



Facultad de Humanidades

Instituto de Filosofía

Carrera de Música

“LA MÚSICA DE LAS COMPARSAS DE LAKITAS; ADAPTACION
PARA CUARTETODE FLAUTAS”

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

Luis Patricio Báez Zúñiga

Profesor guía: Patricia Garcés Díaz

Valparaíso Chile

2014

Agradecimientos:

En primer lugar agradezco a Dios y a Jesucristo por haber cambiado mi vida y darme la oportunidad de corregir el mal camino que había escogido, estoy infinitamente agradecido por darme la oportunidad de estudiar, darme el don de la música y ayudarme en todos los momentos de mi vida.

Quisiera agradecer también a mi familia, principalmente a mi madre, ya que sin su apoyo no podría haber estudiado esta hermosa carrera, a mi esposa y a mi hija, a mis hermanos y hermanas, a mis tíos y parientes que ya partieron, a mi padre que en paz descansa, que fue en vida un ejemplo de esfuerzo y de lucha, a mis profesores en especial a la profesora Patricia Garcés, por su profesionalismo y paciencia al enseñar, a todos mis compañeros de universidad y a los músicos que trabajan diariamente en las calles de nuestro país mostrando su arte a cambio de unas monedas.

A todas las agrupaciones de música andina que cultivan y difunden la música de los pueblos originarios.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	3
Justificación.....	4
CAPÍTULO I: Antecedentes generales de la Música Andina.....	6
CAPITULO II: Estudio de la zampoña.....	16
CAPITULO III: Antecedentes de la flauta traversa.....	27
CAPITULO IV: Las comparsas de lakitas.....	32
CAPÍTULO V: Transcripción de los cinco ritmos más representativos de las comparsas lakitas.....	52
Conclusiones.....	70
Bibliografía.....	71

Introducción:

La música ha acompañado al hombre durante toda la historia de la humanidad, siendo una herramienta fundamental para comunicar y expresar los sentimientos del ser humano. Cada pueblo en todas partes del mundo posee este tipo de expresión, por lo tanto, se puede decir que la música habita en la cotidianidad de los individuos.

Lo anterior refleja la importancia que tiene la música en la vida de las personas, las diferentes culturas existentes en el planeta han usado la música como medio de expresión y nuestro territorio no está apartado de esta realidad.

En la siguiente propuesta se pretende plantear como objetivo general obtener un repertorio musical inédito, aportar con la difusión de la música andina y establecer un acercamiento entre los cuartetos de flautas y la música autóctona chilena.

Por consiguiente, se hará un trabajo de recopilación, transcripción de los cinco ritmos más representativos de este estilo musical: Diana, Trote, Salto, Saya y Tinku. Junto con la transcripción se adaptaran las melodías de cada ritmo a un cuarteto de flauta travesa.

Justificación:

En el norte grande de Chile la música de los pueblos originarios es cultivada y respetada por el común de la gente, es así como jóvenes, adultos y niños participan de manera entusiasta en las actividades que tengan que ver con alguna celebración de carácter andino, reuniéndose en las calles para ensayar los bailes religiosos y practicar en plazas o calles con las bandas de bronces o comparsas de lakitas.

En la zona central de Chile en cambio, es difícil encontrar que la sociedad en su totalidad se sienta identificada con la música folclórica chilena. El interés por ésta se ve reflejado solo en el mes de Septiembre celebrando las fiestas patrias y aun así la música andina no está tan presente.

El legado musical de los pueblos originarios merece ser destacado en toda su magnitud, a la mayoría de la gente que no habita en el Norte de Chile se les ha enseñado a dividir la música en fracciones territoriales y no se les ha explicado el origen o la descendencia de ésta.

Antes de la llegada del conquistador, el actual territorio de América del Sur era habitado solamente por indígenas que poseían una cultura maravillosa que, a punta de espada, fue bruscamente fusionada con la cultura de los nuevos habitantes y en algunos casos eliminada.

El folclore chileno es una mixtura Hispano-indígena pero curiosamente muchas veces se da el carácter de música tradicional chilena a la música y bailes tradicionales de la zona centro-sur y la mayoría de las veces se excluye a la zona norte, por lo que es muy raro ver en una fonda o ramada a un grupo de música nortina interpretando ritmos tradicionales.

En Chile los pueblos originarios de todo el territorio no han tenido un real reconocimiento por parte del Estado. Esto ha llevado a que la gente no se identifique con la cultura ancestral que nos heredaron los habitantes de los Andes. Es sabido que los pueblos originarios en Chile son pasados a llevar constantemente y se encuentran en total desprotección.

