
UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

DIABLOS SUELTOS:
UNA COMPOSICIÓN BASADA EN LA MÚSICA
DE LA FIESTA POPULAR DE LA TIRANA

Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en arte, tecnología y gestión musical y al título profesional de Músico con mención en ejecución instrumental o canto

SEBASTIÁN IGNACIO HERNÁNDEZ SANTANA

Profesor Guía: Ismael Cortez Aguilera

Valparaíso, Chile

2013

Dedicatoria

A mis padres, hermanos, abuelos y tíos, y a mi queridos Paulin y Luciano, que me han dado la fuerza necesaria para poder concluir esta etapa de mi vida, y en especial a mi madre, cuyo apoyo ha sido fundamental en estos últimos años.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Orígenes e Historia de la fiesta de la Tirana	7
1.1.- El mito de la virgen de la Tirana.....	7
1.2.- Dos visiones del mito.....	8
1.3.- Cosmovisiones enfrentadas, el proceso de Transculturación. .	10
1.4.- La identidad entre virgen y pacha-mama.....	11
1.5.- La chilenización de la Tirana.....	13
1.6.- Origen del poblado de la Tirana.....	14
1.7.- El ciclo del salitre.....	15
1.8.- Origen del nombre del poblado.....	16
Capítulo 2. El peregrinaje a la Tirana	17
2.1.- Religiosidad o catolicismo popular en el norte grande de Chile.....	18
2.2.- Los bailes religiosos.....	19
2.3.- Estructura y anti-estructura en la fiesta de La Tirana.....	21
2.4.- El aspecto ritual de la Tirana. Lo sacro en la fiesta.....	23
Capítulo 3: La música en la Fiesta de la Tirana	26
3.1.- El elemento melódico.....	26
3.2.- El elemento rítmico. El aporte extranjero.....	28
3.3.- El elemento tímbrico. La conformación de las bandas de bronce.....	29
Capítulo 4: Composición Musical	31
4.1.- Elementos de la composición.....	32
4.2.- Partitura "Diablos Suelos".....	37
Conclusiones	50
Bibliografía	52

Introducción

El presente trabajo consiste en la elaboración de una composición musical basada en ritmos y sonoridades presentes en la fiesta religiosa de la Tirana. Como bien sabemos, la estética musical propia de dicha fiesta, y en general, la de todas las festividades religiosas del norte de Chile, junto con las Perú y Bolivia, se encuentra dominada por las bandas de bronces y los instrumentos de percusión utilizados por las bandas de guerra, a saber: bombo, caja y platillos. Sin embargo nuestra labor tendrá como objetivo la adaptación de dicha identidad sonora a un formato musical del todo distinto, compuesto principalmente de instrumentos eléctricos, a saber: Tres guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y un bombo. Se intentará, pues, dilucidar en qué medida es posible adaptar dicha estética a un formato del todo distinto, sin perder el elemento identitario de aquella música.

Conjuntamente se indagará en los factores históricos y culturales que a nuestro juicio tienen mayor incidencia en la conformación de la identidad de la fiesta de la Tirana, y por consiguiente en su música, pero desde el punto de vista de quien se sitúa en el origen primigenio de esta, es decir, entendida como una *festividad heredera de la tradición andina*.

Desde al menos mediados del siglo pasado, la música que tiene lugar en la fiesta de la Tirana se ha caracterizado por presentar una gran variedad de elementos disímiles conviviendo en un mismo espacio, como fruto de la mezcla cultural, configurándose de esta forma una topografía musical de marcada heterogeneidad. Repertorios de la más variada índole se hacen presente, conformando una especie de “certamen” musical, en palabras de Carlos Lavín. Aires militares, como también del altiplano, y la inventiva de las bandas que cada año aportan “con lo suyo”.

Resulta, pues, difícil hablar de “una” música de la Tirana, o de “la” música de la Tirana, al encontrarnos con distintos aires musicales provenientes de toda la región andina. Pero, no cabe lugar a dudas que la música en la Tirana es eminentemente popular. Desde los grupos de baile, los músicos y peregrinos, todos ellos comparten la misma condición en esta vida: el pertenecer a lo que desde “arriba” y también desde “abajo” se llama el pueblo. El sentimiento popular, se cree, daría forma a esta antigua mezcla de fiesta, fe y feria, en donde la música cumple con el rol de alegrar y hacer bailar a los peregrinos y

de elevarlos hasta el sentimiento religioso.

Desde sus orígenes la fiesta de la Tirana ha constituido una expresión típica de la *religiosidad de la clase popular*. El peregrinaje al santuario ha tomado forma principalmente gracias a un solo estrato y sin embargo bastante *heterogéneo* de la población, surgiendo primeramente como una manifestación de la *clase obrera* trabajadora del salitre, compuesta no solo por chilenos, sino también por trabajadores peruanos y bolivianos de origen quechua o aymara.

Para un correcto entendimiento respecto del fenómeno de la religiosidad expresada en los cuerpos de baile, el bailarín Armando Vergara propone “que se participe en y con el baile religioso. De lo contrario, no se entenderá nada, o se descalificará nuestra praxis religiosa, como un "primitivismo" o "sincretismo"(1986, p. 87).

Lo popular, según Gabriel Salazar (2012)

“Es un concepto amplio, que incluye todas las identidades que de una u otra manera no están integradas plenamente a la modernidad”, mencionando como ejemplos a la clase asalariada, los trabajadores precaristas, los auto empleados, los vendedores ambulantes, etc., e implica según él “distintas situaciones de discriminación, de desprecio, de rechazo, de inferioridad cultural en algunos casos.

Lo popular, continua, consiste en “todo aquello que las elites han sentido que viene del bajo pueblo”.

La fiesta de la Tirana claramente no constituye una excepción, transformándose en una importante arena donde se manifiesta el conflicto cultural, el cual tendría lugar, según Kessel (1984) entre una clase aburguesada de origen mestizo que rechaza sus raíces andinas y pretende asimilar una cultura extraña, europeizante y otra clase, una popular, que vive y vibra con una religión y una cultura de doble abolengo, afirmando sanamente su identidad histórica y cultural. Nos encontramos en la fiesta con distintas situaciones de discriminación o prejuicio por parte de los demás actores sociales respecto del peregrinaje, respecto del cual se han proferido epítetos tales como “paganismo” o “barbarie” desde de la prensa escrita. La relación histórica además, entre las cofradías y la Iglesia ha estado marcada por desafortunados incidentes. De un lado se busca autonomía, en lo que respecta principalmente a la praxis religiosa, y del otro evangelizar y adecuar

al molde romano.

Tal estado de cosas creemos se replican dentro en la Academia musical chilena, o al menos la parte que aun se encuentra anclada en el mundo docto de tradición europea. El término "popular" muchas veces es usado con cierto tono de desprecio por parte de los doctores de la música, actitud que en nuestro juicio, no hace más que perpetuar la brecha entre ambos mundos. Junto con esto, una parte importante de los estudiantes de música siguen la misma línea que sus profesores, en búsqueda de valoración profesional. Y finalmente, pero no menos importante, en cuanto a la transmisión radial, la música popular de origen folclórico posee una muy escasa difusión, al no ser rentable para las emisoras quitarle minutos preciados a su música de consumo. El medio artístico popular, dominado por los estándares provenientes de la música de consumo, junto con la actitud de la academia, cómodamente sentada observando desde las alturas, se cree que han mantenido ahogadas nuestras músicas latinoamericanas.

Luego de lo expuesto, el presente proyecto intentará ser un aporte, en primer lugar, al escaso repertorio de guitarra eléctrica existente (instrumento del siglo XX que la música docta aun no ha sido capaz, o bien no se ha interesado absorber) y en segundo lugar, un aporte hacia la dignificación de la música popular latinoamericana y particularmente la música andina, como también de los músicos que la interpretan.

Capitulo 1. Orígenes e Historia de la fiesta de la Tirana.

A la Tirana concurre un sinnúmero de personas de la más variada índole. Concurren peregrinos de Perú, Bolivia y Chile movidos, por la fe o por la fuerza de la tradición, al encuentro con la virgen- pachamama, como también católicos ortodoxos. Llegan también desde lejos turistas chilenos y extranjeros, tanto dentro como fuera del continente, atraídos principalmente por la curiosidad, acogidos por el comercio itinerante. Pero son los bailes religiosos y dentro de ellos, las mascaradas de diablo, de origen boliviano, los que cada mes de Julio llenan de colorido el desierto con sus coreografías o mudanzas al son de las bandas de bronce, alcanzando el nivel de icono, pasando a ser lo propiamente característico dentro del imaginario colectivo, desplazando en cierta medida a la figura de la virgen.

1.1.- El mito de la virgen de la Tirana

La presente visión del mito de la tirana corresponde a la registrada por Ricardo Palma, en su obra Tradiciones Peruanas, tomada a su vez por Juan van Kessel (1987).

Ñusta Huillac, hija del último Gran Sacerdote de los Incas, alimentaba un dio mortal hacia los conquistadores españoles. Cuando Diego de Almagro volvió al Perú, ella se retiró acompañada de sus fieles guerreros a la Pampa del Tamarugal, en aquel tiempo rica región de bosques, donde persiguió y mató a centenares de españoles. Recibió el sobrenombre de Tirana, de allí el de la localidad de La Tirana. Un día sus soldados hicieron prisionero a un portugués y lo llevaron a su presencia. Se trataba de Vasco de Almeyda que venía de Huantajaya donde explotaba una mina de oro. La Ñusta se enamoró de él, pero esto fue su ruina. Por amor se convirtió a la religión de los conquistadores. La pareja fue sorprendida por los guerreros indios cuando se disponían a huir. La princesa y su amante fueron muertos en el campo. Cien años después un monje, Antonio, encontró en ese mismo sitio una virgen tallada en la roca y una cruz de madera e hizo construir una capilla actualmente centro del culto de los miles de peregrinos (p.11).

La palabra griega *mythos* no posee una etimología clara, al no encontrarse su raíz relacionada con ninguna palabra de origen indoeuropeo, pero se entiende, a partir de las reglas de uso que adquirió esta palabra en la literatura griega, que quiere decir discurso, narración.

El mito, según la definición que nos da Carlos García Gual (1992) es una narración transmitida de generación en generación que nos da cuenta de hechos realizados por personajes arquetípicos, los que marcaron una profunda huella en la memoria colectiva, y que tuvieron lugar en un pasado prestigioso y lejano. Esta narración, además, tiene el carácter de ejemplar o paradigmática. El mito reproduce una realidad que se repite una y otra vez, como una especie de verdad arquetípica, o molde: "Actuó conforme al mito".

