destacar la absorción del ejercicio musical desde las bandas de guerra militares o el reclutamiento en destacamentos militares de la zona (como el regimiento Chacabuco), que han influenciado el sentido de ordenamiento del contenido musical de los instrumentos gruesos en el contexto sacro de La Tirana. Esto se evidencia en el relato de los entrevistados, quienes señalan la formación de sus maestros instrumentistas en esos regímenes de aprendizaje. Bajo ese umbral de expectativas destacan secciones de percusionistas bajo estrictos y depurados tratamientos rítmicos coordinados.

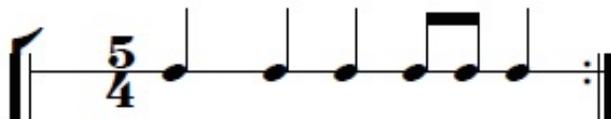
Mediante ejercicios de escucha reducida y enmascaramiento, los músicos de bandas de indios pueden identificar fácilmente distintos *toques* de otras agrupaciones. Esto viene a justificar las fronteras subjetivas que el material sonoro proyecta, sin la necesidad muchas veces de observar para identificar, para frases como “A lo lejos se escuchan los Sioux” o “Están haciendo la despedida los Dakotas”.

Tanto músicos como bailarines entienden desde el concepto de *toque* una significancia fundamental. Reiteradamente se menciona en esta tesis la palabra *toque*, que puede tener distinto significado. Se podría aproximar un sentido *emic* en el término desde la noción de un ciclo en una célula rítmica en un grupo, como también desde un músico que genera un criterio estético al percudir. Por esta razón y a grandes rasgos el *toque* también es para la mayoría de los músicos el elemento central para comprender el evento desde la interpretación instrumental. Se puede definir un *toque* como una métrica, una hemiola, un cambio de compás, o circularidades desde un pulso.

Otro rasgo muy citado por los interpretes es la importancia de no perderse en los tiempos, ya que hay momentos que deben contar y coordinarse con el grupo para cambiar de rítmica o terminar al unísono. Este método es amplio además por la incorporación desde la niñez como integrantes de la banda; por ello, en los últimos tiempos de cada compás se pueden generar múltiples posibilidades rítmicas, antes de caer al primer tiempo, señales que los niños entienden bastante rápido.

El grupo de músicos y danzantes al igual que la mayoría de otros bailes indios entabla un diálogo permanente entre el jefe de instrumentistas y el caporal de la danza, éste último la mayoría de las veces porta un silbato para coordinar los momentos rituales, los que para la danza del fuego pueden durar hasta una hora aproximada. Por otro lado, muchos músicos están emparentados con los bailarines, lo que hace más fluida la comunicación en todo momento. Otro aspecto importante es la presencia mayoritaria de jóvenes y niños, en su mayoría varones.

En La Tirana, existen múltiples tratamientos grupales para trabajar sobre los *toques* en una célula rítmica, lo que definirá la *performance* en tanto interpretación; sin embargo hay un patrón dominante desde el bombo, sobre todo en los bailes más antiguos, donde prevalece el compás de 5/4⁶⁵:



Podríamos pensar de acuerdo a la partitura en, a lo menos, cinco maneras de entrar al ciclo sonoro, pues al estar inserto en un contexto ceremonial, la interpretación es de una sola vez; por lo tanto, no se repiten las partes, y así se integran los aprendices y se retroalimentan todos los instrumentistas. Por ello es posible partir desde una opción de escucha desde otra distribución rítmica:



⁶⁵ Un fragmento audiovisual del toque de cinco tiempos con flautín, puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MRhJV3zbTB8>

Del mismo modo, hay una opción de proponer un criterio basado desde el compás de 5/8, desde un pulso lento, como otra forma de cifrar los bombos, sobre todo si se integra un flautín:



La indagación sobre el pulso histórico de los primeros instrumentistas indios supone una propuesta que se desplaza del tradicional canon rítmico del 4/4 predominante en el resto de los bailes de la zona, anteriores a los pieles rojas (presente en morenos, cuyacas y chunchos).

Posiblemente la necesidad de dicotomizar la marcha patriótica (4/4) del ritual indio (5/4), puede justificar la integración de un nuevo compás dominante. Del mismo modo, como señala Barahona (2014) esta métrica se debió a la necesidad de agregar un nuevo paso coreográfico para hacer la genuflexión. De cualquier forma, el ritmo de 5/4 no es frecuente para otras sociedades religiosas, sobre todo aquellas que poseen lectura de partituras y ejecución de bronces (tales como trompetas, trombones barítonos, trombones de vara, clarinetes, saxos y tubas), pero sí para los piteros.

Otro *toque* tradicional para muchos músicos nortinos posee cierto paralelismo a la mayoría de bailes danzantes con instrumento grueso, que bajo un compás de 4/4 (denominado como *dos toques o dos por tres*) se interpretan tres negras y dos corcheas, lo que puede ser entendido también como un *tres por dos*, estableciendo inversiones métricas:



Para este patrón se puede determinar una amplia presencia de variaciones de estilos en cada sección de instrumentistas. Hay varios ejemplos de bandas que van aumentando el pulso a medida que avanza el desarrollo de la ceremonia y otros que mantienen el acento *presto* en todo

el ciclo sonoro. Las marcas metronómicas son el carácter de los trozos musicales que se interpretan en contextos de exigencias del cuerpo y de la mente. La generación de movimientos de numerosos cuerpos de baile bajo este modo, estructura un permanente sistema de tensiones que forman parte de la dinámica al momento de ejecutar los bombos y cajas bajo un imperativo *staccato*.

El baile de Indios Jalaguayos de Arica por ejemplo, posee banda de bronce e interpreta desde el tiempo de 4/4 repertorios de carnavales andinos, siendo una métrica frecuente como parte de otra estética representativa del sonido indio. El siguiente trozo está transcrito para trompeta⁶⁶:

*Fragmento de Danza del fuego
Indios Jalaguayos de Arica*

En los casos consultados y observados, la Danza del Fuego convoca a los bailes de indios danzantes bajo recursivos elementos que lo estructuran, siendo más variable que los cantos ceremoniales que poseen una agógica, una métrica y una prosa estandarizadas bajo un

⁶⁶ Un fragmento audiovisual de esta agrupación puede ser revisado en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=FL_KSGCMsQk

denominador común, más andino. Para los músicos, la interpretación define un proceso sonoro intenso en algunos momentos del ceremonial que los encarna. Mientras los bailes más antiguos rescatan el patrón de 5/4, los bailes nuevos poseen varias formas y momentos del ceremonial, con predominancia hacia el 4/4, (como la gran mayoría de las sociedades religiosas indias de Atacama).

Al respecto, las danzas del fuego en La Tirana realizadas por el baile Pieles Rojas de Alianza, han mantenido el denominado *tres toques*: (5/4 o 3x3) que se realiza el 15 de julio por la noche. Otras formas métricas pueden anteceder la ceremonia del fuego, como el denominado “trecillo” (puede entenderse como un dáctilo cíclico: negra corchea, negra). Para momentos del canto, el baile emplea también el tradicional *de a dos*. (4/4)

El baile de Pieles Rojas Águila Blanca de Iquique es otro grupo que posee el toque del 5/4 denominado *el paso de 3*, y del mismo modo también utilizan el *paso de dos* (4/4). Un tercer toque histórico, es el denominado *paso recortado o sencillo* (dáctilo cíclico)

El cuerpo de baile Pieles Rojas Peña Chica, utiliza el *paso de a tres* (5/4) para la Danza del Fuego y también el denominado *paso sencillo*. Las ceremonias con estos ciclos, como relata Ana Taucare, duraban más de una hora y se saltaba por encima de las fogatas.

Los Indios Sioux, fueron numerosos llegando a conformar 2 filas prolongadas en 1 cuadra, bailaban primero los grandes y luego los niños. La Danza del fuego les ha proporcionado la luz y ha combatido el frío, como señala Oscar Ramirez, y su forma métrica es compuesta del mismo modo en el denominado 3x3, (5/4) con tiempo de la negra en 100 aproximadamente. Este baile usa la interpretación de piteros. También utilizan el *toque sencillo* (corchea, corchea, negra, en un tempo andante). Los Sioux como muchos otros bailes, emplean además un motivo especial en la alabanza donde ejecutan *redobles*, mientras el cuerpo de baile se arrodilla a los pies de la virgen.

La Sociedad Católica Pieles Rojas de Iquique ha mantenido la sencillez de su danza y la instrumentación. Para el alba y en el ceremonial del fuego para vísperas del 16 de junio, se utilizan básicamente dos toques: *el sencillo* (dáctilo cíclico) y *el cortado* (5/4). Además de los bailarines en fila, siempre se ha representado la figura de un hechicero, quien puede bailar, si y

algunos momentos de la performance⁶⁹. En la fiesta de la Virgen de la Candelaria los bailes indios tienen distintos tipos de *toques*, cada uno de ellos numerado y por lo general aumentando el pulso a medida que avanza la presentación, como es el caso también de los “Indios Apaches de Nuestra Señora de la Candelaria de Copiapó”. Rosa Ocaño es la jefa de los músicos integrados fundamentalmente por jóvenes y niños:

Los ritmos son casi parecidos, los toques, el uno, el dos, el tres; la diferencia va en el cuatro y el cinco no más, ahí varía porque eso va más rápido, y las empezás, los redobles que uno le dice, tanto los bombos como las cajas, los redobles...

Hay que fijarse bien porque hay unos detalles en algunos toques [que] empiezan las cajas primero y de repente salen los bombos primero.⁷⁰

La organización de la isocronía del *piel roja* está dada por la tradición heredada de los maestros cultores que traspasaron su conocimiento. En este sentido el grado de antigüedad y proximidad de las primeras sociedades de baile, resalta una regularidad en la forma de tratar la materia musical, siendo el *tempo giusto* el que predomina en los ciclos de bandas antiguas, sin mayores alteraciones en la prolongación de la *performance*. No obstante a medida que se traslada de zona geográfica y se proyecta el devocional hacia el sur, el *toque* indio va derivando a otras formas de ejecución de las piezas, siendo más bien un ciclo con varios compases los que van generando los tiempos organizadores. Por ello las interpretaciones de bandas como los Indios Devotos de Ovalle o los Dakotas de Vallenar, pueden pasar sin problemas de un carácter *andante* a uno *presto*. Desde el *toque del dos por tres*, se han registrado en Copiapó pulsos *prestissimo* (hasta llevar la negra a 175, para el caso del baile religioso Santísima Trinidad de Coquimbo). Dichas tensiones y pulsaciones se interrumpen mediante intervalos rítmicos que derivan hacia otro tiempo que marca los dispositivos temporales, esto viene siendo una característica de las agrupaciones de indios danzantes modernos.