Nuestros países vecinos -Perú, Bolivia, Ecuador, Argentina- a pesar de tener la misma mixtura que tiene Chile en su folclore, dan una importancia real a las tradiciones de descendencia indígena. En efecto, son muchos los medios de difusión que apoyan y expanden su música, en las escuelas las tradiciones indígenas tienen una función fundamental para la educación de los estudiantes, así es como cada habitante, respeta y ama sus tradiciones, sobre todo lo que respecta a la música tradicional nacional.

La geografía y la centralización en Chile juegan en contra a la hora de querer resaltar la cultura musical de los pueblos originarios, la concentración demográfica hace que la mayoría de la gente habite en la zona centro sur del país centrándose en las grandes ciudades y habitando las zonas urbanas, esto a su vez, no permite que el común de la gente se sienta identifica con la cultura los pueblos originarios, ya que geográficamente éstos se encuentran lejos de las ciudades.

Esta investigación pretende darle la importancia que se merece la música andina como una expresión folklórica importante y autóctona que tiene Chile.

Esta música es propia de nuestro pueblo, no fue traída por los españoles, ni mucho menos arrebatada a países fronterizos; es descendencia del "Colla suyo", por ende los pueblos originarios del norte de Chile y toda su cultura tienen un patrimonio ancestral que preservar.

Aportar en la difusión de nuestra música andina y dar a conocer la cultura de los pueblos originarios del norte de Chile, es una necesidad fundamental que nos permite reafirmar nuestra identidad.

Capítulo I: Antecedentes Generales de la Música Andina.

Música autóctona en el norte de Chile:

Sin duda la llegada de los conquistadores influyó inevitablemente la música autóctona, los españoles traían los conceptos de armonía y tonalidad que cambiaron por completo la musicalidad que tenían los aborígenes. Los indios no conocían los conceptos occidentales de tonalidad ni de armonía. En el transcurso de la conquista, los aborígenes adoptaron y mezclaron su musicalidad con la europea. Esta mezcla de la música autóctona y occidental está presente hasta el día de hoy.

“Existen antecedentes que permiten visualizar que la evolución de la música autóctona ha sido un proceso ligado estrechamente a influencias de grupos humanos con distinta perspectiva cultural. Por una parte, la cultura Incaica que fue el pilar fundamental en la música que cultivaban los pueblos originarios de Chile y del mismo modo la llegada de los europeos al continente, a quienes se les atribuye la tonalidad y la armonización en la música autóctona. La inmigración del pueblo español al territorio chileno tuvo fuertes repercusiones en los pueblos originarios, ya que la presencia del conquistador en tierras indígenas fue un hecho que inevitablemente trajo consigo desequilibrios, influyendo en la musicalidad de los pueblos originarios que en un comienzo estaba ligada estrechamente con la espiritualidad del Indio”.¹

La música andina que posee mayor antigüedad en Chile es sin duda la de la cultura Aymará y Quechua. Esta música primitiva tuvo su origen en el imperio incaico y en Chile tuvo como centro neurálgico la quebrada de Tarapacá, extendiéndose desde la alta cordillera hasta la costa.

“Como música autóctona del norte de Chile, se reconoce una rica y extensa producción musical de pueblos residentes en la región de la Cordillera de los Andes, de allí también llamada música andina. (...) este territorio fue dominado por el antiguo imperio Inca, el cual trascendió su legado a través de distintas maneras, una de ellas la música. Es así como la música de los pueblos andinos trae consigo la idea de conectar al hombre con los espíritus de la gente antigua o sus deidades

¹ <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/09/musica-andina-en-chile.html>

a través de armonías basadas en frases simples, líneas melódicas no muy extensas y repetitivas.”²

La música en los pueblos andinos se regía mayormente por escalas simples de cinco sonidos, conocidos en la actualidad como escalas pentatónicas, su estructura de intervalos era la siguiente: de RE a FA un intervalo de tercera menor, de FA a SOL un intervalo de segunda mayor, de SOL a LA un intervalo de segunda mayor y de LA a DO un intervalo de tercera menor. Se cree que los primeros españoles que llegaron al territorio pudieron escuchar escalas parecidas a ésta: Re-Fa-Sol-La-Do.

Escala pentatónica de Re menor.



Los sonidos: Re-Fa-Sol-La-Do conforman la escala pentatónica de Re menor. Aun en la actualidad las escalas pentatónicas están presentes en las melodías de canciones tradicionales de la música andina, siendo la escala pentatónica de La menor y Mi menor las más comunes. Este análisis sobre la musicalidad de los aborígenes está basado en la música occidental, por lo mismo, cabe señalar que los indios no tocaban sus instrumentos acompañados de alguna notación y tampoco se regían por reglas armónicas.

Los indios tocaban su música para saciar la necesidad de agradecer, ofrendar, viajar dentro de su espiritualidad y conectarse con sus deidades y ancestros.