Según este autor, esta característica de ejemplar, no viene dada por su posible contenido moral, como se podría presumir. Los mitos, pues, no ocultan ninguna enseñanza de tipo calórico, sin perjuicio que haya quienes extraigan de ellos reglas de conducta. Estos se encontrarían más bien referidos a ritos o ceremonias que se relacionan con ellos, son ejemplares en lo explicativo, no en lo moral.

La historia, pues, que nos cuenta el mito de la Tirana sería la de un amor imposible con un trágico final, análoga a la de Romeo y Julieta. La realidad de ésta, sin embargo, ha sido cuestionada numerosas oportunidades. Una prueba de ello se encuentra en las dos versiones, que Pablo García (2009) expone, referidas al origen del nombre del pueblo, las cuales distan en gran medida de la narración del Ricardo Palma. Otros autores, como Braulio Olavarría (2011), señalan que esta historia fue "pura creación del inventivo historiador peruano Rómulo Cuneo Vidal", de cuya versión se sirve Juan Uribe Echeverría en su obra *La Tirana*.

Al comprobar, pues, la imposibilidad de extraer alguna moralidad de el mito de origen del Santuario de la Tirana, se cree que el valor y la importancia que posee éste, en la actualidad radica únicamente en el hecho que *constituye el motor de todo un ritual de peregrinaje* al interior del desierto, que año a año moviliza a un gran número de personas dentro del norte de Chile y desde los países vecinos Perú y Bolivia, marcando un antes y un después en el año del calendario para la vida de muchos peregrinos y bailes religiosos.

1.2.- Dos visiones del mito

“La experiencia histórica ofrece múltiples ejemplos, de cómo los mitos, son fortalecidos o, bien sesgados, reconstruidos, transformados con la intención de hacerlos funcionales al sector que ostenta el poder, pues controlar el mito es en definitiva, controlar la realidad que el mito viene a revelar” (García, p. 33). Nos encontramos, pues, con que los distintos actores sociales tienden a interpretar, conforme a sus necesidades de grupo, los diversos episodios históricos transcurridos, constituyendo una manifestación de esto, el hecho de las distintas interpretaciones que reciben los mitos.

Según Van Kessel, (1992) al adentrarse en la historia del santuario de la Tirana nos encontramos ante dos visiones o interpretaciones de su mito fundacional, articulándose, por consiguiente, una doble funcionalidad del mito, consistente en actuar, por un lado, como un instrumento para perpetuar la hegemonía estatal, y por el otro como mecanismo en la defensa de los intereses de la resistencia indígena.

La interpretación “oficialista” mantenida por el Estado chileno y refrendada por sus brazos correspondientes a la prensa (a través del monopolio ejercido por el diario El Mercurio y sus directrices a los periódicos de las regiones) y la Iglesia Católica nos cuenta, pues, la victoria de la virgen, el cómo, a fin de cuentas se impuso la racionalidad occidental por sobre la barbarie indígena, en definitiva el blanqueamiento del matrimonio mestizo, pero solo después del bautismo y la muerte de los amantes. La virgen es la expresión de haberse aceptado el nuevo orden cristiano, de que el Dios de los españoles ha vencido y por eso los derrotados deben obedecerle. Nos encontramos frente a una especie de traición a las creencias de origen americano por parte de Ñusta, la tirana, por el amor de un minero portugués. En este mismo sentido se encuentra la versión del mito arriba expuesto, la cual según Kessel sería propia del “medio criollo colonial” (p.52). En esta, los antagonistas, es decir, “la indiada” para los ojos del criollo, juntan una serie de características deplorables como las de: salvajes, atrincherados, cobardes, idólatras, etc. El criollo trata pues de establecer una distancia entre su clase y la correspondiente a “la indiada”, utilizando la figura del Cristo para tales efectos.

La mirada de la literatura obrera, coincidió en su momento con la prensa, al difundir también esta imagen peyorativa de los peregrinos de la Tirana. El siguiente es un ejemplo de descalificación de la actividad de los peregrinos,

recogido por Bernardo Guerrero (s/f, p.51) de una novela del escritor naturalista Nicomedes Guzmán:

Era una fiesta pagana que el culto había convertido en religiosa. El pueblo de La Tirana, habitado, por unas tres o cuatro familias de leñeros, con sus burros llagosos y rebuznantes, se atiborraba de romeros. Las casas semiderruidas eran alquiladas por metros y se llenaban de devotos que tendían allí sus jergones y cobijas. En las inmediaciones, cerca del hundido cementerio, se carpas, y los menos amparábanse bajo la umbría incipiente de los tamarugos y algarrobos.

Pero, por otro lado, en manos del pueblo creyente, el mito de la Tirana adquiere la potencialidad de “bandera sagrada en la lucha por la defensa de sus derechos y la conquista de sus pretensiones” (Kessel, 1992, p. 48). La religiosidad sincrética de los grupos sociales dominados - como son los Aymaras y los mestizos en la región andina y en el Norte Grande de Chile, constituiría según este autor la fuente de su propia identidad, mística y ética, constituyendo el principal recurso moral en su lucha emancipadora, actuando como su soporte ideológico desde el cual se paran frente al mundo hostil dominado por las elites.

1.3.- Cosmovisiones enfrentadas, el proceso de Transculturación

Nos encontramos pues, ante visiones paralelas y antagónicas para ambos grupos, que año a año conviven en cada 16 de Julio en el santuario de la Tirana. Y precisamente, desde su origen, la fiesta de la Tirana se ha caracterizado por ser una arena en donde las contradicciones propias del proceso de mestizaje y transculturación hayan plena expresión, siendo esta, a nuestro parecer ésta, una de los principales rasgos definitorios de esta festividad.

Luego de la conquista española, la interacción de componentes indígenas e hispánicos, según Grebe (1996, p.138) pudo y hasta hoy en día puede seguir tres distintas orientaciones. La primera, basada en la coexistencia y yuxtaposición de componentes culturales que fluyen a través de vías

paralelas independientes manteniendo su individualidad. La segunda, marcada por la transformación abierta y continua de sus componentes que se ajustan adaptativamente a los cambios del entorno socio-cultural y físico. Y finalmente una tercera, que correspondería a la fusión o integración bicultural (o multicultural) que promueve la generación de mestizajes y sincretismos.

Respecto al tema que nos convoca, según nuestro entender, lo que tuvo lugar en el norte de nuestro país seguiría el rumbo tanto de la primera como de la segunda vía, y en muy menor medida el de la tercera. Lo cual quedaría de manifiesto según en la co-existencia entre una religión clandestina -andina- y una oficial -cristiana (Gavilán y Carrasco, 2009). Se cree más acertado, pues, la utilización del concepto de *transculturación* en perjuicio de el de *sincretismo*. Este concepto, definido por la RAE como "Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias", a pesar de no haberse perpetuado absolutamente en nuestro continente, representa más fielmente lo acontecido que su concepto análogo de sincretismo, puesto que no se arribó a un único resultado o a una conciliación de doctrinas de distinta procedencia, en cuanto a religión y cultura se refiere. Es más, Según Esch-Jacobs (citado de Gavilán y Carrasco, 2009, p.112) no se podría hablar de una síntesis entre ambas religiones, porque la esencia del evangelio no pertenece al pensamiento indígena como eje central.

1.4.- La identidad entre virgen y pacha-mama.

La cosmovisión Aymara se encuentra regida por los ciclos de la naturaleza manifestados en las 4 estaciones, las cuales constituirían "la guía que ordena cíclicamente la vida" (Mena, s/f, p.2).

El concepto fundamental de la cosmovisión andina lo constituye el AYLLU el cual es análogo al Cosmos del mundo griego, el cual quiere significar "orden". Éste está compuesto, a diferencia de nuestro macro y microcosmos, de dos dimensiones más, las cuales corresponden a las de la familia y a la de los antepasados y los muertos. Se engloba, pues, la totalidad de las manifestaciones de vida. A su vez, la pacha-mama constituye la "expresión mitológica de esta cosmovisión, de la vida una y universal del mundo, la que incluye a todos los seres: hombres y animales, plantas, piedras, cerros y

fuentes, en breve, todas las cosas del mundo” (Kessel, 1982, p.4). Dentro de este contexto, la virgen, según van Kessel, reemplazó y sucedió, históricamente a la pacha-mama, asumiendo a la vez sus funciones y significados. En este mismo sentido, señala, que tanto la pacha-mama, como la virgen, poseen las mismas características definitorias, al ser ambas deidades las que dan y cuidan la vida y la salud de los hijos, pidiendo además “en pago” los mismos elementos en el culto que se les rinde. Asimismo en el mundo rural ambas han de velar por la fertilidad del ganado, los cultivos de la chacra y la oportunidad de las lluvias.

De igual manera, cabe destacar la existencia, dentro de la región de Tarapacá en Chile, y en todo el sur andino del Perú y en el altiplano boliviano, de numerosos santuarios populares dedicados a la Virgen María, en los cuales tiene lugar año a año el mismo ritual de peregrinación observado en la Tirana. Entre los santuarios más importantes, se encuentran el dedicado a la Virgen del Socavón, en Oruro, o el de Copacabana y el de Urcupiña, dentro del territorio boliviano, junto con el de Las Peñas y Ayquina en el territorio chileno.

Es este, pues, el contexto en que se enmarca el ritual de peregrinación que cada año tiene lugar cada mes de Julio en el poblado de la Tirana, lo cual nos entrega una base para afirmar que más que hablar de un “elemento andino” dentro de en la fiesta de la Tirana, nos encontramos que la cultura precolombina del Tawantinsuyo (o aquel todo que posee cuatro naciones), constituye la estructura que da sustento a los elementos cristianos que se han ido incorporando a la religión andina desde la llegada del hombre occidental. Se ha producido una especie de absorción, por parte de la cultura andina de aquella simbología importada del catolicismo, la cual se concibe, como una adaptación frente a la amenaza de ruptura del orden producida por la cristianización a la fuerza.

Esta región del Tawantinsuyo “...está sembrada de santuarios populares, unos más mestizados, otros de tradición y concurrencia casi exclusivamente indígena” (Kessel, 1982, p.18). En los cuales se encuentran vigentes “todos los elementos de la antigua visión de la medicina en donde “Dios cura la enfermedad”, encontrándonos por ejemplo con

“el concepto de pecado como agente generador de la enfermedad; el

peregrinaje y la romería al santuario a modo de penitente y suplicante; las mismas formas de penitencia; las mismas formas de confesión tanto a confesores indígenas como a los sacerdotes católicos; las oraciones cantadas y los ritos de purificación; la fiesta y el baile ante la huaca...” (Kessel, 1982, p.21)

1.5.- La chilenización de la Tirana.