⁶⁹ Los movimientos en las danzas de indios copiapinos han sido abordados en el texto de Álvarez Muñoz 1999, pp. 79-84

⁷⁰ Entrevista realizada el 31 de agosto de 2006 en Álvarez G., Ortega A. “La Tradición Musical de los Bailes Religiosos de la Región de Atacama”. Documento audiovisual, financiado por el Consejo Nacional de Cultura y las Artes, FONDART 2007 bajo el Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

Tanto en los bailes antiguos como en los bailes más recientes, el pie métrico está directamente relacionado con el ritmo aditivo coordinado con el cuerpo de los danzantes; de esta forma, en un toque *de a tres* (compás de 5/4) el último compás permite hacer una genuflexión, con ello, distintas duraciones disponen distintos acentos que van definiendo las particularidades de cada baile indio danzante.

Para la gran mayoría de los bailes consultados, el acento rítmico coincide con el primer tiempo del compás, siendo la base para los ritmos corporales. El acento métrico se construye así con la recursividad entregada entre el pulso de un bombo y los acentos que proporcionarán las cajas redoblantes. Para la finalización de cada compás se pueden generar distintos tratamientos en las bandas, por ejemplo el empleo de *rubatos*, *anacruzadas*, *stacattos*, *rallentandos*, *calderones* o silencios.

4.2.2- Análisis semiótico/musicológico

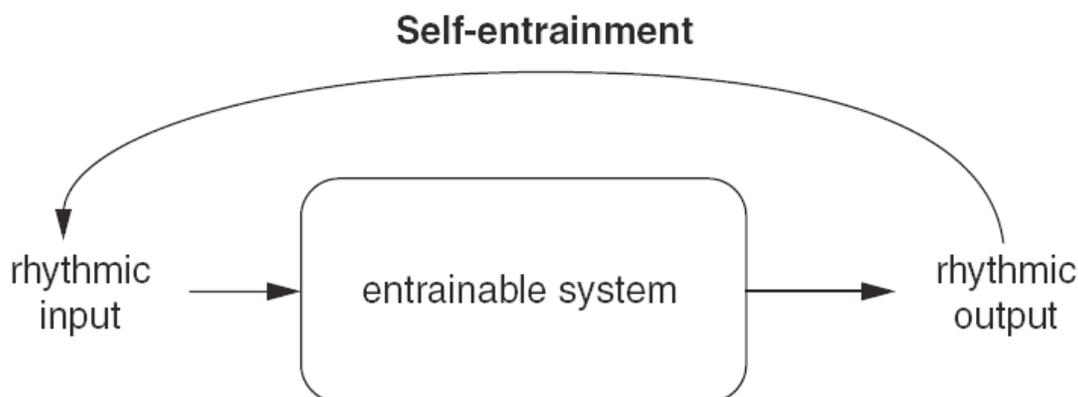
i.- Ritmo interno y sentido del trance en la Danza del Fuego

Dado el atávico sistema ceremonial que propician los indios danzantes a la Virgen, se considera pertinente un breve análisis del evento desde los estudios de *performance*, con atención en la cognición musical.

En musicología cinética destaca la investigación finlandesa realizada por Petri Toiviainen, Geoff Luce, y Marc R. Thompson en el año 2010 sobre “Jerarquizaciones de un modo oscilatorio vibratorio en los movimientos inducidos por la música”, aspecto que el ser humano expresa al incorporar patrones rítmicos constantes, bajo el dinamismo de un sistema pendular. El término *embodied*, traducido muchas veces como encarnación, internalización o incorporación, puede ser aplicado para esta tesis para el rol del cuerpo humano en relación a sus actividades musicales, rítmicas y cognitivas. Al respecto la totalidad de los bailes y músicos de las fiestas del norte “encarnan” patrones rítmicos de distinto orden, desde los más ritualizados como los chinos y los pieles rojas, hasta los más modernos y politonales como diabladas, morenadas, tinkus, tobas o zambos caporales. En todos los casos, se internaliza el ritmo en músicos y danzantes indistintamente. El estudio postula que al escuchar música a menudo se asocian los movimientos del cuerpo espontáneos que frecuentemente están sincronizados con sus estructuras periódicas. Con ello se construye una línea base hipotética donde la noción de la cognición rítmica internalizada asume que el comportamiento inteligente no emerge de una mera percepción pasiva, sino que requiere interacciones orientadas a objetivos entre el organismo y su medioambiente. De acuerdo a este enfoque, podríamos usar nuestros movimientos corporales para ayudarnos a analizar sintácticamente la estructura métrica de la música.

En La Tirana, los sonidos del piel roja a través del siglo XX se consensúan y sus límites los define la barrera del cuerpo encarnado en una métrica ritualizada y performativa. Bajo este parámetro los diversos compases, forman estímulos en distintas partes del cuerpo, y para cada danzante devoto quien define la manera de expresar un movimiento rítmico coordinado.

Diagrama 1: *Self-entrainment: La Autoincorporación, ocurre cuando un individuo se incorpora (corporal e instrumentalmente) y utiliza las salidas rítmicas autogeneradas como una señal para el mismo sistema de entrada rítmica*⁷¹



En el diagrama 1 para muchas fiestas religiosas del norte de Chile cada baile articula la circularidad rítmica en función a los compases y tiempos que el estilo establece; de acuerdo a ello, una banda que acompaña a un baile Gitano es más lento y cadencioso que un ritmo que ejecutan los morenos rusos. Asimismo, más rápida es una Diablada, y más aún un Tinku. En cada danza, los movimientos estimulan diferentes partes del cuerpo; por ejemplo, mientras los flautistas chinos, establecen una secuencia monódica sumatoria expresada en la saturación de sus flautas, los diablos sueltos en su otro extremo se mueven libremente estimulando distintas partes de su cuerpo. En ambos extremos la música es el imperativo en el cual se desarrollan estas prácticas motoras considerando a los danzantes indios en su amplias expresiones.

El medioambiente árido del desierto de Atacama, condiciona los eventos al rigor del tiempo y el espacio, destacando formas de representación musical, tan diversas como puede ser la estrategia de *embodied*, en tanto grupos humanos constructores de cultura en una ecología. Es importante resaltar la condición estacional de la ritualidad en La Tirana, donde la población flotante utiliza el ceremonial como un paso anual y vuelve a sus localidades de origen, por ello,

⁷¹ Un fragmento audiovisual de una auto-incorporación puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=RZvqFRDafUI&feature=youtu.be>

prácticas rítmicas de los *inuit* del polo norte quienes también han estado sometidos a condiciones climáticas extremas, no obedecerían a correspondencias directas en los danzantes de La Tirana. El danzante piel roja relata con su cuerpo la experiencia de internarse en las formas elementales de un pasado enraizado, desde intensas y prolongadas secuencias rítmicas, asociadas a altos grados de concentración. Actualmente bajo el marco regente de “ley seca” no hay predominancia hacia estados alterados de conciencia inducidos *ex ante* al evento (por ejemplo consumo de alcohol, mezcalina o the).

Desde la tradición oral de estas prácticas la métrica internalizada logra construir al interprete instrumentista esquemas prácticos para las agrupaciones de acentos (métricas), como también para la agrupación de distintas duraciones de cada pieza o pasaje (ritmos), y la sensación que deja la agrupación de esos sonidos para un sujeto perceptor (*tempo*). Así el *toque* puede ser un metro musical que genera el impulso rítmico (*beat*) y coordina cuán rápido o lenta puede tratarse la pieza. De acuerdo a J. Devin McAuley (2010) el problema del compás y la métrica han sido estudiados utilizando una variedad de diferentes métodos, con el descubrimiento general de que los eventos musicales que ocurren en posiciones métricas fuertes son mejor percibidas, recordadas, y reproducidas que eventos musicales que ocurren en posiciones métricas débiles.

Los modelos de incorporación rítmica que desarrollan el análisis de intervalos de tempo y ritmo ofrecen un enfoque alternativo, sin embargo concentran sus descubrimientos sobre el tempo preferido y la discriminación del tempo. De acuerdo a esto, el *toque* que definen los músicos nortinos posee fronteras sinuosas para el análisis convencional, donde la partitura se agota y estandariza, y de acuerdo a esto los grupos numerosos que leen partituras musicales convencionales, difieren en estéticas a aquellos que han adquirido sus conocimientos desde la memoria, observando a otros, participando desde niños.

Los danzantes de la virgen establecen ritmos y periodos cíclicos de diversas percepciones neuro-musicales. La semiótica cognitiva de la música, se orienta en estos análisis mediante la cognición enactiva, orientación de la filosofía de la mente y su estrecha vinculación con el cuerpo. De acuerdo a Rubén López Cano: “la enacción concibe la cognición como acción

efectiva” (2006:12). Los bailes de pieles rojas establecen sus acciones en estructuras simbólicas mediante periodos donde la enacción emerge en la experiencia sensorial por medio de patrones biológicos, culturales, neurológicos y, sin embargo, no se les puede reducir a ninguna de ellas. “La cognición es la articulación de una red que consiste en niveles múltiples de sub-redes sensorio-motrices interconectadas de los cuales emerge un mundo de significación”(ibid).

Es preciso además considerar que la mayoría de los modelos de ritmo se han concentrado en el tiempo relativo de acentos temporales; relativamente unos pocos, por el contrario, se dirigen al rol de los acentos melódicos, (como el ejemplo del ritmo de 5/8 para flautín indio). Por último es necesario sostener que un área de investigación incompleta son las diferencias y variaciones entre tiempo, individuos y audiencias, ya que algunas personas parecen tener mayor dificultad para percibir un ritmo que otros. Respecto a esta idea, es necesario y fundamental establecer periodos etnográficos amplios para recién allí comenzar a dimensionar los distintos matices que un mismo *toque* desarrolla. La identificación de acentos temporales y melódicos resulta atendible para no caer en el riesgo de establecer comparaciones y generalidades sobre estas dimensiones temporales desde un *outsider*.

ii.- Sincronía del Piel Roja en la Danza del Fuego

La investigación titulada: “The Ecology of Entrainment: Foundations of Coordinated Rhythmic Movement” de la Universidad de California, (2010) nos muestra algunas formas en las cuales los seres humanos se incorporan a las rítmicas que los contextos medio ambientales y culturales condicionan. Para el caso de los danzantes a la Virgen, las dinámicas establecidas sugieren modelos amplios y eficientes de incorporaciones métricas, en algunos casos bajo un alto grado de coordinación en escenarios multi-sonoros e inclusive esquizofónicos.