El ritual y la música de los pueblos andinos están ligados de una manera fraternal e inseparable, el pueblo Aymara posee una cosmovisión similar a la de los Incas, esta visión del universo hace que cada acontecimiento en el diario vivir sea algo importante. Todas sus actividades fueron y son acompañadas por las melodías de sus instrumentos; los pastores tocan sus quenas en los largos peregrinajes en el desierto, los grupos de sikuris celebran ceremoniales en agradecimiento a la Pachamama, los lichiguayos suenan en el sacrificio de algún animal, etc. Estos hechos cotidianos marcan la música del norte de Chile en donde el indio nortino es un músico innato, ya sea por su voz o por la habilidad para tocar algún instrumento.

² <http://takillakta.org/rcpal/article/3/alturas-illapu-inti-illimani-kjarkas-nanda-manachi-leyendas-de-la-musica-andina-y-latinoamericana>

Primeras agrupaciones de Música autóctona en el norte de Chile

Las primeras agrupaciones de música autóctona en el norte de Chile fueron conformadas por los aborígenes habitantes de la zona. El aborígene poseía una gran riqueza espiritual que lo llevaba a tener la música incorporada en todos los ámbitos de su vida, ellos interpretaban su música individualmente o en agrupaciones dependiendo de las circunstancias. Lo hacían individualmente cuando llevaban a pastar a sus animales a la cordillera y de manera colectiva cuando organizaban distintos tipos de rituales o festividades.

Existen muchas agrupaciones de músicos indígenas que aún perduran sin haber sufrido evoluciones notorias y manteniendo la influencia incaica e hispánica. Una de estas agrupaciones son los Sikuris o Sikuriada que tienen un parentesco fraternal con “La música de las comparsas de Lakitas”.

Las Sikuriadas son una de las expresiones musicales autóctonas más antiguas que se conocen en el territorio chileno. Éstas en un comienzo fueron integradas por indígenas de la zona de la cordillera y pre-cordillera. Según José Pérez de Arce, “la música de las Sikuriadas va desde Arica hasta el río Loa donde comienza el imperio de las Antaras”³. (Las Antaras son otro tipo de expresión musical andina).

En las Sikuriadas los indios tocan sus Sikus (instrumento andino actualmente llamado Zampoña), de manera pareada, es decir un solo instrumento se divide en dos partes para poder tocar. Cada intérprete de este instrumento toma una parte del Sikus llamada “cara” y tocan alternadamente una o más notas cada uno en un juego de pregunta y respuesta, es decir se necesita de dos personas para tocar una melodía. Este sistema permite tocar melodías durante un largo rato sin la necesidad de que el flujo musical se vea interrumpido por las frecuentes respiraciones que requiere la interpretación de cada Siku por separado.

Esto lo hacen acompañados por bombos llamados Wankaras que marcan un pulso lento de ceremonial, el cual está determinado según la velocidad con la que quieran interpretar cada melodía.

³ Pérez de Arce José, 1995 Música en la piedra. Música prehispánica y sus repercusiones en Chile pág. 44.

El bombo o Wankara está hecho de madera con parches de algún camélido de la zona del Andes chileno. Este instrumento cumple un rol importantísimo en la ejecución de la música y es el corazón de las Sikuriadas, cada golpe marca un acento y va conduciendo al músico por este camino místico de su música ceremonial.



Imagen 1 Bombo Wankara tradicional del mundo andino.

Fuente: Museo chileno de arte precolombino

Las bandas de Sikuris en un comienzo ocupaban Sikus de dos, tres o siete tubos, siendo estos últimos los más frecuentes. También se encuentran Sikus de 6 tubos con resonadores. Los resonadores consisten en una segunda fila de tubos afinados en el mismo tono que el primero, esta segunda corrida de tubos cumple una función acústica ya que, cuando se sopla el aire que no entra directamente a la caña principal, va a la segunda caña dando un doble sonido.



Imagen 2 Sikus con resonadores de 16 tubos pertenecientes a la primera sikureada de Isluga integrada por 4 instrumentos.

Fuente: Música en la Piedra José Pérez de Arce 1995.

Las Sikuriadas interpretaban su música grupalmente en rituales de agradecimiento, fiestas patronales y, después de la Conquista, en celebraciones religiosas paganas efectuadas en sus poblados.

“Fue un hecho único el ver un instrumento que necesitare dos indios para ejecutar las melodías, ese sonido cautivante que expresaban sus cañutos me ensordecieron, su armonía era vaga pero consonante, al cerrar mis ojos pensé que estaba oyendo un órgano.”⁴

Lo anterior es una descripción hecha por un español en el periodo de la Conquista. Al conquistador le llamó profundamente la atención la musicalidad que tenían los indios al interpretar sus melodías en los Sikus, sobre todo por la bipolaridad que éstos poseían al interpretar música en grupos.