Según Damir Galaz-Mandakovic (2009), la "chilenización" fue una campaña de fomento de una identidad nacional impulsada por el Estado chileno tras la Guerra del Pacífico, vista la anexión de las provincias de Tarapacá y Arica a Chile, y que tuvo como consecuencia una posterior de transculturación de las zonas ocupadas”.

“Tarapacá fue ocupada por el ejército de Chile en Noviembre de 1879 y anexada a su territorio el año 1883, como consecuencia del llamado tratado “de Ancón”. Surgió, pues, para el Estado chileno el problema de qué hacer con una región cuya población era mayoritariamente extranjera (peruana y boliviana).

Los años siguientes, al término de la guerra, constituyeron un período de transición, en donde “continuaron editándose periódicos y funcionando colegios peruanos”, en los que también “siguieron ejerciendo su magisterio curas peruanos, especialmente en los valles interiores” (González, 1999, p. 57). Predominaba, según este autor, una visión internacionalista de tolerancia. La política nacionalista post-guerra había cesado desde 1981, sin embargo a partir de 1907 “el río nacionalista vuelve a emerger”, coincidentemente con el agotamiento del régimen parlamentario, y consecuencialmente produciendo el fin del movimiento obrero internacionalista (p. 59)

Entre las medidas impuestas, por el Estado chileno, en su afán por perpetuar su soberanía en Tarapacá, se encuentran: la creación del servicio militar obligatorio, el cambio de nombre a las calles y la modificación de los contenidos académicos en la enseñanza pública. También, siguiendo esta misma línea de acción estatal, se aprecia cómo tuvo lugar la modificación de la fecha de conmemoración de la Tirana, desde el 6 de agosto, misma fecha de la conmemoración de la declaración de independencia de Bolivia, al 16 de julio.

La virgen paso a ser llamada "la chinita", transformada en Patrona de la Patria y del ejército de Chile. "El proceso de chilenización llegó esencialmente a través de la propia Iglesia, que acentuó el carácter patriótico de la virgen, sus orígenes militares al comienzo de la República y su carácter de patrona del ejército" (p. 46). Se buscaba por parte del Estado chileno, según Galaz-Mandrakovic (2009), el "consolidar una identidad nacional homogeneizadora y así inculcar el sentimiento nacional y borrar deliberadamente todo rasgo cultural peruano y boliviano". Como consecuencia de esto, las cofradías religiosas peruanas y bolivianas fueron desplazadas, tomando así su lugar primeramente el baile chino, el cual ostenta el orgullo de ser el que lleva a la virgen a la iglesia, por ser el de más antigua data.

(Las políticas de chilenización se enfatizaron durante la dictadura militar).

1.6.- Origen del poblado de la Tirana.

El poblado de la Tirana, que se encuentra emplazado a 75,9 km de Iquique, se caracteriza por ser una zona desértica en la cual la vegetación existente corresponde casi exclusivamente a los bosques de tamarugos. El origen de este pueblo, el cual según se cree, no existió sino a fines del s. XVIII, se haya estrechamente vinculado, según Pablo García (2009, p.24), "a la actividad minera argentífera y los enormes recursos económicos generados y las externalidades por dicha economía" en torno a la cual se congregó un tipo de *población multi-étnica*, la cual se instalo en la pampa en campamentos u oficinas salitreras. A su vez, Sergio González habla de la Tirana como un *fenómeno sociocultural salitrero*, al menos hasta 1950, ya que a pesar de que esta festividad haya tenido su origen en el ciclo de la plata, este autor postula que fue simbólicamente re-fundada en el siglo diecinueve durante el ciclo del salitre. "El fenómeno del nitrato inaugura no sólo una nueva sociedad en el desierto, distinta al ciclo de la plata, sino un nuevo desierto y, por añadidura, una nueva Virgen y nuevas cofradías" (2006. p. 36)

1.7.- El ciclo del salitre

El ciclo del salitre se define como uno de los procesos económicos, sociales y políticos más trascendentes de la historia nacional. Este se extiende desde 1830, como vemos fecha anterior a la anexión de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, hasta 1930, tras finalizar consecuencia de la crisis económica internacional. Los yacimientos salitreros, cabe señalar, fueron explotados por empresarios chilenos desde 1860, debido a la visión de la política internacionalista que predominaba a fines del siglo XIX.

Durante este período, hombres y mujeres por razones de trabajo abandonan sus hogares y se establecen en la pampa, teniendo que adaptarse a las difíciles condiciones laborales y a la vida cotidiana en el desierto más seco del mundo. “Se formó así entre Pisagua y Taltal una particular sociedad pluriétnica, sustentada por una lógica del trabajo y la solidaridad y determinada en sus hábitos por el espacio vital del campamento minero” (Biblioteca Nacional de Chile).

Estos campamentos salitreros eran, a su vez, una fiel reproducción de la vida en las ciudades, y se consideraban como “la modernidad” comparados con asentamientos rurales de Chile, Perú o Bolivia, al contar estos con escuelas, bibliotecas, filarmónicas, teatros, etc. Sin embargo estas facilidades no eran compartidas igualmente por la totalidad de los habitantes de la pampa, pues existían, por ejemplo, escuelas para los hijos de los extranjeros, para los hijos de los empleados y para los hijos de los obreros.

En lo que respecta al pueblo trabajador, a este “se le mantiene en la más irritante sumisión” en palabras del periodista Atilano Oróstegui (1933), quien en su folleto “Cómo se vive en la pampa” intenta pretende dar a conocer las “irregularidades, abusos y humillaciones que se cometen en la pampa” (p.1) a través de la práctica de los racionamientos de víveres, los sueldos miserables y la imposibilidad de alzar la voz en contra de estas injusticias.

Existía, pues, una clara separación entre estas tres “clases” (extranjeros, empleados y obreros), promovida incluso por un sector de los mismos obreros que deseaba estar más cerca de la clase dirigente, sirviendo algunos de “soplones, arribistas y testaferreros” (p.4)

La elección de poblar el desierto, pues, no obedece a una razón de aislamiento místico, como señala Sergio González (2006), sino por el contrario, representaba la única vía posible de supervivencia para un gran

sector de la población popular. Sin embargo le reconoce la capacidad o potencialidad de estremecer “a los sujetos de un modo comparable sólo con un gran océano” (p.36), produciendo un “impacto tanto en la mentalidad como en las forma de vida de los campamentos salitreros”, lo cual se cree influiría en el desarrollo de una religiosidad propia de los pampinos.

El desierto era, según González (p. 37), además, “un lugar de desarraigo, pues la población que allí surgió fue compuesta en gran parte, por enganchados o aventureros.” Este autor postula además que el origen de las cofradías, vienen a suplir un vacío en la vida de los pampinos que ni la organización mutualista ni el partido político o sindicato pueden llenar. Se buscaba refugio, protección y salud para el espíritu.

De esta manera, otra vertiente de misticismo llega al desierto de mano de los obreros de origen campesino e indígena de habla quechua o aymara, junto con sus prácticas culturales y religiosas, lo cual también se cree, marcó de modo definitorio la vida religiosa de la pampa calichera.

1.8.- Origen del nombre del poblado

Dejando ya de lado el mito, Pablo R. García (2009) al plantearse la pregunta acerca del origen del nombre del poblado, se encuentra con dos versiones tradicionales recogidas por la prensa de principios de 1900. Ambas nos narran la historia de una mujer, en la una comerciante indígena y en la otra mujer de minero española de muy difícil carácter. Señala (p.30):

“Nuestra Tirana del mito no era una practicante religiosa, ni tampoco estuvo en contacto con ella y viceversa. No tiene otra norma ni otra ética, que ella misma y la de quienes fueron sus clientes y vecinos, son la medida de todas las cosas. El mundo en cual vive es agreste, difícil, exigente, se trata de sobrevivir y, por ende, dado para los más fuertes y no para débiles. Esta Tirana, no se necesita convertirse a nada ni nadie porque vivió como Tirana y murió como tal y, su nombre se perpetuó en un pueblo que tomó su nombre.”

Capítulo 2. El peregrinaje a la Tirana.

El fenómeno del peregrinaje en el norte de Chile, de mano del culto a la virgen, se enmarca dentro del conjunto de festividades que se celebran a lo largo y ancho del continente sudamericano, guardando una gran cercanía las realizadas en el altiplano, en especial con la fiesta de la virgen del Socavón celebrada en Oruro, Bolivia, con la cual se han mantenido intercambios culturales. En este sentido, Kessel y Tenekkes señalan:

El modelo del peregrinaje chileno se ha originado en la misma tradición mestiza rural andina, tan vigente en Huanca (Perú). En La Tirana se trata también de un peregrinaje de cofradías de bailarines que vestidos en trajes especiales de culto danzan con una coreografía del mismo estilo andino ante la Virgen de su devoción. (1986, p.19).

Sin embargo, como señalan Tenekkes y van Kessel, y a diferencia de lo que ocurre en Perú, la religión en el norte grande de Chile “ya no constituye una parte integral de la estructura social”, transformándose en un asunto privado. El peregrinaje a su vez también se transforma en un asunto privado:

Contrario a la sierra peruana o al campo mejicano, el peregrinaje aquí ya no es asunto corporativo, sino personal. Es cierto que los bailarines a la Virgen viajan agrupados en sociedades de bailes al santuario, pero éstas ya no representan comunidades locales como en el Perú o en Méjico (Tenekkes. p.19).

Otra diferencia con la realidad del Perú, lo constituye el hecho de que el peregrinaje “ya no es asunto de todas las capas de la población, sino de una clase popular-obrera. Además, “no todos los integrantes de esta clase social están interesados en las sociedades de bailes y sus peregrinajes” (Tenekkes. p.13)

Una tercera diferencia según este mismo autor, correspondería al hecho de que “en el campo peruano el peregrinaje está enmarcado en una tradición cultural compartida por la gran mayoría de la población”, a diferencia de la situación del norte de Chile, en donde la tradición católica popular andina ha sido y aun es catalogada por diversos sectores como primitiva y semi-pagana: “los que se afilian a una sociedad peregrinante de bailes religiosos se distinguen de su medio y actúan de una manera que no todos

comprenden y aprecian” (tenekkes, p. 13)

2.1.- Religiosidad o catolicismo popular en el norte grande de Chile.

Lo popular, la cultura popular y la religiosidad popular empiezan a reaparecer según Guerrero como tópico en las discusiones científica con mayor fuerza en la década de los 80, nombrando como principales razones, la “crisis de los megarelatos, la descreencia en la idea del progreso y la pérdida de la fe en la razón.”(2004, p.45).