El *entrainment* ha sido estudiado en una variedad de contextos, principalmente bajo convenciones musicales, comunicaciones verbales y coordinaciones motoras. Se construye sobre adaptaciones preexistentes que permite a los organismos percibir estímulos rítmicos para generar estímulos periódicos e integrar la retroalimentación sensorial. Este modelo se evidencia en los grupos de danzantes y músicos en las principales fiestas religiosas del norte de Chile y funcionan mediante trayectorias y circuitos previamente establecidos, concensuados y sinérgicos. Por último, el *entrainment* social propone un caso especial de coordinación espacio- temporal donde las señales rítmicas se originan desde los individuos colectivamente adaptados al medioambiente. En esos contextos surgen preponderantemente los dispositivos materializados desde la cultura, la sociedad, la tradición y la historia.

El uso de la música y la danza son pruebas sobre la función de las bases evolutivas para los movimientos rítmicos coordinados, en tanto, prácticas recursivas que año a año pueden entregar algunas respuestas y elaborar preguntas sobre la naturaleza de los ciclos musicales, funcionando como un artefacto que permitiría sondear la historia y determinar sus rasgos sonoros y rítmicos característicos. La percepción sensorial es fundamental para establecer un diálogo entre la música y su entorno inmediato y trascendente. Esa percepción se logra por medio de la evocación emocional que abre las conexiones necesarias para que muchos inconscientes se vuelvan colectivos e incorporen el trance a través de sus sentidos. En esta estrecha vinculación, la mente y el cuerpo de los indios pieles rojas entran al ceremonial cada año.

A lo menos, el *entrainment* en La Tirana proveería un mecanismo para entender el desarrollo de reflejos físicos, así como criterios para identificar un gesto, mímica, parpadeo, guiño, genuflexión o un sentimiento en el canto o en la danza, estableciendo pautas de conducta aprehendidas y reproducidas en cada *performance*. Los músicos por su parte entran en la rutina rítmica también mediante la ejecución de las piezas musicales, estableciendo marcadores temporales con sus miradas y señas, procesando los compases y tiempos que crean el momento sonoro. El *entrainment* permite así problematizar los reflejos metafóricos, y del mismo modo, facilitar la búsqueda para rastrear las formas anteriores que han generado la empatía y han traspasado la oralidad y la corporeidad.

Otra característica significativa para el análisis de los movimientos sincronizados dice relación con la posibilidad de facilitar la retroalimentación compleja e independiente de actividades humanas en tanto danzas, deportes y juegos, comunicación verbal y expresión emocional (ibid). Para el caso del danzante y músico en el norte, esta coordinación compleja se mueve por medio de su fe y en ella esta dinámica de movimientos y multiplicidad de actividades rituales adaptadas al medioambiente, promueven el condicionamiento de numerosos penitentes bajo altos grados de simbologías. Tal es el caso de la Procesión, allí las tremendas y flexibles capacidades humanas para producir coordinaciones adquieren sus orígenes en esa capacidad para incorporar señales rítmicas desde el medio ambiente social y físico.

En los procesos de *entrainment* o incorporación rítmica, existen niveles que operan indistintamente en cada situación sensorio musical, muchas veces interrelacionadas entre si. De acuerdo a ello existe un primer nivel denominado de “autoincorporación” (*self-entrainment, en diagrama i*), donde el ritmo se desarrolla de manera individual y se establece un criterio cognitivo y cíclico. Para el caso de los bailes de danzantes pieles rojas, esta condición se integra mediante el ritmo y pulso en la *performance*, otorgando el sentido ritual que abstrae al promesero y establece el ciclo de *input* y *output* que ocurre cuando un individuo se incorpora y utiliza las salidas rítmicas autogeneradas como una señal para el mismo sistema de entrada rítmica.

El segundo nivel corresponde a la *incorporación social mutua*, que al igual que en el primer nivel se estructura sobre la base de sujetos que desarrollan una *performance* en constante coordinación. En este nivel de organización rítmica, los impulsos retroalimentan los movimientos de otros individuos que a su vez incorporan el ritmo de otros. En muchos de los bailes danzantes y en la mayoría de los bailes que poseen pentafonías en lakitas, piteros o bronces, estas dinámicas se desarrollan permanentemente, generando secuencias rítmicas particulares.

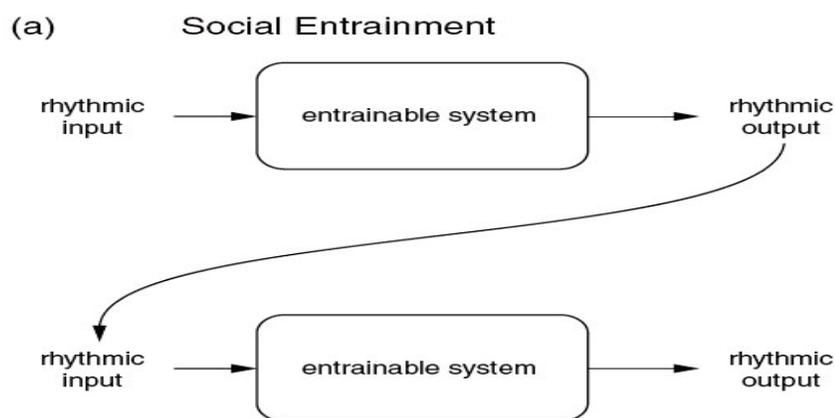


Diagrama II: *Social Entrainment: La incorporación social mutua resulta entre dos individuos capaces de incorporarse (corporal o instrumentalmente) cuando cada uno utiliza las salidas del compañero como una entrada a su procesador rítmico*⁷².

El danzante indio, está sujeto a su fila, la cual está sincronizada con su grupo y paralelamente a la fila alterna, hecho que hace mantener coordinado rítmicamente las largas secuencias de movimientos. Además de los silbatos, muchos danzantes “morenos” incorporan además matracas que van llevando el ritmo y cerrando intervalos. Estas técnicas integran un orden preestablecido que se pone en práctica bajo estos regímenes corporales coordinados.

Finalmente está el caso de la incorporación social colectiva donde la habilidad para incorporar un pulso auditivo externo a muchos movimientos o a un ritmo complejo, permite que muchos individuos a través de información integradora entre diferentes modalidades sensoriales,

⁷² Un fragmento audiovisual de una incorporación social mutua del baile Pieles Rojas de Copiapó en su Ceremonia de la Danza del Fuego. (febrero de 2014), puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=4OMta3u4Fag&feature=youtu.be>

bloqueen el comportamiento de su tiempo cronológico. Este nivel genera un estadio espacio-temporal que suprime las condiciones medioambientales. Desde allí la dinámica performativa se vuelve compleja y el ritual simbólico que subyace, se vuelve el centro y el *episteme* de las coordinaciones:

(c) Collective Social Entrainment

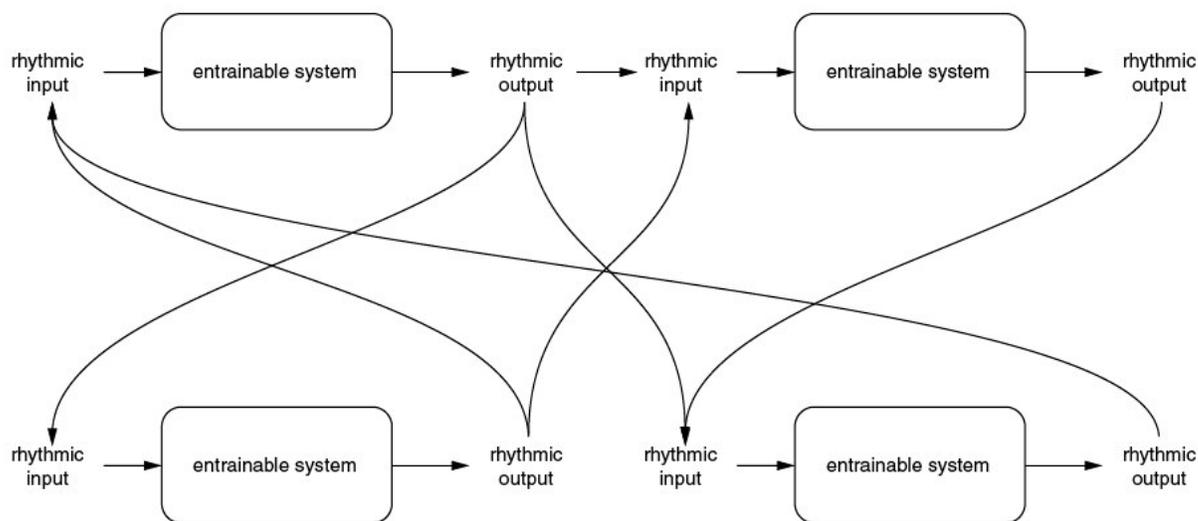


Diagrama III: La incorporación social colectiva ocurre cuando un grupo de individuos que son capaces de incorporarse, utilizan la salida rítmica de otro, como entrada para sus sistemas de procesamiento rítmico. Aunque no necesariamente cada individuo utilizará la salida de cada uno de los otros compañeros; la incorporación social colectiva puede igualmente surgir entre el grupo⁷³.

El músico en La Tirana, además de interpretar su instrumento, está coordinado con su grupo, supeditado el cuadrado espacial que lo delimita, subordinado al contexto junto a otros bailes y músicos, quienes van superponiendo distintos acentos y niveles métricos, que suman el altoparlante de los sistema de amplificación del templo, los juegos artificiales, rezos, campanazos y un largo etc. Estos niveles métricos e hipermétricos se desarrollan de manera prolongada y

⁷³ Un fragmento audiovisual de incorporación social colectiva en La Tirana, puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cDI6s82a6dA>

sostenida por varios días en distintas instancias, siendo las noches también un espacio de interacción para entradas de pueblo y despedidas.