Es de hacer notar el trabajo que el antropólogo Juan van Kessel ha dedicado en torno a la fiesta de la Tirana, siendo uno de los pioneros en el estudio en terreno de los cuerpos de baile

El marco en el cual tiene lugar la celebración de la fiesta de la Tirana, correspondería más ampliamente al de la *Religiosidad Popular* en la región del Tarapacá, concepto descrito principalmente por la sociología y la antropología a través del estudio de los distintos conjuntos de baile de tinte religioso desde la década de los 60, y comprendería dos vertientes, la primera “católica, mestiza que acude a centros de peregrinaje como la Tirana y Las Peñas”, la segunda de tipo protestante, “llamados evangélicos o pentecostales, conocidos en el mundo popular como canutos”.

Esta religiosidad, según Tenekkes correspondería a la de la clase oprimida. Este autor ve el peregrinaje como una

“Forma de resistencia cultural, que tiene como base las relaciones de clase. El llamado catolicismo popular “es visto como un conjunto de expresiones religiosas, discursos y prácticas de una clase oprimida, que en su resistencia frente a las relaciones de poder existentes, ha conseguido en medida considerable substraerse del control del régimen religioso dominante de la Iglesia Católica”(Guerrero).

La forma de llevar a cumplir la manda consistir en una ofrenda material, como la confección de coronas de flores o velas, o bien en bailar durante unos cuantos años sucesivos en conjuntos de baile religiosos dedicados a la virgen” (Tenekkes, Kessel... p. 8). Precisamente es este tipo de manda la que constituye el elemento que marca el tono a las festividades del norte

grande. Aquí además es posible ver bailar a los hijos de los promesantes en cumplimiento de la manda de sus padres, eso sí, siempre voluntariamente.

El bailar según Bernardo Guerrero, “es la máxima expresión del cuerpo religioso y popular. Es su liturgia y su forma de decir aquí estamos. La palabra escrita, el raciocino teológico no cabe en este discurso corporal” (Guerrero, p. 55)

Pese a estar bajo la constante tutela de parte de las autoridades eclesiásticas, y de sortear numerosos escollos planteados por la autoridad política, como la alerta sanitaria y suspensión de la fiesta por el cólera el 1990 o la propagación inminente de la influenza del año 2013, los bailes religiosos se han mantenido vivos, en un constante proceso de transformación.

2.2.- Los bailes religiosos

Las cofradías o bailes religiosos son cuerpos de baile estructurados en torno a un líder religioso llamado caporal. Su principal sustento se radicó en un principio en los lazos familiares y de amistad que unían a sus participantes en la profunda devoción hacia la virgen María. Mas la modernidad ciertamente ha producido cambios en la estructura de los bailes, adquiriendo estos con el paso del tiempo una mayor formalidad. Así es como en la actualidad estas sociedades cuentan con “una estructura organizativa moderna y democrática en las que el presidente, asistido por tesorero, secretario y directores, lleva la responsabilidad de toda clase de asuntos organizativos y técnicos y en que el líder religioso, el caporal, está encargado con la dirección del culto y de los bailes religiosos” (Tenekkes. p. 13). Cada puerto y campamento minero de alguna importancia cuenta con varias de estas sociedades y cada santuario posee una federación de estas sociedades, que junto con la autoridad eclesiástica (la que lleva la dirección del santuario) 16 es la responsable del buen desarrollo del culto durante la fiesta.

Las dos caras de la fiesta en lo propiamente religioso lo constituyen por un lado el particular modo de vivir la religión por parte de los bailes religiosos, quienes dieron originalmente forma a la festividad y por otro lado el culto realizado por los sacerdotes católicos. Entre ambos mundos existe una clara

escisión, manifestada por la constante lucha entre las sociedades y la iglesia, las primeras en búsqueda de autonomía y la segunda interesada en la difusión del evangelio, con todo lo que aquello implica. Se tuvo la oportunidad de presenciar una misa en la cual el párroco en su sermón hacía ver a los jóvenes bailarines la contradicción que representaba para él el hecho de bailarle a María para luego una vez terminada la fiesta entregarse a actividades poco "religiosas", señalando, figuradamente, que la vestimenta debía ser llevada "los 365 días del año".

La manera de concebir la religión como vemos dista mucho del canon europeo-cristiano. De mano de un bailarín, el señor Armando Vergara, nos viene dada toda una nueva perspectiva de la religiosidad popular, desde su esencia misma. Aquí parte de su testimonio, en lo referido a la relación que tienen con la Iglesia:

"Recuerdo que en mis primeros años de bailarín, a principios de la década del 70, lo único que conservo en mi memoria en cuanto a la presencia de la Iglesia en nuestro baile, eran las Eucaristías, en la cual debíamos participar, generalmente sin entender nada y sin ningún interés por participar "devotamente" en ella. Y unas pocas veces la visita de un sacerdote al lugar en donde nos hospedábamos como baile religioso, en el Santuario. Es decir, en general el mutuo acercamiento era motivado simplemente por lo sacramental.

Luego prosigue:

¿Por qué tantas misas? No se puede bailar como corresponde", es la frase común de jóvenes y adultos, inclusive de los niños. Pues, cuando se celebran Eucaristías en el templo debe haber silencio absoluto por disposición de la Iglesia. Lo que obliga a suspender -por el espacio que dure la Eucaristía- el baile en los contornos del Santuario. Así es que muchos caporales afirman no pescar la misa de la tarde", o del horario que sea. Pues "son a veces dos horas de estar parado sin hacer nada", "así lo mejor es venirse calladito al local, antes de agarrar cualquier misa".

Se trata pues, de encausar este fervor popular, sin obtener la respuesta esperada. Sin embargo la posición frente al catolicismo ortodoxo varía según la sociedad de que se trate, pudiendo encontrarse estas más o menos cerca respecto de los mandatos o requisitos y directrices planteadas por la Iglesia Católica.

2.3.- Estructura y anti-estructura en la fiesta de La Tirana

A la fiesta de la Tirana se la ha valorado de maneras muy distintas en el transcurso del tiempo, llegando a ser considerada por parte del mundo católico, en especial en la primera mitad del siglo pasado, como manifestaciones primitivas, dignas de ser "blanqueadas" por la Iglesia romana.

Pero hay para quienes la virgen del Carmen de la Tirana constituye la esperanza que les da fuerza para vivir el difícil día a día. El peregrino "es un ser que sabe que su destino no está en sus manos; esta consciente que es dependiente de la voluntad divina" (Guerrero, s/f, p. 76). El peregrinaje posee un potente significado para los devotos, dando lugar a un cumulo de experiencias y emociones capaz de llenar de sentido sus vidas, marcando cada año un antes y un después en el transcurso del tiempo.

En el peregrinaje los peregrinos experimentarían lo que el antropólogo inglés Víctor Turner denomina *communitas*, como una manifestación de la anti-estructura. *Communitas* se define como una "colectividad de individuos concretos e idiosincráticos, los cuales, a pesar de sus diferencias en rasgos físicos y mentales, son, no obstante, vistos como iguales en términos de la humanidad que comparten" (Kessel y Tenekkes. p.11). Se conformaría una especie de identidad colectiva, en la cual se funde el individuo, pasando a conformar especialmente durante el punto más álgido de la danza "un solo cuerpo". Se experimenta en estas situaciones un clima en el que las diferencias sociales se diluyen en gran medida, aunque según Tenekkes y Kessel no del todo, junto con eventos y vivencias que en ningún otro lugar se dan.

El peregrinaje tendría, según estos autores la potencialidad de "activar una dimensión de la existencia humana que en la diaria lucha por sobrevivir queda en la sombra del subconsciente; es decir, la de "*communitas*" y de "anti-estructura" (Kessel y Tenekkes, p. 10). Se trataría de una dimensión latente o inmanifiesta durante el transcurso de la vida de los peregrinos, en

el resto del año a causa de encontrarse de cierta forma “atrapados” en la rutina de la vida cotidiana. “Para las decenas de miles de peregrinos, la estadía en el santuario significa... romper con la monotonía de su vida y sentirse liberados por unos días de tantas preocupaciones triviales que los tienen amarrados” (Kessel y Tenekkes. p.24)

Pero para que exista lo que se denomina *communitas* o anti-estructura, es necesario la existencia de la estructura, en la cual *communitas* surge cíclicamente, nutriendo de contenidos nuevos a la estructura en una relación dialéctica. Estructura se compone primeramente por todos los elementos rutinarios experimentados en el diario vivir, producto de la construcción social, con toda la rigidez de sus normas y jerarquías: Nos encontramos aquí por ejemplo con la jerarquía impuesta por la iglesia manifestada en directrices respecto del culto realizado por motivo de la fiesta. Las divisiones sociales irremediables también forman parte o bien dicho “son” la estructura. “para los integrantes de la clase popular, el (palpable) poder que otros ejercen sobre ellos” (Kessel y Tenekkes, p. 27) solamente puede ser resistido, nunca derrotado, o sino por un milagroso golpe de suerte.

En este mismo sentido, respecto de la visión que tienen los peregrinos sobre el trabajo, Guerrero señala que este, “al parecer la actividad más emblemática de la vida, implica en muchos de los casos una especie de castigo o de mal necesario que hay que desarrollar”, y continua:

El trabajo así visto, es realizado como una actividad de enajenación que no tiene nada que ver con la realización de los individuos. Se trabaja por la supervivencia, por la superación personal, por la exigencia de la vida moderna, que lo introduce en un ritmo cada vez más asociado al consumo, que a menudo, se les presenta como —progreso. (s/f, p. 81)

Finalmente con respecto a la figura de la virgen, ella tiene la particularidad de representar tanto a la estructura como a la anti-estructura a la vez, dependiendo del punto de vista de que se adopte.

Representa a la anti estructura, y más aun en Latinoamérica donde “la sociedad y cultura están marcadas por ideales de machismo y autoridad paternal”, en el sentido que para los devotos ella como una madre cariñosa que todo lo perdona. Dentro de esta sociedad se alza como “la contraparte más destacada de la estructura definida y controlada por los hombres.” (Kessel y Tenekkes. p. 25 y 26). Además la virgen María según Turner es una instancia paradigmática del tema cristiano recurrente del poder de los

débiles, con los cuales también se identifican los bailes religiosos. A través de las distintas representaciones se busca dar voz a los distintos grupos marginados de la sociedad, como por ejemplo los morenos, gitanos, indios norteamericanos, mapuches, etc., mas nunca un vencedor, como apunta Guerrero.