Dado que este tipo de sincronización sensomotora en La Tirana puede incluso ocurrir cuando hay un alto grado de complejidad rítmica y ambigüedad en la música, una esquizofonía generada puede ser abordada desde estos modelos de incorporación del ritmo. Si el poder de unir cuerpos en movimientos rítmicos coordinados es aumentado en la danza y la música basándose en impulsos, esto podría tener importantes implicaciones para la habilidad del ser humano para involucrarse en actividades a gran escala altamente interdependientes y complejas que requieren coordinación conductual. Otro ejemplo es la romería a los músicos que participaron en La Tirana, un centenar de intérpretes sonando al unísono, y en estos casos los niveles de coordinación son altamente sincronizados, complejos y perfeccionistas, precisamente porque hay un estímulo sonoro que tiende a unificar el movimiento.

La asimetría surgida a partir de los organismos que responden a ritmos medioambientales y ecológicos distintos, ha sido entendida desde los individuos que responden de manera específica para incorporar información rítmica. Mientras los ritmos medioambientales permanecen, los grupos de danzantes cambian y se renuevan, varían de fiesta en fiesta y se incorporan año a año desde su instrumento o su cuerpo. Los estados de ritualidad y éxtasis promueven un trance inserto en la incorporación social colectiva, desde donde emerge el patrón de conducta socialmente aprehendido. Muchas veces existe superposición de ritmos entre elementos audibles y otros que no lo son, como los silencios, llantos, momentos de la procesión sin cantos, en un rezo, o donde la rítmica del paso se convierte en el ritmo corporal, sin ser el sonido la señal. En la procesión, esta isocronía se altera por ejemplo, con las campanas que generan el impulso para mover los pies de los cargadores de la virgen y el resto de la procesión. De este modo, la procesión puede permanecer silenciosa, a pesar de insertarse en contextos de altos niveles de sonidos y ritmos superpuestos. La inducción por la rítmica de la repetición, ya sea sonora o motriz, ejerce así la connotación de una incorporación social colectiva.

En síntesis, la selección evolutiva-ecológica de criterios rítmicos sugiere que los sonidos se adaptan a los contextos y herramientas que el medio ambiente otorga, favoreciendo permanentemente el creacionismo de nuevos tratamientos sonoros. El pie métrico organizado pone de manifiesto la trayectoria adscrita a consensos culturales y a selecciones y opciones de unos ritmos por otros, en función al entorno. El marco de referencia presentado por este estudio sugiere que la capacidad para la incorporación podría estar basada en habilidades antiguas evolutivas muy simples, y aún así, podría haber permitido el surgimiento de algunos de los tipos más complejos de coordinación conductual incluyendo la música y la danza. Sólo para algunos momentos resulta práctico a los casos investigados en La Tirana, sin embargo logra exponer la relevancia del medioambiente en las coordinaciones rítmicas en ejemplos como las danzas del fuego del piel roja.

La acción de bailar, prender una fogata y utilizar trajes de indios, representa por unos momentos dejar de ser los sujetos de la vida cotidiana, promoviendo el ejercicio simbólico que encapsula el tiempo cronológico. Esto da paso a la vida de un tiempo que puebla las emociones, bajo una dimensión del mundo circundante donde las experiencias sensomotoras se modifican a espacios de tiempos únicos e intensos. Fidel Sepúlveda sostiene poéticamente esta experiencia creada desde las emociones: “Por el sentimiento el hombre rompe su silencio y habla, grita, llora, rompe su inercia y marcha, procesiona, baila, abraza, ama, mata; rompe su rutina que lo tiene sin rostro y le restituye el rostro verdadero donde escribe su aventura esencial su cuerpo y su alma” (2006:32). No hay que olvidar que desde la cognición musical, esas emociones deben entenderse como estados de ánimo pasajeros, más que emociones permanentes.

Los *procesos cronoestésicos* estudiados en profundidad desde la musicología por Rubén López Cano, están presentes en esos contextos en La Tirana, en situaciones que permitirían “caracterizar aquellos momentos en que, intentando dar sentido al objeto musical que percibe, un sujeto se convierte simultáneamente en ingeniero y habitante del tiempo musical que él mismo construye con la materia musical” (2001:14). Esto podría acercarnos a entender cómo estar tanto tiempo conectado con una secuencia rítmica, sin desmayarse, sin perder aliento, tanto niños como ancianos. Según esta idea *cronoestésica* “intuimos la presencia del tiempo por

kinesia: a través de movimientos y desplazamientos, y todo proceso espacial que sufrimos o percibimos.” (ibid, p9). Las niñas y niños son ejemplos de una inclusión musical formada en la encarnación del ritmo que se adapta al evento por largos períodos. El acceso a nuevas tecnologías de la información amplían los razonamientos para entender estas formas culturales, favoreciendo la participación y opinión de distintos sectores y estamentos que han organizado y politizado el tiempo sacro.

Otro aspecto interesante de indagar dice relación con la experiencia de los *Ohrwurm*⁷⁴ o “gusanos auditivos” que quedan instalados en nuestro subconsciente y pueden aparecer involuntariamente. Al salir del tiempo ritual, se puede presentar la llegada de sonidos de la fiesta antes vivida, representada en algunos fragmentos y secuencias de melodías y ritmos. Esta sensación que puede permanecer por mucho tiempo, asoma en momentos nuestra vida cotidiana.

Particularmente para los bailes de instrumento grueso, la instalación de un pulso en bombos y cajas, puede permanecerles por mucho tiempo llamando a la conciencia enactiva, adquiriendo mayor significancia para intérpretes de la danza e instrumentistas que siguen ensayando métricas y alturas, sin la necesidad de un instrumento, solo evocando los momentos. La imaginería que propicia el ciclo rítmico permite un proceso *cronoesthético* que traslada la materia musical a la vida cotidiana, recordándonos que ese tiempo nos gobierna a momentos.

El problema presentado en esta investigación explora las experiencias de aquellas conexiones a ese trance sonoro y rítmico que se establece al momento de danzarle a la Virgen; en ese ejercicio simbólico y espiritual el camino que ha elegido el promesero piel roja, intensamente sacrificado y comprometido, retrata seres humanos conocedores de su medio ambiente y capaces de demostrar los límites extremos del cuerpo, mostrándonos la herencia de una incorporación rítmica traspasada desde las estrategias más arcaicas y singulares que nos han definido como homínidos portadores de cultura.

⁷⁴ Los *Ohrwurm* (literal del alemán) también llamados en neurociencia “gusanos cerebrales” son generalmente de carácter estereotipado e invariable. Suelen tener cierta esperanza de vida, alcanzan su apogeo durante varias horas y días y luego se diluyen, aparte de algún esporádico arrebató posterior. pero incluso cuando parece que han desaparecido, suele permanecer a la espera; permanece una sensibilidad acentuada, de manera que un ruido, una asociación, una referencia a ellos es probable que vuelva a dispararlos, a veces años después. Y casi siempre son fragmentarios. (Sacks, 2009:67)

Capítulo V:
Conclusiones

5.1.- Conclusiones:

El indio piel roja logra constituir en escena un nuevo rostro instalado en las fiestas religiosas del norte de Chile desde mediados del siglo XX, y particularmente durante la década del 30, apareciendo los integrantes que la memoria del promesero recuerda. Este escenario es lo más relevante para concluir la intromisión y persistencia del culto del indio piel roja, que se reconstruye en permanente interacción desde el pueblo trabajador de la zona de Tarapacá. Por otro lado, desde las descripciones de cronistas e historiadores se muestra la representación del piel roja como una práctica recursiva bajo categorías de valor periféricas, las que fueron dando sentido a un nuevo perfil sociológico que sublimó más aún el problema de la identidad trastocada en los procesos de chilenización del norte de Chile. En esta observación formal, se describió a un sujeto bajo construcciones desarraigadas del sentido tradicional de la fiesta, en tanto, el sujeto piel roja es una consecuencia de un individuo mestizo y transnacional que no trabaja su identidad bajo idearios andinos, ni tampoco nacionalistas y por lo tanto, una categoría muchas veces incómoda para situar en los relatos. Considero al respecto que la danza y las músicas nacieron en gran medida por la redención de su vivencias, sus imaginarios y anécdotas en la pampa, así como los imaginarios que esos tiempos propusieron para personificar y tomar en valor, el rescate del patrimonio local, sobre todo si indagamos en sus vestimentas e instrumentos.

Un problema apreciable en la trama histórica del indio piel roja es la negación por parte de la historiografía de un pasado, instalando así el origen en la ficción del cine promovido por la modernidad llegada a las salitreras. Este criterio empapa las descripciones posteriores, diseminando el discurso del nacimiento de esta gente bajo similares rasgos constitutivos. Dado el poco interés por las sociedades de bailes pieles rojas durante el transcurso del siglo XX, ha de concluirse un problema antropológico identificable en los elementos sincréticos del modelo arquetípico, pues se requiere de un conglomerado de opiniones y juicios de valor poder comprender la evidente incomodidad del culto mariano del indio danzante. Esto viene siendo un antecedente entrelíneas que puede complementarse al poner en contraste la memoria del antiguo danzante o músico de La Tirana que recuerda cómo fueron las primeras formas, allí el western no define el relato de muchos, sin embargo las danzas del fuego representan un potente momento de

apropiación que otorga la posibilidad de entender una trayectoria ritual ligada a los regímenes nocturnos como condicionantes del cuerpo, el espíritu y la mente.

Por otro lado, son pocos actualmente los antiguos cultores que conocieron las formas tradicionales de las primeras sociedades de baile de indios pieles rojas en La Tirana, hecho que muestra la necesidad de rescatar la memoria del pasado cotidiano, allí donde existen aún un sinnúmero de situaciones y anécdotas de una práctica que generó efervescencia e intereses, como también discrepancias y divisiones. Es preciso volver a destacar las contribuciones de Pablo Garrido, Juan Uribe Echavarría y Margot Loyola como algunos nombres de investigadores que tuvieron el interés de prospectar las manifestaciones desde su experiencia etnográfica, son ellos además quienes dan algunas luces sobre el ejercicio ceremonial desde distintas miradas musicológicas. Por consiguiente la indiada impregnó un estado de conciencia sobre las formas de representación identitaria en La Tirana, sellando un grupo de promeseros que nutrieron de riqueza patrimonial el culto mariano y que han promovido su figura hacia otras zonas.

Dado el gusto por las estéticas del indígena norteamericano, se ha formado un metarrelato a la lucha del trabajador y su historia de esfuerzo en la zona, siendo un ideario de identidad y un icono del conflicto social que dispuso al piel roja en una necesidad de adjudicarse la condición de danzante con voz y presencia en el territorio. Esto no sería diferente de otros grupos, en la medida en que el pueblo representa la base de esta manifestación cultural, siendo la institución religiosa un organismo que se ve sobrepasado de una manifestación cultural tan heterogénea.