Pero también representaría a la estructura, en el sentido que actúa en el catolicismo popular como “mediadora entre Dios y los hombres”, formando “parte de un complejo más amplio de conceptos religiosos en que el culto a los santos ocupa un lugar central.” (Kessel y Tenekkes. p. 27). Además en lo que respecta al ámbito político, la figura de la virgen también posee una carga estructural “por cuanto la Virgen del Carmen (aunque no específicamente la de La Tirana) ha sido declarada' también Patrona y Generalísima del Ejército de Chile” (Kessel y Tenekkes, p.29) en un intento de la dictadura del general Pinochet por legitimarse en el poder ante el pueblo.

2.4.- El aspecto ritual de la Tirana. Lo sacro en la fiesta.

Se aprecia que gran parte de los rituales que se practican hoy en Chile, como por ejemplo bautizos, casamientos, funerales, dicen relación casi exclusivamente con las religiones cristianas. Lo sagrado en aquellas ceremonias radicaría, desde un punto de vista formal, en se encerrarían dentro del marco de la misma tradición cristiana, y además son sustentadas por el grupo social, al menos en lo exterior. Es la biblia, en último término, la que al enumerar los “sacramentos”, establece la línea divisoria entre lo sagrado y lo pagano.

Para los integrantes de los bailes religiosos el ritual del peregrinaje comienza desde los actos preparativos que tienen lugar meses antes de la fiesta, tales como reuniones, ensayos y realización de actividades en pro de recaudar fondos para la estadía. La realización de cada acto es indispensable para cumplir el fin de ir a la pampa a visitar a “la chinita”, como afectuosamente le llaman a la Virgen María. La figura de la virgen, para el peregrino, es lo primordial, la razón de sus esfuerzos, pues todo el ritual de peregrinaje esta encaminado a lograr el encuentro directo, de naturaleza netamente emotiva

con esta figura de María.

En su aspecto interior, el peregrinaje significa para los promesantes un viaje al santuario concebido éste como el “eje del mundo” (Guerrero, s/f, p. 33), un paso de lo profano a lo sagrado, el que debido a su naturaleza necesariamente debe ser dificultoso y arduo, tal como el traslado al desierto con todas las actividades previas que eso conlleva (ensayos, recaudación de fondos, etc.) teniendo lugar una especie de renovación o prefijación en la persona de quien realiza el peregrinaje.

Este paso hacia lo sacro es una vivencia eminentemente colectiva. Los peregrinos no acuden al santuario de ninguna manera como individuos, sino como representantes de sociedades locales (Kessel y Tenekkes. p. 17 y 18). Dentro del grupo los bailarines encuentran su propia identidad, la forma en particular que tienen de enfrentarse al mundo hostil. Según Laan, al definirse bajo un determinado nombre, como por ejemplo un indio Dakota, los bailarines marcarían las fronteras con otros grupos junto con re-inventarse como nuevas personas. La adquisición de esta nueva identidad, el “ser indio Dakota” y su consiguiente transformación, encuentra su punto más álgido durante las danzas, momento en el que se difuminan las individualidades y se consagrará el cuerpo de baile como un todo (Citado de Guerrero, s/f, p.47).

El peregrinaje por tanto daría lugar a situaciones de “liminalidad”, concepto utilizado por Turner para representar aquella “etapa central en los ritos de transición y en particular de los rituales de iniciación, durante la cual el iniciado, o en nuestro caso, el peregrinante, “ya no” es el mismo que era y todavía “no es” quien será. Esta etapa correspondería a una especie de “umbral capaz de producir un “cese de la estructura de roles y posiciones características de una sociedad, donde tendría lugar el sentimiento de communitas, constituyéndose como un periodo de transición, separando lo antiguo de lo nuevo”. “En tal situación de paso se le inculca al iniciado que ha terminado su rol y posición anteriores en la sociedad y se le familiariza con el personaje -rol social- que él mismo ha de interpretar en el futuro” (Kessel y Tenekkes. p.10).

En este punto se cree que radica lo sagrado o bien lo “religioso” en la fiesta de la Tirana, pero solo, al parecer, para el grupo particular de que se trate. Como ya se ha establecido, la religión ha transitado desde la esfera pública del hombre a su ámbito privado. Esta se vive ahora durante la fiesta de la Tirana, pero también dentro de la intimidad de cada baile religioso, en sus

ceremonias para-litúrgicas, cuestionadas por la religión católica.

Lo sagrado, se cree, lo constituiría la "vivencia" misma de la devoción o fe, encontrando su punto climático en las danzas dedicadas a la figura de la virgen, en las que los bailarines le expresan su gratitud.

Capítulo 3: La música en la Fiesta de la Tirana

Respecto de la música popular también es posible constatar en los hechos actitudes de menosprecio provenientes de las elites. “En el mejor de los casos, se nos ha permitido (cultores de música popular) el mote de “artesanía” o trivial entretenimiento” señala el autor argentino Santiago Romé (Romé. p.1). Los motivos de esta situación según este autor son múltiples pero pueden ser rastreados desde los orígenes de “nuestra dolorosa historia colonial, que tras siglos de violenta negación eurocéntrica expulsó del concepto de “cultura” a gran parte de nuestras expresiones artísticas”.

La música popular latinoamericana, a su vez se caracteriza por ser marcadamente mestiza, “expresando con nitidez un rico sincretismo heredero de diversas tradiciones” (Romé. p. 7).

Si se mira desde una perspectiva occidental dominada por el concepto de ciencia, la totalidad de la música en la Tirana ciertamente no puede ser reunida dentro de una misma categoría al presentar sus partes integrantes diversos orígenes y al ir incorporando año a año distintas innovaciones influenciadas, por las más variadas tradiciones musicales. Se ha llegado incluso a utilizar el término “cazuela musical” (Carlos Lavín) para referirse al efecto deplorable que tiene esta heterogeneidad sobre la “pureza” musical que a nuestro juicio se creía por parte de las elites que debía tener una festividad religiosa a la virgen María.

3.1.- El elemento melódico.

Dos, son los elementos que se encuentran presentes, de manera casi irrestricta en la música ritual de la Tirana, a saber, el uso del modo menor, y una trayectoria melódica principalmente de gesto descendente. A diferencia de la música folclórica del sur de Chile, en donde predomina el uso del modo mayor, por herencia de la música andina, es el modo menor el que domina en el norte.

La escala pentáfona, es el elemento de mayor relevancia para la estética de la música nortina. Según Jorge Urrutia Blondel, ésta ha constituido desde tiempos ancestrales la base de la música etnológica y folclórica del territorio que en la actualidad comprende el Norte Grande de Chile.

Desde la conquista española, dicho sistema ha entrado en sucesivos conflictos a causa de entrar en contacto con la armonía europea, obteniéndose como resultado de este encuentro, la añadidura de dos notas extra, correspondientes al 2 y sexto grado del modo menor.

Este “mestizaje” que se citan según Lavín, se debe a la adopción de la práctica occidental de cantar a dos voces a distancias de terceras, lo que obligaría a los intérpretes a utilizar necesariamente dichos grados añadidos.

Atendiendo a la estructura melódica, se ha clasificado el repertorio general de la fiesta de la Tirana (Carlos Lavín, 1960) en tres grupos:

Melodías basadas en la pentafonía pura a través de su transcurso completo de la pieza, y que en la actualidad son ya casi inexistentes, melodías basadas en una pentafonía mestizada, que constituyen la gran mayoría, y melodías casi sin reflejo de pentafonismo en cualquiera de sus posibilidades, pero siguiendo siempre el uso del modo menor y la gestualidad cadencial descendente.

El mestizaje musical que ha tenido lugar en el norte de Chile es evidente. He aquí otra clasificación de la música de la Tirana:

Idéntica transculturación se viene forjando en Tarapacá y Antofagasta con la contribución quechua y aymara; su pentafonismo se desvanece con la acción corrosiva del criollismo chileno y se alista entre nuestros valores vernáculos. De esta manera, el repertorio de La Tirana presenta tres categorías: chileno neto, quechua o aymara chilenizado o boliviano puro; es obvio que solamente las dos primeras categorías deben interesarnos

Como podemos apreciar, la pretensión de aquel enfoque musicológico radicaba, y se cree que radica en encontrar lo propiamente chileno, se sugiere que en un intento más de generar una identidad propia.

3.2.- El elemento rítmico. El aporte extranjero

Dentro de la música popular latinoamericana es posible, según Romé, encontrar un claro predominio del elemento rítmico por sobre el armónico. “La superposición y alternancia de acentos que conviven en estructuras métricas relativamente regulares” constituiría para este autor un aspecto definitorio de esta música.

“El cuerpo, -prosigue- negado y reprimido en la cosmovisión de la modernidad europea -sobre todo en el racionalismo y el catolicismo- tiene una gran importancia en gran parte de nuestras músicas: tanto en la concepción rítmica como en su vinculación con la danza”

La idiosincrasia del pueblo latino encuentra plena expresión en sus propias manifestaciones musicales las cuales cumplen también funciones extramusicales, asociadas siempre a “un ritual social (Romé. p.7)

Los ritmos de las danzas son determinados por el bombo, respecto del cual se dice es el corazón de la fiesta. Son dos los patrones rítmicos base que predominan en la música de las bandas, siendo estos, por un lado, el dos por tres y la marcha dentro de lo que se podría denominar como “propiamente chileno”. Junto con estos se puede apreciar la cada vez más incipiente influencia de la música de las bandas bolivianas y peruanas, en ritmos como los sambos-caporales (de metro ternario) y el tinku. También destaca dentro del panorama general la presencia del tres por tres, un ritmo en 5/4 sobre el que distintas cofradías de pieles rojas bailan alrededor del fuego, al son de improvisadas melodías del flautín, constituyendo el único tipo de agrupación junto con algunas cofradías de morenos que no han adoptado el formato de banda de bronce.

Sobre estas estructuras rítmicas base, se realizan los llamados “cortes” musicales que le imprimen interés a la música y le otorgan su “toque” característico a cada comparsa.

3.3.- El elemento tímbrico. La conformación de las bandas de bronce.

Como bien se sabe la estética musical de la fiesta de la Tirana se encuentra dominada por el sonido de las bandas de bronce, las cuales predominan casi sin contra-peso respecto del otro tipo de formato que aún pervive, de la mano de las bandas compuestas de únicamente bombo, caja y flautín, principalmente de los bailes de indios Pieles Rojas. La situación a mediados del siglo pasado era del todo diferente: “En referencia a la organografía- señalaba Carlos Lavín- nada puede decirse en concreto, dada la diversidad y disparidad de las tendencias instrumentales que entran en acción” (Lavín. p. 35). Esta mayor diversidad, dada por sicuris, quenás, charangos y otros instrumentos de raigambre andina dio paso a este nuevo formato, perdiéndose elementos tradicionales por un lado pero adquiriendo una nueva e inesperada dimensión.