Merece prestar atención en la trayectoria de Arturo Barahona, pues conserva el recuerdo de cómo fueron muchos eventos que materializaron la praxis danzante, él al igual que muchos caporales y familias danzantes interactuaron en fiestas de pueblos del interior de Tarapacá como Coscalla o Loanzana, absorbiendo el conocimiento de tradiciones que rinden culto a los ciclos de la naturaleza o en santos patronos. Del mismo modo Andacollo fue otro bastión cultural que se reconoce, se apropia y se establecen lazos de cooperatividad.

Un paradigma de sustituciones simbólicas yuxtapuestas se intensificó desde el momento en que la iglesia trabajó para intervenir las formas y fondos de sus plegarias y rituales, materializadas en cambios que muchos bailes realizaron en sus cantos y tradiciones:

Entonces ya a nosotros nos mandaron sacerdotes que nos enseñaran, que nos fueran modificando, que nos fuéramos acercando conforme a la religiosidad popular con la iglesia. Un sacerdote cuando me sintió cantar me dijo: "Don Arturo, los bailes religiosos, creo que, [resalta] ¡en esa forma!, creo que cometen un error, porque le piden el perdón a la Virgen, le piden que la Virgen los bendiga, pero en la iglesia, la virgen es intercedora ante Dios, es intercedora ante su hijo Cristo" Entonces por eso uno tiene que entre sus cantos ponerle, por lo menos, que interceda por su hijo; para que el baile [sea reconocido por la iglesia]... fue así como el baile fue modificando, yo en esos años; después fui caporal mayor en una agrupación en Iquique de varios caporales y a todos les hice esas indicaciones ¡arreglen sus cantos!

Cabe resaltar que la instrucción del dogma católico se realizó en muchos niveles regulando expresiones de devoción. La "Entrada de Pueblo en la Cruz del Calvario de La Tirana", es otro proceso que los bailes actualmente deben realizar antes que todo. Esta es una de las tantas formas de adoctrinamiento mediante el discurso cristocéntrico que permanentemente se ha diferenciado al marianismo como entidad simbólica, fenómeno que a mediados del siglo XX se acrecienta por parte de la Iglesia, promoviendo como principio imperativo centrar en Cristo el contenido de la fe y la devoción. Se trata más bien de un fenómeno latinoamericano donde la espiritualidad del pueblo se organiza como una respuesta a los contextos sociales que marcan la historia en el continente con férreas dictaduras, cambios de modelos macro-económicos, migraciones campo-ciudad, desigualdad e inequidad entre muchos otros aspectos.

El penitente tiraneño ha sido un sujeto que ha trabajado y sobrellevado su existencia como un obrero, en el amplio sentido de la palabra, siendo éste el rasgo representativo del rostro del indio danzante, no solo en Tarapacá, sino en todo baile que danza a la chinita. Desde mi punto de vista, esta mimesis pareciera obrar como una condición psicológica en la conducta que alberga una introyección, como forma de mecanismo de defensa consciente a la amenaza de la identidad nacional. Aniceto Palza y sus discípulos forman parte de este particular conglomerado de uniones civiles, sociales y religiosas que responden al contexto mediante representaciones indias desde el trabajo, esto merece recalcar, pues es un mensaje testimonial que se relaciona directamente con

la preservación de su resistencia pacífica, una especie de no violencia activa como custodios de la tradición.

Resulta inconmesurable la recurrencia de situaciones con altos grados de intersemiosis, razón teórica de relevancia para abordar reflexiones desde una antropología de la música, sobre todo aquella más contemporánea, con el propósito de dialogar en campos transdisciplinares para preguntas sobre el pasado, el presente y para proponer una interpretación del futuro. Esta responsabilidad, llena de desafíos, presenta a las investigaciones etnomusicológicas la necesidad de hablar sobre el canon que proyectan las construcciones de sentido desde la implicancia académica. En efecto, al escribir este trabajo, me hago parte del proceso al proponer distintas interpretaciones, y descartar otras. En este sentido la partitura representa un problema al momento de extender las posibles explicaciones a un evento sonoro, y sin embargo, una forma útil y genérica de pensar la rítmica. No obstante las cualidades que nutren las motivaciones del toque de tambores y cajas, resultan un factor imperativo para mover los pies (métricos) del danzante indio en su contexto.

Un problema presentado aquí atribuye una amplia frontera algunos tópicos posibles de codificar, como performances, situaciones musicales y particularidades estéticas, hecho que genera una gran sinergia sistémica, desde allí se posibilita el *input* a la tradición desde sus elementos singulares. La construcción de identidades se aferra así a un esquema histórico, que pierde fuerza en la desgastada re-significación del cine western, cosa que no hace más que reafirmar la flexibilidad con la que el promesero se ha reinventado, como puede evidenciarse en los bailes de pieles blancas que hacia el sur construyen otro rostro de un indio mariano. En todos los casos la centralidad de María en la experiencia del bailarín, representa su columna vertebral.

Desde la función mítica, se aprecian en las dos categorías de análisis propuestos para esta tesis un alto grado de convencionalización de los símbolos que instituyen el rito. Para el caso de los cantos del caporal y la ceremonia de la danza del fuego, se restituye la condición sacra en múltiples formas de creación, mostrando aspectos genéricos posibles de plantear. La religiosidad sincrética de los bailarines define su mística, su ethos y su identidad cultural. Por eso constituye

el principal recurso moral en su lucha emancipadora. (Van Kessel, 1992:9) Otro punto focal que resaltar dice relación con las trayectorias del músico o bailarín, desde su primera infancia y con la familia como organismo primario. Armando Vergara, nos muestra en un claro testimonio su vivencia:

“Recuerdo con mucho cariño, durante mi permanencia en el Baile Chino, que el segundo año que fui bailando debimos subir al Santuario con mucho esfuerzo, lo mismo que los años posteriores. Recuerdo la solidaridad de dos familias que nos tendieron la mano, sin tener ningún reparo en nombrarlos, pues nunca se les llama por su nombre, por el hecho de ser pobres. Vaya en el tiempo y en la distancia mi agradecimiento y gratitud junto a mi madre y hermana a las familias Casich y Marchant. Las que con su solidaridad propia del pobre, me enseñaron a ser fraterno.” (Vergara 1885:79)

Estos lazos de cooperatividad son dimensiones en las cuales el pueblo se desenvuelve y coexiste, se hace barrio y comunidad. Resulta indescifrable la comprensión de estas manifestaciones sin la experiencia formada en esta trama cultural.

Dado que toda musicología supone simultáneamente una distancia y una implicación del observador con lo observado (Martínez, 1996: 266), se ha dado prioridad entonces, a la necesidad de aglutinar y significar el patrimonio cultural de una comunidad. La intención de esta decisión supone “asumir la premisa de que el estatuto de una musicología humanista, científica, unitaria y no etnocéntrica, exigirá participar de la dimensión social- comunicativa de lo musical como condición para dar cuenta en forma cabal del complejo tejido entre texto, contexto y pretexto”. (Ibid) Asimismo, mis experiencias exploradas han construido el objetivo, implicando sentimientos individuales y comunitarios, con el propósito de intentar con ello construir un sentido narrativo por medio de la noción de arte, enfoque propio del marco del magister. Asumir al arte inserto en la cultura somete así mi valoración de los indios pieles rojas devotos de la virgen, como un problema de carácter ontológico resaltando la importancia de una creación artística, metafórica y estética. Así pues, a la manera de María Ester Grebe, concuerdo con que toda etnoestética está inserta en una concepción del arte y en actitudes hacia el arte compartidas por los miembros de una sociedad que son parte de una cultura (Grebe, 1983:24). Esta mimesis de apropiaciones y representaciones del indio piel roja, propone un grado significativo de atención hacia el proceso paradigmático entre poiesis, receptor y estésis, generando la fruición o

valoración de las bandas, sus músicas, sus gustos y sus competencias. Para el dilema de la interpretación musical Grebe ha precisado que es posible considerar la obra de arte como una especie de mapa cognitivo del hombre-artista que refleja su sistema estético y representa simbólicamente de algún modo su visión del mundo. (ibid:22) Al tomar los criterios de músicas y danzas de Perú y Bolivia, muchos interpretes valoran positivamente el canon generado más al norte y lo sitúan como referencial. Dicha condición genera mixtura en las plurales formas de representación. Frente a “las músicas” de las fiestas religiosas, podemos constatar así su implicancia en los mismos músicos:

Una vez fuimos a un carnaval boliviano y allá arriba empezamos a tocar unos caporales, y ellos se enojaron y dijeron: “¡no quiero que toqué caporal, tócame mejor música nórdica, tócame taquirari, un taquirari, tócame un valsecito peruano, cumbia andina, tócame diana, [enfatisa] ¡diana!... y cacharpayas pedía... se enojan ellos porque nosotros no somos bolivianos⁷⁵

Un análisis musical permite entonces reconocer la presencia de un repositorio jerarquizado de piezas instrumentales que interactúan en cada fiesta, allí la música entrega los datos para tejer la memoria histórica mediante el recuerdo de sucesos vívidos; esto viene a constituir la trama de un “habitus de la danza y del toque de tambores cíclicos”, siendo su epísteme sonoro en el ritual sacro.

Cabe reforzar la noción de un *canon ostinato* quien logró edificar diversos contenidos musicales para construir imaginarios ligados a la mimesis cultural de un indio continental, proponiendo ligar un sujeto desde aquellas antípodas meridionales. El piel roja de esta forma, pasó, de ser un correlato de la tragedia salitrera, para trasladarse hacia un sujeto que logró el status adscrito dentro de las fiestas, a pesar de haber sido siempre formado por familias que se definen desde el pueblo trabajador y obrero. Los indios pieles rojas durante el siglo XX, por lo tanto, han sido agrupaciones de gran interés, con amplios ensambles de percusión que han tejido una variada gama de formas musicales para interpretar, sin embargo, es preciso destacar de acuerdo al relato oral el “toque en 5/4 con flautín” como el mayor canon musical proyectado que identificó estos bailes. Podría uno pensar que ésta forma rítmica, permite dislocar la marcha

⁷⁵ Alfonso Castro (Pocho) músico antofagastino, entrevistado en Copiapó en febrero del 2009.-

patriótica que promueve la interpretación de un flautín en 2/4 o en 4/4. Del mismo modo este tratamiento se distancia de algún compás andino, planteando una propuesta estética que absorbe desde muchas fronteras sonoras, la estructura musical que trabaja.

Para algunos músicos podría sonar algún modo binario o inconcluso, para otros será una permanente hemiola; otros en cambio pasarán a contextualizar el sistema construido desde una célula rítmica virtuosa. La última alternativa nos permitiría comprender las formas macro de las materias musicales y promover el ejercicio enactivo en los estados de ánimo que se instalan durante la *performance*. Del mismo modo nos permitiría destacar la eficiencia simbólica que ejerció el ritual piel roja gran parte del siglo XX, con dos grupos identificables y diferenciados, los antiguos bailes que desean rescatar el toque histórico, y los nuevos bailes que proponen otras fronteras sonoras y estéticas.

Respecto a esta última idea, es necesario encuadrar los límites del método cuantitativo, con ello los problemas del método estadístico, y los datos denominados duros, pues: “Si bien la falacia inductivista es inevitable en las formas de conocer que denominamos científicas, cuando tratamos del comportamiento humano y sus correlaciones no sólo estamos conscientes de trabajar con una pequeña muestra de instancias o casos seleccionados sino, además, estamos conscientes de que hasta un caso puede llegar a ser demasiado (Salinas 2012:221). Por esta razón, la necesidad de integrar el relato de los propios bailarines y músicos, permitiría una forma de acercarnos a esa experiencia. Particularmente el testimonio de aquellos que conocen los tiempos que domina la música en esos aspectos de la vida social del ser humano, nos muestran las enormes capacidades para reinventar los signos culturales: “los instrumentos suelen encarnar valores culturales, estando por eso estrechamente asociados a ideas, individuos y prácticas sociales. Que los instrumentos musicales expresan cultura, no asombrará a nadie. Pero sí sorprenderá a muchos la diversidad de maneras con que esto sucede” (Mendivil 2015⁷⁶)

⁷⁶ Consultado en <http://suburbano.net/los-instrumentos-musicales-como-herramientas-de-cultura/> Septiembre 2015.

Finalmente y a fin de unificar mis impresiones sobre la experiencia de describir los bailes pieles rojas, quisiera agradecer a quienes tuvieron la voluntad, la paciencia, el gusto y el compromiso de traspasar su testimonio a mi persona. La comprometida tradición de los bailes religiosos del norte de Chile, me ha hecho más sensible respecto al fenómeno de la fiesta, demostrando la dignidad y entrega de un pueblo trabajador, esperanzado y agradecido. Pido disculpas si he errado en fechas, personas o lugares, más mi esfuerzo primario se funda en la intención de mostrar el rostro del pueblo que vive su fe, que siempre conmemora su pasado y anhela respuestas de la divinidad.

5.2.- Bibliografía Escrita:

- Álvarez Muñoz, Guillermo 1999. *Bailes Religiosos de Candelaria: Una Visión Estructural*, Copiapó, Chile. Tamarugal editores.
- Bakhtin, M. M. 1974. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: [el contexto de François Rabelais]*. Barcelona: Barral.
- Barth, Fredrik. 1976. *Los Grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de cultura económica.
- Blacking J. *How musical is Man* 1973, texto basado en 4 conferencias dictadas en la Universidad de Washington en Seattle, del Capítulo: *Soundly Organizad Humanity*.
- Bohlman, Philip V, Katherine Bergeron. 1992. *Disciplining Music: Musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Díaz Araya, Alberto. 2009. *Los Andes de bronce: conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile*. Revista: Historia II: 371-399 2 (42).
- Díaz Araya, Alberto. 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.
- Campos Muñoz, Luis. 2013 *Repetición y Performance en la fiesta de la Oración por Chile en La Tirana*. Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas (ICIIS) proyecto FONDECYT N° 1110878.

- Carreño, Gastón 2005. *La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual*. Proyecto Fondecyt N°1030029.
- Carreño, Gastón 2006, *Pueblos indígenas y su representación en el género documental: una mirada al caso Aymara y Mapuche*. (Revista Austral de Ciencias Sociales.) Universidad Austral de Chile.
- Carreño, Gastón 2009, *Los Apaches también hablan Alemán: EL caso de Winnetou*, Revista *Anthropológicas*, año 13, volumen 20.
- Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Dannemann, Manuel. 1975. *Situación actual de la música folklórica chilena según el Atlas del Folklore de Chile*. Santiago, Chile: Universidad Católica.
- Dannemann, Manuel. 1988 *Influjo de los investigadores de los Estados Unidos en los estudios del folklore en Chile*. Revista Chilena de Antropología (07).
- Danto, Arthur C. 1989. *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De la Rosa, Alejandro. 2012. *Indios Broncos del Noroeste de Guanajuato*, Universidad de Guanajuato, México.
- Eliade Mircea, 2000 *Aspectos del Mito*, Editorial Paidos.
- Eliade, Mircea. 1960. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica. México.

- Emmerich, Fernando 2007. *La Tirana del Tamarugal*, Tamar Ediciones
- Fanon, Franz. 1973. *Piel Negra, Máscaras Blancas*, Editorial Abraxas, Buenos Aires.
- Feld Steven, 1984 *Sound Structure as Social Structure, Symposium on Comparative sociomusicology*.
- Foucault Michel, 1968 *Las palabras y las cosas, una arqueología del saber*, ediciones siglo XXI, p.13-25.
- Foucault, Michel. 1988. *La arqueología del saber*. México: Siglo veintiuno editores.
- García Vásquez, Pablo 2009. *Fiesta de La Tirana en el contexto del Centenario de 1910: Mito y consolidación temprana de su origen y prestigio*. Universidad Arturo Prat.
- García Vásquez, Pablo. 2007 *La Danza Ritual y Bailes Religiosos: Permanencia y sentido en el imaginario religioso del los Bailes del Norte Grande*. Revista Cultura y Religión ISSN 0718-4727
- Geertz Clifford, 1988 *La Interpretación de las culturas*, España, Editorial Gedisa.
- Godoy Orellana, Milton 2007 *¿Cuando el siglo se sacara la máscara! Fiesta, Carnaval y Disciplinamiento Cultural en el Norte Chico. Copiapó, 1840-1900*. Historia (Santiago) v. 40 n.1 Santiago 5-34 ISSN 0073-2435
- González Rodríguez, J. 1983. *Cronología Epistolar de Pablo Garrido*. Revista Musical Chilena, 37(160), p. 4-46.
- González Miranda, Sergio. 2006. *La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: na reflexión en torno a la Fiesta de La Tirana*. Chungará. Arica N°38, 35-49.

- González R., Juan Pablo. 2001. *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Revista Musical Chilena, 55(195), 38-64.
- González R., Juan Pablo. 2011 *Música e imagen en movimiento: Motion Pictures Moods y la memoria el cine mudo chileno*. Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Grebe Maria E. 1980 *La Cosmovisión Aymara*, en Revista de Santiago, Santiago, 1980.
- Grebe Maria E. 1983 *Etnoestética: Un replanteamiento antropológico del arte*, en Revista *Aisthesis* N°15, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Guber Rosana, *Etnografía*, Editorial Norma, 2004.
- Guerrero J, Bernardo. 1995. *Iquique era una villa grande y Hermosa. Iquique en la pluma de Escritores y geógrafos*. Revista de Ciencias Sociales (CI) 3-17.
- Guerrero J, Bernardo. 2001 *Panorama y Conflictos Religiosos en el Iquique de Principios de Siglo XX*. en Diálogo Andino N°20/21, Departamento de Antropología, Geografía e Historia, Facultad de Educación y Humanidades. Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.
- Guerrero J., Bernardo. 2002. *Iquique es puerto*. Santiago de Chile: Universidad Arturo Prat.
- Guerrero J., Bernardo. 2002. *Barrios populares y bailes religiosos en Iquique*. Iquique, Chile: Centro de Investigación de la Realidad del Norte.

- Guerrero J., Bernardo. 2004 *El fenómeno de la religiosidad popular en la producción académica del norte grande de Chile: la obra de Juan Van Kessel* Revista: Cuadernos Interculturales 2004 2(3)
- Guerrero J., Bernardo, and Menara Lube Guizardi. 2012 *Sacralidades en conflicto: las mandas en la fiesta de La Tirana y el discurso oficialista de la Iglesia Católica*, Estudios De Religião [Artículo De Revista]. 26 (42).
- Guerrero J, Bernardo 2013. *Chile, aquí tienes a tu madre: Chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande*. Persona y Sociedad Vol. XXIII n°3 (101-124) Universidad Arturo Pratt.
- Guerrero J, Bernardo 2014. *Religión y patria: Bailes chilenos en la Fiesta de Ayquina*, trabajo escrito en el marco del Proyecto “Bailes Religiosos, Iglesia Católica y Estado: La fiesta de La Tirana en el Bicentenario”. Proyecto Fondecyt No 1100807.
- Guzmán, Nicomedes. 1963. *La luz viene del mar*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.
- Hall, Stuart. 1982. *The rediscovery of “ideology”: return of the repressed in media studies*. En “Culture, Society and the Media”, editado por Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran y Janet Woollacott, pp 56-90. Methuen, Nueva York.
- Henríquez Rojas, Patricia. 1996. *¿Por qué bailando?: estudio de los bailes religiosos del Norte Grande de Chile*. Santiago de Chile: Printext.
- Henríquez Rojas, Patricia. *Los Bailarines Promesantes de la Fiesta de la Tirana. Una aproximación hacia las personas*, Actas del tercer Congreso de Antropología. simposio de antropología de la música y etnomusicología. Tomo II.
- Herrera Ortega, Silvia 2014. *Reconstrucción de un relato musicológico para el compositor Roberto Falabella*. En Revista Musical Chilena LXVIII N°221, pp.7-51.