Las bandas de bronce se componen en principalmente de tubas, trombones, y trompetas, pudiendo encontrarse también, pero en menor medida clarinetes y saxos, debido a su menor potencia sonora. En lo que respecta a los instrumentos rítmicos, se encuentran presentes el bombo, la caja y los platillos.

Nos encontramos con el mismo formato música de las bandas de guerra, el cual fue trasladado hacia la interpretación de ritmos alegres y festivos, motivo de celebraciones religiosas, por parte de los propios músicos de las bandas pertenecientes al ejército chileno.

En “Los Andes de bronce” (2009), Alberto Díaz analiza “la incorporación de los comuneros andinos al sistema de conscripción administrado por Chile, a partir de la reforma castrense influenciada por la doctrina militar prusiana” (p...

Es posible argumentar, según Díaz, que el sistema de reclutamiento “fue un mecanismo para comprometer a diferentes segmentos de la sociedad chilena con los principios y los valores patrios.” El estado a través de la educación, la milicia y la religión cumple con sus fines, los cuales se pueden resumir en que todos tienden a perpetuar la soberanía.

Los nuevos instrumentos de bronce en manos de los comuneros indígenas

posibilitan, según conjetura Díaz, la musicalización de melodías tradicionales andinas, y la posterior incorporación de las bandas de bronce a las prácticas rituales y festivas del altiplano. Los comuneros que optaron por “el camino de la contratación como músicos de infantería... ya ejecutaban aerófonos andinos, como *lacas*, *sikuras*, *pinkillus*, *lichipayus*, o *tarkas*” (2009, p. 382)

Capítulo 4: Composición Musical

Diablos Suelos es una obra para tres guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y un bombo. Esta fue compuesta bajo el propósito de recrear, a través de la imitación de sus elementos musicales característicos, la identidad sonora de la fiesta de la Tirana, intentando evocar en el oyente los ritmos y sonoridades propios de los pasacalles nortinos.

Conforme todo proceso imitativo, en primer lugar se estudió los elementos esenciales o “más característicos” de la música de la Tirana. Se realizó un viaje a la fiesta de 2013, en la cual se registraron los principales ritmos y elementos más difundidos dentro de la misma.

Diablos suelos tiene como precedente a todas aquellas obras que han tomado elementos de la música tradicional andina para incluirlas en un formato del todo distinto. Esta el caso emblemático de los Jaivas con su obra Alturas del Machu-Pichu, o bien dentro del mundo docto la obra tres visiones de un sikuris atacameño de Carlos Zamora.

El nombre de esta obra proviene de la tradicional figura del diablo suelto, personaje que sin pertenecer a ninguna sociedad religiosa, siguiendo su principio de autonomía, deambula entre los cuerpos de baile libremente, participando por iniciativa propia de la fiesta en cumplimiento de una manda. Se entiende a esta figura como la anti-estructura de los cuerpos bailes, ya que su propósito principal es alterar el orden establecido dentro de las danzas y realizar “travesuras”. Alberto Díaz (2011), respecto del baile de los diablos suelos en su estudio de esta particular figura nos señala:

Todos poseen como base rítmica los “saltos”, ritmo conocido popularmente como el “*dos por tres*”, hasta que finaliza la cofradía el despliegue coreográfico. Posteriormente se dirigen a otras agrupaciones para replicar el modelo, y así sucesivamente se movilizan por distintos grupos de bailes tanto en el día como en la noche.

La obra nació de improvisaciones en guitarra basadas en escalas

pentafonas, las que seguían una clara tendencia hacia la música andina, como modo de estudiar distintos ritmos del vecino país, tales como valeses peruanos, huayno, y cumbia de la amazonia o “chicha”.

Se construye en base a la línea melódica de la primera guitarra, pasando a cumplir las guitarras 2 y 3 la función de acompañamiento en casi la totalidad de la obra con excepción del final. Se procedió, a “acompañar” a la guitarra principal (Nº 1), con material sonoro derivado de esta misma base. Se utilizaron a su vez procedimientos imitativos entre las voces, practica muy usada en los arreglos de las bandas, junto con inversiones y retrogradaciones. Se busco que las melodías acompañantes tuvieran cierta autonomía respecto de la principal, con el fin de imitar la multiplicidad de bandas y melodías diferentes compartiendo el mismo espacio sonoro.

4.1.- Elementos de la composición:

Instrumentación

Es cierto de que la música de la Tirana debe gran parte de su identidad sonora al timbre de los bronce. El paso desde la utilización de estos vientos en las bandas marciales hasta la interpretación de repertorio andino se realizo con naturalidad, por la facilidad con que los músicos se adaptaron a estos nuevos instrumentos (Araya, 2009), dándose origen a un nuevo tipo de expresión musical bajo el nuevo formato. Sufrió la música andina una transfiguración por motivo de la incorporación de estos nuevos timbres, y junto con el auge de las bandas de bronce tuvo lugar una consecuente desaparición de la organología compuesta por toda la gama de aerófonos y cuerdofonos andinos. Lo que se pretende con esta obra es nuevamente transfigurar o remodelar un material sonoro a través del elemento del timbre y las capacidades imitativas de la guitarra eléctrica.

Además, en la zona central, y a diferencia del norte del país, la tradición de las bandas de bronce dedicadas a la difusión de la música andina prácticamente es inexistente, por otro lado, la difusión de la guitarra eléctrica en nuestra sociedad es muy amplia, siendo uno de los instrumentos musicales más populares o masivos y de más fácil acceso. Considerando el

contexto cultural, y pensando en una más eficaz implementación de la obra, es que se ha optado por la utilización de guitarras eléctricas en lugar de instrumentos de bronce, característicos de la música de la Tirana. La guitarra posee una tésitura similar a la de la trompeta, pero sin duda la principal deferencia entre estas familias de instrumentos radica en el *sustain* del sonido o la duración de este, el cual en las guitarras se apaga rápidamente una vez tañidas. Más aquello no constituyo un problema para nuestros propósitos, pues precisamente concuerda con la forma de tocar característica de parte de los vientos en las comparsas, que en raras ocasiones realizan notas largas, tocando más bien con una articulación en estacada.

En cuanto a su capacidad imitativa, los acordes a contratiempo realizados por la guitarra principal intentan evocar a los platillos, y la utilización de los trinos busca evocar el sonido del flautín, el cual imita a su vez al canto de las aves, o bien el redoble de las cajas.

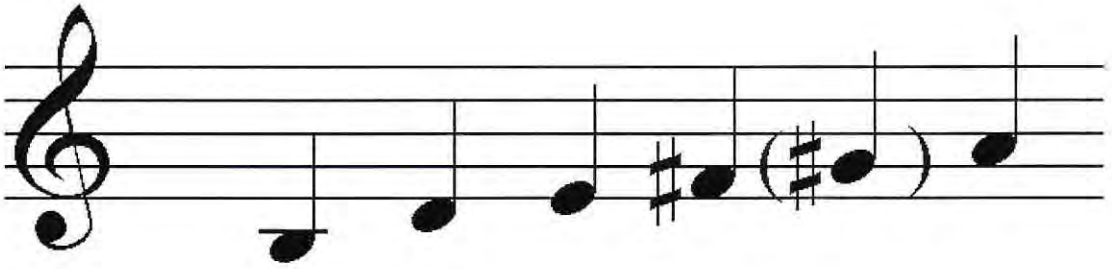
La utilización del bajo eléctrico sigue las mismas consideraciones expuestas para el caso de la guitarra eléctrica, reemplazando por su tésitura a la tuba. El bombo, en relación a la instrumentación original, es decir, la de las bandas de bronce, fue el único elemento que se mantuvo, el cual, según se pudo apreciar en el santuario, se le considera como el “alma de la fiesta”, cumpliendo la función de marcar el paso mediante un patrón repetitivo, determinando los distintos tipos de ritmo y baile.

Melodía

En cuanto al elemento melódico, se recogió el pentafonismo, trascendental en el mundo de la música andina, junto con un uso predominante de una trayectoria descendente en la línea melódica (Lavín, 1950). Cabe efectuar la salvedad de que, al igual que la música que se oye en la fiesta, las notas musicales abarcan una gama más amplia de sonidos, como resultado del mestizaje musical andino-europeo.

Las escalas pentáfonas usadas corresponden a las siguientes:

- Sim pentáfona, en la primera sección de la obra, a la cual se le incorpora la nota Sol#, para añadir variedad según la usanza.



- Lam pentáfona, a partir de la 2da parte de la obra, a partir del compás 77, por parte de las guitarras acompañantes, sobre una base armónica de Re Dominante, dada por la guitarra principal.



- Mim pentafona, en el final de la obra a partir del compas 93, con la incorporación de la nota Do, como resultado de la armonía de todo el conjunto.



Ritmo

El ritmo utilizado corresponde al ritmo de salto o dos por tres, siendo este el más característico dentro de la fiesta. Respecto al metro, se utilizó el 2/4. Esta métrica, que tiene sus orígenes tanto de las marchas de guerra como del huayno, es la más difundida en la fiesta según se pudo apreciar en terreno.

En cuanto a la figuración rítmica, la subdivisión del compás que predomina durante toda la obra es la galopa, la cual, junto con tener un grado importante de utilización en las diabladas, constituye el patrón básico del huayno peruano (Farias, 2007).

Patrón básico del Huayno



Se incorpora este elemento proveniente del folclor peruano toda vez que se entiende a la música de La Tirana como una ramificación del folclor del altiplano, que se nutre de los distintos estilos existentes en la zona andina.

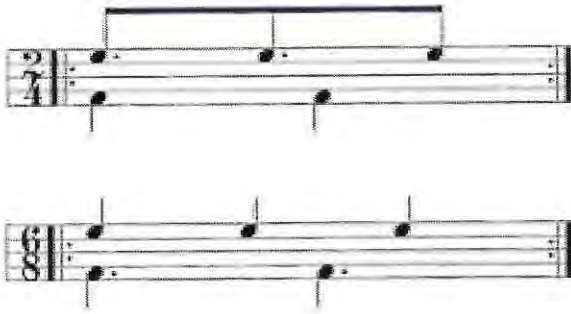
Intercaladas o no con las galopas, se utilizan también las cuartinas, presentes también en el huayno.