- Hoffmann J., Adriana, Andrés Jullian F., y Helmut E. Walter. 2004. *Cactáceas en la flora silvestre de Chile: una guía para la identificación de los cactus que crecen en el país*. Santiago, Chile: Ediciones Fundación Claudio Gay.
- Laan, Eric. 1993. *Bailar para sanar. Estudio de la praxis de la peregrinación de los bailes religiosos del norte de Chile*. En: Cuaderno de Investigación Social, N°33. Centro de Investigación de la Realidad del Norte; Iquique, Chile.
- Lavín, Carlos. 1945. *La Tirana, fiesta ritual del norte de Chile*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales. Imprenta Universitaria
- Lavín, 1949. *Las fiestas rituales de la Candelaria*, Santiago: Revista Musical Chilena.
- Lavín, Carlos. 1950. *La Tirana, fiesta ritual en la provincia de Tarapacá*. Santiago: Revista Musical Chilena, vol. 6 n°37.
- Lavín, Carlos. 1950. *Nuestra Señora de las Peñas; fiesta ritual del norte de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Musicales.
- Leach Edmund, 1985 *Cultura y Comunicación*, cap. IX “La Interpretación Orquestal como Metáfora de la Secuencia Ritual” (1978), Madrid, Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, Claude. 1965. *El totemismo en la actualidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Lopez Aguilar, Hilda 1995, *La Chinita de Andacollo, reina de la montaña*, Ediciones Del Cacto.
- López Cano, Ruben, 2001. *Cronoesthesis: tiempo y estrategias de recepción en música*; en Vega, Marga y Villar-Taboada, *El tiempo en las músicas del siglo XX*; Colección Música y Pensamiento 1; Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid- SITEM; pp. 177-193. versión on line www.lopezcano.net Consultado en diciembre de 2014.
- López Cano, Ruben 2005 *Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición*, en Revista Trans 9.
- Lopez Cano, Rubén. 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico (actualizado Junio 2007) www.lopezcano.net. Consultado en diciembre de 2014.
- López Cano, Rubén and Sans, Juan Francisco, 2011. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas, Venezuela: Fundación Celarg.
- Loyola Palacios, Margot 1997, *Baile Pielas Rojas, Iquique, Conversación con Aniceto Palza, creador del baile Pielas Rojas*, apuntes de terreno. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Martínez Ulloa, Jorge. 1996, *Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos*, Tesis para optar al grado de Magister en artes con mención en Musicología” Universidad de Chile, Santiago.
- Martínez Ulloa, Jorge. 2003 *Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para “ser” y “parecer”*. En Revista Musical Chilena LVII 2003 N°199 pp. 78-83.

- Méndez Sanhueza, Pablo. 2012, *Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Copiapó, Aproximaciones Etnomusicológicas*, Tesis para optar al grado de Antropólogo Social, Universidad Bolivariana, Santiago 2012.
- Mendivil, Julio 2012. *Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica*, Resonancias; nov2012, Issue 31, p61-77, 17p
- Mendivil, Julio 2015, *Los instrumentos musicales como herramientas de cultura* (artículo on line disponible en <http://suburbano.net/los-instrumentos-musicales-como-herramientas-de-cultura/> (consultado en agosto de 2015)
- Mercado Claudio, Salinas Maximiliano, Sepúlveda Fidel, Raurich Valentina, Silva Juan Pablo. 2006 “*Fiestas Populares Tradicionales de Chile*”. *Proyecto Cartografía de la Memoria*. Instituto Iberoamericanos del Patrimonio Natural y Cultural IPANC. Ecuador.
- Mercado Javier, 2011 *Sentidos identitarios de clase y nación entre los promesantes de los Bailes Religiosos de Calama*, Revista Periferia N°15.
- Merino, Luis. 1973 *Roberto Falabella Correa (1926-1958): El hombre, el artista y su compromiso* en Revista Musical Chilena n 121 vol 27.
- Merriam A. *The Anthropology of Music*, 1964. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Montoya, Rodrigo. 1987. *La cultura quechua hoy*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.
- Morandé Pedro, 1984. *Cultura y Modernización en América Latina*, Santiago: Cuadernos del Instituto de Sociología. Universidad Católica de Chile.

- Núñez Atencio, Lautaro: 2004 *La Tirana del Tamarugal*, Editorial Universidad Católica del Norte.
- Parker, C. 1993 *Otra Lógica en América Latina, Religión Popular y Modernización Capitalista*, Fondo de Cultura Económica.
- Phillips-Silver, Jessica, Aktipis, C. Athena, & A. Bryant, Gregory. 2010. *The Ecology of Entrainment: Foundations of Coordinated Rhythmic Movement*. *Music Perception*, 28(1), 3-14.
- Pierce, Charles 2005 [1906] *El icono, el índice y el símbolo* (c. 1893-1902). Traducción castellana de Sara Barrena. Fuente textual en CP 2.274-308. Universidad de Navarra, España.
- Plath, Oreste. 1973 *La Virgen del Carmen en La Tirana*. en Memoria Chilena,. Revista *En Viaje*, Empresa de los Ferrocarriles del Estado. Santiago: La Empresa, 1933-1973. v., n° 212, (jun. 1951), p. 60. Disponible en Biblioteca Nacional de Chile.
- Plath Oreste, 1966 *Folclore Religioso Chileno*, Ed. Platur, Santiago, Chile.
- Poblete Varas, Carlos. 1981 *Estructura y formas de la música tonal*, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Riess Jones, Mari, Fay, Richard R., & Popper, Arthur N. 2010. *Music Perception* . New York
- Restrepo, Eduardo. 2004. *Teorías contemporáneas de la etnicidad: Stuart Hall y Michel Foucault*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

- Rodríguez T., Juan Carlos; Miranda, Pablo y Mege R., Pedro. 2005. *Réquiem para María Elena: Notas sobre el imaginario de los últimos pampinos*. Estudios Atacameños n.30, pp. 149-167. ISSN 0718-1043.
- Sabella, Andrés. 1959. *Norte grande: novela del salitre*. Santiago de Chile: Editorial Orbe.
- Sacks Oliver. 2009. *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro* Editorial Anagrama. Barcelona.
- Salazar, Cristian 2010. *San Lorenzo de Tarapacá: Memoria y legendario de un santo, un pueblo y una fiesta* Ediciones Urbatorium,
- Salinas, Fresia. 2007. *Pensar, sentir, actuar: método en antropología social*. Santiago, Chile: Editorial Universidad Bolivariana.
- Sepúlveda Fidel en Mercado, Claudio 2006 *Fiestas Populares Tradicionales de Chile*, IPANC Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural.
- Silva Escobar, Juan Pablo. 2011. *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social*. Culturales. 7 (13): 7-30.
- Strauss, Anselm L., and Juliet M. Corbin. 2002. *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquía.
- Tennekes, H; Koster, P. 1988 *Lucero del desierto, mística popular y movimiento social*. Iquique, Chile: Centro de Investigación de la Realidad del Norte.
- Toiviainen, Petri, Luck, Geoff, & Thompson, Marc R. 2010. *Embodied Meter: Hierarchical Eigenmodes in Music-Induced Movement*. Music Perception, 28(1), 59-70.

- Torres Alvarado, R. 1985. *Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares, y Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt.* Revista Musical Chilena, 39(164), p. 16-51
- Uribe-Echevarría, Juan. 1963. *La Tirana de Tarapacá.* Revista Oficina Mapocho. Biblioteca Nacional.
- Uribe-Echevarría, Juan. 1973. *Fiesta de la Tirana de Tarapacá.*: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- Uribe Echevarría, Juan 1978 *Fiesta de la Virgen de la Candelaria de Copiapó, las Candelas del Sur.* Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Van Kessel, Juan 1989 *La Iglesia Católica entre los Aymaras*, Ed. Rehue,
- Van Kessel, Juan 1992 *La prensa y los mitos frente a los santuarios marianos* en Revista de Ciencias Sociales Vol I n° I, Universidad Arturo Prat.
- Vergara Araya, Armando 1986 *El rostro alabador del bailarín del desierto: vivencia e identidad entorno a María del Carmen.* En: "Religiosidad popular en el Norte de Chile", Cuaderno de Investigación Social, N°18. Centro de Investigación de la Realidad del Norte; Iquique, Chile. pp. 76-88.
- Villalobos Pablo, 2014 *Tradición y cambio en las fiestas religiosas del norte de Chile Etnografía de un baile religioso de Ayquina y La Tirana.* Tesis presentada al Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al título de Magíster en Sociología.

- White, Hayden V. 1992. *El contenido de la forma: narrativa discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, Hayden. 2003. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: ICE. Universidad de Barcelona.
- White, Hayden, y Stella Mastrangelo. 1992. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wibbelsman, Michelle. 2009. *Ritual encounters Otavalan modern and mythic community*. Urbana: University of Illinois Press

5.3.- Bibliografía Audiovisual

- Álvarez G., Ortega A. 2007 *La Tradición Musical de los Bailes Religiosos de la Región de Atacama*. Documento audiovisual, financiado por el Consejo Nacional de Cultura y las Artes, FONDART bajo el Fondo para el Fomento de la Música Nacional.
- Durán Sepúlveda, Rafael 2010: “La Tirana, Historia y Tradición”. Documental financiado por el 2% FNDR. Municipalidad de Alto Hospicio.
- Garrido Pablo y Rojas Castro, A. 1944. *La Tirana*, Producción de Dirección General de Información y Cultura.
- Gedda Ortiz, Francisco. 1992 *La Tirana, dolor y esperanza*. Sur Imagen, Santiago.

5.4.- Otras Fuentes

- Fondo Pablo Garrido, conservado en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Biblioteca Nacional
 - a) Archivo Oral: bibliografía.
 - b) Catalogación: Periódicos y semanarios, citando al “Abecé de Antofagasta” del 8 de abril de 1922.
- Museo de Arte Precolombino, Departamento Audiovisual, Biblioteca.
- Museo Histórico Nacional: Fotografía de Aniceto Palza.

5.5.- Entrevistados:

- Alfonso Castro (Pocho) músico antofagastino,2009
- Ana Taucare, y familia Pieles Rojas Peña Chica.....2015
- Armando Vergara Avilés: Sacerdote, ex-danzante de La Tirana.....2015
- Arturo Barahona y familia.....2014-2015
- Cristopher Castillo, Pieles Rojas de Antofagasta.....2014
- Edith Durán, Caporalía Sociedad Religiosa Pieles Rojas de Iquique.....2015
- Elba Varas, Directora Sociedad Religiosa Pieles Rojas de Iquique.....2015
- Héctor Rodríguez, Ex- danzante en Pieles Rojas Cruzados.....2015
- Jorge Díaz Araya, Pieles Rojas de Copiapó.....2013-2014
- Juan Ríos, Pieles Rojas Oficina Salitrera de Alianza.....2015
- Luis Toloza, Danzante Morenos Chilenos de La Florida.....2015
- Jennifer Arrey, Baile Sioux de Iquique.2015
- Vicenta Dávila, caporalía de baile Pieles Rojas Damián Mercado.....2013
- Víctor Palate, Pieles Rojas Águila Blanca de Iquique.....2015

5.6.- ANEXO

MATRIZ⁷⁷

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Sociedad Religiosa Danzantes Piel Rojas Damián Mercado	IQUIQUE	1931	Fotografía de niños con estandarte (pp. 53)
Aniceto Palza y Manuel Mercado	IQUIQUE	16/02/1933	Relato de Aniceto Palza a Pablo Garrido y Margot Loyola.
Piel Rojas de Iquique (Aniceto Palza)	IQUIQUE	12/08/1937	Relato de Arturo Barahona
Piel Rojas Cruzados	IQUIQUE	1941	Relato de Arturo Barahona y Héctor Rodríguez (1946 en estandarte)
Piel Rojas Azules	IQUIQUE	1941	Fundado por Pedro Castillo, (relato de Arturo Barahona)
Piel Rojas de Antofagasta	ANTOFAGASTA	1941	Relato de Arturo Barahona
Piel Rojas Católicos de Humberstone - Oficina Salitrera	IQUIQUE	1942	Fundado por Manuel Díaz (relato de Arturo Barahona)
Piel Rojas Oficina Mapocho - Oficina Salitrera	IQUIQUE	1942	Fundado por Carlos Baltazar (relato de Arturo Barahona)
Piel Rojas Conchi Viejo	CALAMA	1946	Archivo digital

⁷⁷ El siguiente cuadro es un resumen de los bailes identificados (y entrevistados, en algunos casos) en el transcurso de esta investigación, la gran mayoría permanecen activos en distintas fiestas religiosas del norte de Chile. La cuarta columna corresponde a los antecedentes que reagrupan las fuentes por medio de la teoría fundamentada (grounded theory de Corbin & Strauss). Este esquema desea ser, muy a grosso modo, un ordenador de la información recogida de distintas fuentes etnográficas y archivos escritos y digitales. Por lo tanto, es posible que muchos cuerpos de baile o sociedades religiosas no hayan sido registradas, dada la dispersión geográfica.

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Pieles Rojas Oficina Alianza	OFICINA SALITRERA DE ALIANZA	1947	Entrevista a Juan Ríos
Sociedad Católica de Pieles Rojas	IQUIQUE	1947	Entrevista a Elba Varas
Pieles Rojas Damián Mercado	IQUIQUE	(1932) 1947	Entrevista a Vicenta Dávila
Pieles Rojas Oficina Mapocho	IQUIQUE	1947	Uribe Echavarría (1973:49), (1963:12)
Pieles Rojas Oficina Victoria	IQUIQUE	1947	Uribe Echavarría (1973:49), (1963:12)
Sociedad Religiosa Pieles Rojas	OFICINA SALITRERA PEDRO DE VALDIVIA	1951	Fundado por Inocencio Caqueo (relato de Ana y Otilia Taucare)
Pieles Rojas Peña Chica	IQUIQUE	21/05/1952	Entrevista a Ana Taucare
Pieles Rojas Pedro de Valdivia	ANTOFAGASTA	1951	Estandarte
Promesante Pieles Rojas	CALAMA	1953	Estandarte
Indios Sioux	IQUIQUE	1953	Entrevista a Jeniffer Arrey y Oscar Ramirez
Pieles Rojas	TOCOPILLA	1953	Estandarte

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Mapuche	ANTOFAGASTA	1953	Archivo escrito
Araucano	ANTOFAGASTA	1956	Archivo escrito
Pieles Rojas del Carmen	ANTOFAGASTA	1956	Entrevista a Christopher Castillo y Olivia Miranda
Pieles Rojas Aguilas Blancas	IQUIQUE	1956	Entrevista a Victor Palate
Cuerpo de Baile Indios Castores, El Colorado	IQUIQUE	1957	Estandarte
Pieles Rojas El Olivar	ANTOFAGASTA	1957	Estandarte
Sociedad Religiosa Indios Dakotas	IQUIQUE	1958	Tesis de Erick Laan 1990.
Pieles Rojas	TAL-TAL	1958	Estandarte
Pieles Rojas	ILLAPEL	1960	Archivo digital
Pieles Rojas del Carmen	ARICA	1961	Estandarte
Cuerpo de Baile Pieles Rojas	TOCOPILLA	1962	Estandarte

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Pieles Rojas	ANTOFAGASTA	1964	Archivo escrito
Plumas Blancas	COQUIMBO	1966	Estandarte
Sociedad Religiosa Los Pelícanos	TAL-TAL	1968	Estandarte
Flechas Rojas	CABILDO	1968	Archivo digital
Indio Collo	LA SERENA	1968	Archivo digital
Indio Pieles Blancas	VALLENAR	1969	Estandarte
Sociedad Religiosa Indios Jalaguayos	ARICA	1970	Estandarte
Indio Estrella del Amanecer de Montepatria	COQUIMBO/ OVALLE	1970	Archivo digital
Indios Sioux del Carmen	ANTOFAGASTA	1970	Archivo escrito
Baile Religioso Mapuche	LA SERENA	1971	Archivo digital
Pieles Rojas	COPIAPÓ	1971	Entrevista a Jorge Díaz

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Diamantes Hijos del Sol	LA SERENA	1972	Archivo digital
Estrella de Andacollo	ANDACOLLO	1972	Archivo digital
Pieles Rojas	ANTOFAGASTA	1973	Archivo digital
Indio Félix Araya Cisterna	OVALLE	1973	Estandarte
Sociedad Religiosa Pieles Rojas Promesantes del Salitre	IQUIQUE/ MARÍA ELENA	1975	Estandarte
Comunidad Indias Pieles Rojas	SANTIAGO	1975	Archivo digital
Chonos del Rosario	ANTOFAGASTA	1975	Archivo escrito
Diamantes de San Pedro	LA SERENA	1976	Archivo digital
Indio Apache del Carmen	ANTOFAGASTA	1976	Estandarte
Indios de la Cruz de Mayo	VALLENAR	1977	Archivo digital
Cheyenes de Lourdes	ANTOFAGASTA	1977	Archivo escrito

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Indiada del Carmen	ANTOFAGASTA	1977	Archivo escrito
Indios Jalaguayos	CALAMA	1978	Estandarte
Sociedad de Baile Indios Cheyenns	IQUIQUE	1978	Estandarte
Comanches Guardianes del Carmen	DIEGO DE ALMAGRO	1978	Estnadarte
Pieles Rojas	ALTO HOSPICIO	1979	Estandarte
Piel Roja El Carmelo	TOCOPILLA	1979	Estandarte
Guardianes de San Pedro	LA SERENA	1980	Archivo digital
Indio Araucano de Guayacan	COQUIMBO	1980	Archivo digital
Discípulos de Jesús, Dakotas	ANTOFAGASTA	1980	Estandarte
Comanche	VALLENAR	1981	Estandarte
Estrella Dorada	CALAMA	1981	Archivo digital

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Indios Collo de San Antonio	ANTOFAGASTA	1982	Archivo escrito
Tobas Aldeanos Apache	VALLENAR	1983	Estandarte
Indios Araucanos	COQUIMBO	1983	Archivo digital (Guayacan)
Indios Tomás Bodoque	OVALLE	1984	Archivo digital (fiesta de Huamalata)
Flecha Dorada	V ALPARAÍSO	1984	Archivo digital
Comanches	COQUIMBO	1984	Estandarte
Pieles Blancas de la Candelaria	DIEGO DE ALMAGRO	1985	Estandarte
Sociedad Religiosa Indios Devotos de María	LA SERENA	1985	Archivo digital
Indio Promesante de María	LA SERENA	1985	Archivo digital
Pieles Rojas Medalla Milagrosa	QUILLOTA	1985	Archivo digital
Indios Diaguitas de Tierras Blancas	COQUIMBO	1985	Archivo digital

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Padre Negro	CALDERA	1985	Estandarte
Indios Sioux	CALAMA	1985	Estandarte
Apache de La Candelaria	COPIAPÓ	1985	Estandarte y Documental Álvarez Muñoz - 2007
Rayo de Luna	CABILDO	1986	Archivo digital
Madre de los Dolores de Calingasta	-	1986	Archivo digital
Los Guardianes de Lourdes	TAL-TAL	1986	Estandarte
Pieles Rojas Espíritu Santo	IQUIQUE	1988	Entrevista a Arturo Barahona y familia
Pieles Rojas Pampinos	POZO ALMONTE	1988	Estandarte
Comanches Guardianes de La Tirana Chica	DIEGO DE ALMAGRO	1989	Estandarte
Indios Apaches de Guadalupe	TAL-TAL	1990	Estandarte
Indios Apaches	SANTIAGO	1990	Estandarte

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Peregrino Corazón de María	LA SERENA	1990	Archivo digital
Cruz de Mayo	CABILDO	1990	Archivo digital
Águila Dorada	COQUIMBO	1990	Estandarte
Cheyennes	ANDACOLLO	1992	Archivo digital
Pieles Blancas Reñaca Alto	VIÑA DEL MAR	1993	Archivo digital
Indios Dakotas	LA SERENA	1994	Archivo digital
Indios Pieles Blancas	SANTIAGO	1994	Estandarte
Pieles Rojas de Loanzana	IQUIQUE	1994	Estandarte
Pieles Rojas	COQUIMBO	1994	Archivo digital
Sioux Llagas de Cristo	OVALLE	1995	Archivo digital
Indios Santísima Trinidad	LA SERENA	1995	Estandarte (pulso presto)

NOMBRE BAILE RELIGIOSO	PROCEDENCIA	AÑO DE FUNDACIÓN	FUENTE
Promeseros de San Lorenzo	ARICA	1996	Estandarte
Águila Blanca	COPIAPÓ	1998	Estandarte
Sociedad Católica Indios del Norte (reorganizado)	ANTOFAGASTA	2000	Estandarte
Indios Pielas Blancas	CALDERA	2001	Archivo digital
Sociedad de baile Religioso Indios Promesantes	COPIAPÓ	2001	Estandarte
Sociedad Religiosa Guardianes de la Santa Cruz	VALLENAR	2001	Estandarte
Águilas Blancas	TAL-TAL	2003	Estandarte
Inmaculada Concepción	CABILDO	2009	Archivo digital
Indios Jesús Pastor	CABILDO	2012	Archivo digital
San Lorenzo	IQUIQUE	2013	Archivo digital