Otro elemento recogido de los pasacalles lo constituye la realización de "cortes", es decir, secciones rítmicas de carácter conclusivo efectuadas por la totalidad de la banda. Las figuras utilizadas para llevar a cabo tal propósito son las siguientes:

- a) Tresillo de blanca, realizado por el bajo en el compas 44.



- b) Tresillo cubano, o habanera, realizado por todo el ensamble en el ultimo compas de la obra. Pese a su nombre, esta es una figura rítmica muy extendida en la música popular latinoamericana, la cual nutre de contenidos a los arreglos de las comparsas.



Intensidad

Por motivo de la fiesta de la Tirana cientos de conjuntos musicales acuden acompañando a las cofradías danzantes, las cuales bailan programadamente para que cada conjunto, por pequeño que sea, tenga su espacio durante la festividad. Nos aventuramos a afirmar que comparten espacio y tiempo un máximo de 30 a 40 conjuntos de bailes con sus respectivas bandas, las cuales en ocasiones se encuentran a escasos metros unas de otras.

Este fenómeno de múltiples comparsas en la plaza del pueblo puede resultar caótico, especialmente por la gran cantidad de bombos, que a lo lejos se asemejan al sonido producido por fuegos de artificio, por lo que la audición de las piezas musicales presentadas está supeditada al posicionamiento del oyente.

En cuanto a las variaciones de intensidad, se utilizó como recurso imitativo el *crescendo* con el fin de recrear el acercamiento y llegada a la plaza del pueblo de la comparsa, lo que tiene lugar al comienzo de la obra.

Esto se replica posteriormente a partir del compás 77, punto en el que hace su ingreso una nueva comparsa acompañada de una nueva música.

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line starting with a *fu* dynamic marking. The second and fourth staves feature complex rhythmic patterns with slurs and accents. The third staff has a more melodic line with slurs. The bottom staff is a bass line with a steady eighth-note pattern.

This system includes parts for several instruments:

- Bajo**: Bass line with a steady eighth-note pattern, marked *dd*.
- Guitarra 3**: Treble clef staff with a melodic line, marked *dd*.
- Guitarra 1**: Treble clef staff with a melodic line, marked *dd*.
- Guitarra 2**: Treble clef staff with a melodic line, marked *dd*.
- Bombo**: Bass drum part with a steady eighth-note pattern, marked *dd*.

 A tempo marking $\text{♩} = 88$ is present at the bottom right of the system.

Sebastián Hernández

Diablos sueltos

2
14

Musical score for measures 14-19. The score consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *f*. The second staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mf* and contains complex sixteenth-note passages with slurs and accents. The third staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mf* and contains sixteenth-note passages with slurs. The fourth staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mf* and contains sixteenth-note passages with slurs and accents. The fifth staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *f* and contains sixteenth-note passages with slurs.

20

Musical score for measures 20-24. The score consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *f*. The second staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and contains sixteenth-note passages with slurs and accents. The third staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and contains sixteenth-note passages with slurs and accents. The fourth staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and contains sixteenth-note passages with slurs and accents. The fifth staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *f* and contains sixteenth-note passages with slurs and accents.

25

31

2da vez p

Musical score for measures 36-39. The score consists of five staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps. The third staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, featuring complex chordal textures and a slur over the final two measures. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, containing a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps, containing a simple bass line.

Musical score for measures 40-43. The score consists of five staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps. The third staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, featuring complex chordal textures and a slur over the final two measures. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, containing a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps, containing a simple bass line.

44

Musical score for measures 44-47. The score is written for five staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The second staff is a treble clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The third staff is a treble clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The fourth staff is a treble clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The fifth staff is a bass clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The music is in 2/4 time and features a key signature change from one flat to two sharps. The first part of the score (measures 44-45) is marked *f* and the second part (measures 46-47) is marked *p*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

48

Musical score for measures 48-51. The score is written for five staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The second staff is a treble clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The third staff is a treble clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The fourth staff is a treble clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The fifth staff is a bass clef with a dynamic marking of *f* followed by *p*. The music is in 2/4 time and features a key signature change from two sharps to one flat. The first part of the score (measures 48-49) is marked *f* and the second part (measures 50-51) is marked *p*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 52-56. The score consists of five staves. The top staff is a drum set part with a simple rhythmic pattern. The second staff is a treble clef melody in D major, marked *mf*. The third staff is a treble clef accompaniment with eighth notes and a melodic line, also marked *mf*. The fourth staff is a treble clef accompaniment with a steady eighth-note rhythm, marked *mf*. The fifth staff is a bass clef accompaniment with a simple rhythmic pattern, marked *mf*.

Musical score for measures 57-61. The score consists of five staves. The top staff is a drum set part with a simple rhythmic pattern. The second staff is a treble clef melody in D major, marked *mf*. The third staff is a treble clef accompaniment with eighth notes and a melodic line, also marked *mf*. The fourth staff is a treble clef accompaniment with a steady eighth-note rhythm, marked *mf*. The fifth staff is a bass clef accompaniment with a simple rhythmic pattern, marked *mf*.

62

Musical score for measures 62-66. The score consists of five staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, featuring a 7/8 time signature and a mix of eighth, quarter, and eighth-note chords. The third staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, featuring a 7/8 time signature and a mix of eighth, quarter, and eighth-note chords. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps, containing a simple melodic line of quarter and eighth notes.

67

Musical score for measures 67-71. The score consists of five staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of eighth and quarter notes, followed by four measures of whole rests. The second staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, featuring a 7/8 time signature and a mix of eighth, quarter, and eighth-note chords. The third staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps, featuring a 7/8 time signature and a mix of eighth, quarter, and eighth-note chords. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps, containing a simple melodic line of quarter and eighth notes.

♩ = 92
più mosso

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *pp* is centered below the staff.

♩ = 92

Musical staff with rests and tremolos. The staff contains several measures of rests, followed by a tremolo effect on a note. The dynamic marking *pp* is centered below the staff.

Musical staff with tremolos and notes. The staff contains several measures of tremolos, followed by a sequence of notes. The dynamic marking *pp* is centered below the staff.

Musical staff with tremolos. The staff contains several measures of tremolos. The dynamic marking *pp* is centered below the staff.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a sequence of notes. The dynamic marking *pp* is centered below the staff.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a sequence of notes. The dynamic marking *mf* is centered below the staff.

Musical staff with rests. The staff contains several measures of rests. The dynamic marking *mf* is centered below the staff.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a sequence of notes with slurs. The dynamic marking *mf* is centered below the staff.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a sequence of notes with slurs. The dynamic marking *mf* is centered below the staff.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a sequence of notes. The dynamic marking *mf* is centered below the staff.

6

Musical score for measures 6-10. The score consists of five staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs). The second and third staves are treble clefs. The fourth staff is a treble clef with a 7/8 time signature. The fifth staff is a bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). Measure 6 starts with a piano introduction. Measure 7 has a dynamic marking of *mf*. Measure 8 has a 7/8 time signature. Measure 9 has a 7/8 time signature. Measure 10 ends with a repeat sign.

1

2da vez decres.

Musical score for measures 11-15. The score consists of five staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs). The second and third staves are treble clefs. The fourth staff is a treble clef with a 7/8 time signature. The fifth staff is a bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). Measure 11 has a dynamic marking of *p*. Measure 12 has a dynamic marking of *p*. Measure 13 has a dynamic marking of *p*. Measure 14 has a dynamic marking of *p*. Measure 15 ends with a repeat sign.

Musical score for measures 97-103. The score consists of five staves. The top staff is a drum set part with a simple rhythmic pattern. The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), containing a melodic line that starts with rests and then moves into eighth notes. The third staff is a treble clef with the same key signature, featuring a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff is a treble clef with the same key signature, containing a melodic line with some rests. The fifth staff is a bass clef with the same key signature, providing a bass line with eighth notes.

Musical score for measures 104-110. The score consists of five staves. The top staff is a drum set part with a simple rhythmic pattern. The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), containing a melodic line with eighth notes and some rests. The third staff is a treble clef with the same key signature, featuring a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff is a treble clef with the same key signature, containing a melodic line with eighth notes and some rests. The fifth staff is a bass clef with the same key signature, providing a bass line with eighth notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the second, third, fourth, and fifth staves.

rall.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff contains a series of eighth notes with a hairpin indicating a gradual decrescendo. The second staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a hairpin for decrescendo and the tempo marking 'rall.'. The third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The fifth staff continues the melodic line, ending with a dynamic marking of 'f'.

accel.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff continues the melodic line with eighth notes, marked with a hairpin for decrescendo and the tempo marking 'accel.'. The second staff features a melodic line with eighth notes and slurs, also marked with 'accel.'. The third staff contains a complex rhythmic passage with many sixteenth notes, marked with a hairpin for decrescendo and 'accel.'. The fourth staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The fifth staff continues the melodic line with eighth notes.

A musical score consisting of five staves. The first staff contains a single melodic line with a *fff* dynamic marking. The second staff features a melodic line with a slur and a *fff* dynamic marking. The third staff shows a complex texture with multiple voices and a long slur, marked *fff*. The fourth staff has a melodic line with a slur and a *fff* dynamic marking. The fifth staff contains a melodic line with a slur and a *fff* dynamic marking. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#).

Conclusiones:

1.- Se concluye, primeramente que sí es posible, a través de la imitación de sus elementos más característicos, el evocar la música de la fiesta de la Tirana en el oyente. En cuanto a los parámetros básicos de la música, a saber: timbre, altura, duración, armonía e intensidad, solamente diferimos en cuanto al timbre, por el hecho de ser esta una composición musical para guitarras eléctricas y bajo. Los elementos musicales imprescindibles, si se desea imitar con éxito dichas sonoridades, son el ritmo de salto o dos por tres, realizado por el bombo, y la utilización de la pentafonía, la cual proviene del mundo andino. Una expresión musical, se cree, no puede reducirse solo a uno de sus elementos, es por esto que se piensa que válidamente puede trasvasiarse los demás elementos a otro formato sin perder la identidad musical de dicha expresión.

2.- Se concluye además que la fiesta de la Tirana es una fiesta eminentemente mestiza, en la cual se encuentran elementos provenientes tanto de la tradición europea como de la tradición andina conviviendo en un mismo espacio. Lo que a su vez tiene sus particulares implicancias en el caso de la música, respecto de la cual también se puede hablar claramente de mestizaje.

Incluso se cree que resultaría más apropiado, por razones históricas, hablar sobre la presencia de elementos católicos dentro de una festividad andina que vice-versa. Tanto los bailes o mudanzas como los cantos y los arquetipos que se representan nos remontan al mundo precolombino. Incluso el elemento católico que mas resalta, a saber, la virgen, es concebida según Juan van Kessel por los peregrinos como la "pacha-mama".

3.- Se ha producido una especie de usurpación de la fiesta por parte de la Iglesia Católica chilena, la cual, luego de ser instalada en el Tarapacá tras la Guerra del Pacífico, ha realizado sistemáticamente labores tendientes hacia la chilenización, y por consiguiente, cristianización de la fiesta, con el objetivo de "hacer patria" y perpetuarse así la soberanía nacional en el Tarapacá. Numerosos han sido los desafortunados incidentes entre las autoridades eclesiásticas y los bailes religiosos, marcando una relación siempre en conflicto.

4.- Al encontrarnos en el plano de lo musical dentro de la fiesta, se cree que los criterios epistemológicos utilizados por la Musicología no deberían poseer el monopolio en la apreciación del sonido, si se desea asir su esencia. Aunque la música desafine esta sigue su extático rumbo. Se cree que la aproximación a esta música debería efectuarse sin los criterios de excelencia o los estándares de la música docta. Comprender a la sociedad que da forma a cada música es fundamental en el estudio particular de cada estilo. Se propone a su vez el escuchar desde el sonido, con la conciencia adecuada del contexto, lo que no consiste en arribar a ciertos dogmas o conceptos, sin perjuicio de lo cual a posteriori se puedan realizar descripciones, y emitir juicios.

5.- Respecto de la fiesta de la Tirana, siempre ha existido una cierta desconfianza de parte de las autoridades eclesiásticas, la que se explicaría, según nuestro parecer, en el hecho de que no encaja en el molde de la tradición a la que han entregado sus vidas. Ciertamente también debemos relacionar este hecho con el contenido político de la evangelización de aquellas tierras ganadas tras la Guerra del Pacífico. La religión era vista por el Estado de aquel entonces como un instrumento más en la chilenización del Tarapacá.

Por lo tanto, para encontrar lo sagrado en las manifestaciones religiosas populares del hombre del norte, en las ceremonias de las danzas y cantos de los bailarines del desierto, se cree que es preciso alejarse de los dogmas del texto sagrado de Occidente y atenerse más a la idiosincrasia del peregrino.

6.- Respecto de la metodología, el haber viajado a la fiesta fue fundamental, en el sentido de superación de prejuicios que inevitablemente se forman en la mente de uno a causa de las falsas imágenes difundidas por la prensa. Las preguntas surgieron una vez presenciado el fenómeno, lo que es propio de las investigaciones de carácter cualitativo.

Bibliografía:

- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La vida cotidiana en la pampa salitrera (1830-1930). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3548.html#documentos> . Accedido en 22-01-2014.
- Díaz, 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". N° 42, p. 371-399.
- Díaz, Alberto. (2011). *En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de la Tirana*. Revista chilena de Música. N° 216, p. 58-97.
- Farias Caballero, Javier. (2007). Huayno. [En línea] <<http://www.guitarrachilena.cl/huayno.php>>
- Galaz-Mandakovic, Damir. (2009). *La Tirana y su carácter chilenizador*. [En línea]. <<http://tocopillaysuhistoria.blogspot.com/2009/07/la-tirana-y-su-caracter-chilenizador.html>> (2014, Enero)
- García Gual, Carlos. (2004). *Introducción a la mitología griega*. Alianza. Madrid
- García, Pablo R. (2009). *Fiesta de La Tirana en el contexto del Centenario de 1910: Mito y consolidación temprana de su origen y prestigio*. Revista Ciencias Sociales (Universidad Arturo Prat), No 23, 23-57.
- Gavilán, Vivian y Carrasco, Ana María. (2009). *Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno*. Revista de Antropología Chilena, Vol. 41, 101-112.
- Guerrero, Bernardo. (s/f). *La fiesta de la Tirana. Economía, cultura y Sociedad*. Instituto andino de artes populares del convenio Andrés Bello.
- Guerrero, Bernardo. (2004). *El fenómeno de la Religiosidad Popular en la producción académica del Norte Grande de Chile: La obra de Juan van Kessel*. Cuadernos Interculturales, vol. 2, N°3, 45-55. Universidad de Valparaíso, Chile.
- Grebe, M. Ester. (1996). *Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significado simbólico sur-andino*. Revista

- chilena de Antropología, No 13, 137-154.
- González, Sergio. (2000). *El proceso de chilenización de la región del Tarapacá: Ligas patrióticas y escuela fiscal, 1907-1950*. Revista Travesía, N° 3, 55-68.
 - González, Sergio. (2006). *La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: Una reflexión en torno a la fiesta de la Tirana*. Revista de Antropología Chilena. Changará, Vol. 38 N°1, 35-49.
 - Grebe, María Ester. (1976). *Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología. Algunos problemas básicos*. Revista musical chilena. Volumen 30, N° 133. 1976. Enero- Marzo, p. 5-27.
 - Grebe, María Ester. (1981). *Antropología de la música. Nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical*. Revista musical chilena Volumen 35, N° 153. 1981. Enero-Septiembre, p. 52-74
 - Kessel, Juan van. (1984). *Los bailes religiosos chilenos como herencia cultural andina*. Revista Changará, No 12, 125-134.
 - Hernández, Roberto. (2010). *Metodología de la Investigación*. Quinta Edición. México. Editorial Mc Graw Hill. 2010
 - Kessel, Juan van. (1982). *Ayllú y ritual terapéutico. Los santuarios andinos como dispensatorio de salud*. En Cuaderno de Investigación Social, N°6. Centro de Investigación de la Realidad del Norte; Iquique, Chile.
 - Kessel, Juan van y Tennekes, Hans. (1986). *“Estructura y anti-estructura en el peregrinaje a La Tirana y otros santuarios del Norte Grande de Chile”*. 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. 8-38.
 - Kessel, Juan van. (1987). *Lucero del Desierto*. Universidad Libre de Ámsterdam y Centro de Investigación de la Realidad del Norte. Iquique.
 - Kessel, Juan van. (1992). *La prensa y los mitos frente a los santuarios marianos*. Revista Ciencias Sociales Universidad Arturo Prat, No 1, 25-34.
 - Lavín, Carlos. (1950). *La tirana*. Revista Musical Chilena. Volumen 6, N° 37, 1950: Otoño, pp 12-36.
 - Mena, Rosario. (s/f). *Cosmovisión Aymara*. [En línea]. <http://aymara.org/biblio/cosmo_aymacl.pdf> (2014, Enero).

- Olavarria, Braulio. (2011). *La Tirana 2011: Origen y chilenización de la festividad*. [En línea]. <<http://www.elmorrocotudo.cl/noticia/sociedad/la-tirana-2011-origen-y-chilenizacion-de-la-festividad>> (2014, Enero).
- Salazar, Gabriel. (2012). “*El concepto de lo popular es muy manejado en Chile*”. Revista Zancada, No 7, 22-25.
- Uribe, Juan. (1973). *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Segunda Edición. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso – Chile. 1973.
- 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

Carrera de Música
Instituto de Filosofía
Facultad de Humanidades
Universidad de Valparaíso

Informe de Evaluación de Trabajo de Título

Estudiante: Sebastián Ignacio Hernández Santana

Título del Trabajo de Título: *Diablos Suelos: una composición basada en la música de la fiesta popular de la Tirana*

Profesor Guía: Ismael Cortez Aguilera

El contenido de la trabajo es coherente con el título de la misma y se observa una que cumple con el objetivo planteado.

La temática es interesante y nos presenta un relato cronológico desde el mito hasta la modernidad.

La metodología del trabajo realizado muestra una investigación seria y con un interés valorativo de las tradiciones culturales latinoamericanas, además el escrito presenta buena redacción y orden mostrando una visión crítica del fenómeno histórico. Sin embargo presenta algunos problemas de edición en el escrito y en la composición realizada.

El trabajo desarrollado por el estudiante Sebastián Hernández entrega un aporte para la Carrera de Música, en cuanto a la búsqueda identitaria adaptándola hacia una composición propia de inspiración nacional, presentando una instrumentación nueva y alcanzando una interesante composición que sin duda nos lleva a una imagen de la fiesta tradicional de la Tirana con los ritmos propios del norte de nuestro país.

La composición muestra la aplicación de conocimientos propios del quehacer de la carrera cursada en los ramos de Guitarra, teoría musical y armonía. Además presenta un material bibliográfico suficiente para la investigación emprendida.

De acuerdo a los antecedentes presentados, se evalúa el presente trabajo de título con un 5.0 (cinco, cero) en escala de 1,0 a 7,0.



Ismael Cortez Aguilera
Profesor Guía

Valparaíso, 22 de Abril 2014

Informe de Tesis

Carrera de Música, Facultad de Humanidades, Universidad de Valparaíso

Título de la Tesis:

“Diablos sueltos: Una composición basada en la música de la fiesta de la Tirana”.

Autor: Sebastián Ignacio Hernández Santana

Profesor Informante: Cristián López

Resulta muy interesante que alumnos de esta carrera de música, se sientan motivados a investigar sobre fenómenos sociales en donde la música parece ocupar un rol particular y trascendente, como es el caso de la fiesta de la Tirana.


Primeramente este trabajo de tesis nos entrega una buena cantidad de información investigada acerca de los contextos causales de la fiesta, referenciada por variados argumentos y posturas de notables investigadores, logrando así colocar al lector en un espacio-tiempo que da cuenta de los aspectos, al menos mas relevantes, de la cosmovisión de esta experiencia, como también de sus procedimientos musicales y sonoros.

Sin embargo, quisiera decir que la argumentación de estos aspectos, desarrollados excelentemente en los tres primeros capítulos de la presente tesis, no se leen de la misma manera, cuando el autor ingresa a la descripción de la composición musical y su propio contexto. Con esto solo quiero decir, que cuestiones como *mimesis* y *trabajo de campo*, mencionadas por el autor, que son a todas luces los ejes principales de este trabajo, son descritas periféricamente sin alcanzar a develar una dimensión personal, ni un desarrollo crítico como resultado de la investigación.

Finalmente la partitura de la obra *Diablos sueltos*, está muy bien resuelta para el grupo instrumental elegido, por lo que augura un excelente resultado sonoro.

Por último, quisiera felicitar a Sebastián Hernández, por esta investigación y el resultado en una obra musical, que sin duda es un aporte a la carrera de música y una valiosa fuente de consulta.

Nota: 6.5



Cristian López Sandoval
Profesor informante