Imagen 3: Sikuriada de Cariquima Iquique Chile.

Fuente *Música en la Piedra* José Pérez de Arce 1994.

De esta manera podríamos decir que las Sikuriadas son una de las máximas expresiones de la música autóctona chilena. Incluso actualmente, habiendo recibido múltiples influencias, no han variado mayormente su ejecución y su tradición ancestral de tocar música ceremonial.

⁴ Pérez de Arce José, 1995 *Música en la piedra. Música prehispánica y sus repercusiones en Chile.*

Evolución de la música autóctona en Chile.

La gran misión del español en su conquista era evangelizar a los habitantes de América. Los españoles no adoraban las mismas deidades que los indios y esto trajo consigo un gran cambio en su espiritualidad. No fue fácil convencer al indio de que su espiritualidad y ritos eran una herejía para la Iglesia Católica Española.

“Una de las primeras medidas que adoptaron los evangelizadores fue destruir a los indígenas sus lugares sagrados y sus objetos religiosos de culto por considerarlos actos paganos según la religión Católica en el afán de convertir a los naturales al cristianismo se utilizó la violencia como método de extirpación de cultos y ritos autóctonos. Traspasaron las características de sus dioses al nuevo imaginario religioso católico; Dios, la Virgen y los Santos, creando de esta forma un sincretismo religioso que perdura hasta nuestros días”⁵

Éste es el punto en que los nativos de la zona norte sufren el cambio más importante; su cosmovisión y espiritualidad cambian de manera radical, tienen que adoptar por obligación la religiosidad que imponían los españoles.

De a poco comenzaron a adoptar melodías dedicadas a algún santo o imagen católica, nacieron las primeras agrupaciones musicales netamente religiosas que se reunían en alguna fecha especial para venerar las imágenes religiosas que trajo consigo el conquistador.

Los aerófonos andinos comenzaron a tener una afinación occidental, la quena se afinó en Sol mayor (sol, la, si, do, re, mi, fa#, sol), interpretándose casi siempre en escalas pentatónicas. Así mismo los Sikus fueron afinados en esta misma tonalidad o en su relativa menor, (mi, fa#, sol, la, si, do, re, mi).

Las melodías solitarias que interpretaban los aborígenes comenzaron a ser acompañadas por las armonías de las guitarras, violines, arpas etc. Los indios adoptaron también estas armonías y tonalidades al interpretar su música.

Los españoles junto a los indígenas comenzaron a crear agrupaciones de música religiosa pagana, (entiéndase por pagano la mezcla de la espiritualidad andina y la religión católica), estas agrupaciones en un comienzo tocaban solamente instrumentos andinos, con el paso de los años se fueron agregando instrumentos occidentales: trompetas, trombones, tubas, bombos de bandas occidentales, etc. Esta forma de expresión musical andina que se ha mantenido

⁵ Análisis comparativo de la fiesta religiosa de San Lorenzo realizada en Tarapacá, i región de Iquique y Cabildo, v región de Valparaíso. Tesis UPLACED

en el tiempo es la de las cofradías andinas (mezcla entre música y danza). Esta música de cofradías andinas está presente en la mayoría de fiestas religiosas paganas del territorio chileno.

Música andina durante los años 60,70.

Uno de los periodos más importantes en la evolución de la música andina fue el de los años sesenta y setenta; la historia social y política marcó firmemente la música folclórica chilena.

“En los años 60 surgió su andadura la Nueva canción Chilena, una corriente que fusionó la música folclórica con elementos hispanoamericanos, letras de denuncia social y compromiso político. Sus impulsores fueron Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Héctor Pavés quienes encontraron adhesión de otros músicos chilenos, Rolando Alarcón, Patricio Manss, Víctor Jara y en grupos como Cuncumén.”⁶

En esta época existieron en Chile muchos músicos que se dedicaron a la difusión rescate y expansión de la música folclórica chilena incluyendo la música andina. En este contexto musical se conformaron grupos como Illapu, Los jaivas, Inti-Illimani entre otros. Estos grupos comenzaron a tocar y a fusionar la música del norte de Chile con música de otros países de Latinoamérica.

A fines de los años 60 y comienzos de los 70 los músicos y agrupaciones folclóricas que cantaban canciones con contenido social encontraron una gran aceptación en el pueblo chileno, gracias al gobierno de la unidad popular. Este gobierno socialista presentaba un panorama revolucionario en todo sentido, lo que trajo consigo una nueva valoración hacia las raíces latinoamericanas y propició que los músicos encontrarán una gran oportunidad de mostrar y difundir su repertorio folclórico.

El año 1973, después del golpe de estado, la evolución que había tenido la música folclórica se ve truncada. La llegada del régimen militar encabezado por Augusto Pinochet, impidió que los músicos siguieran cultivando sus canciones con contenido social. Algunos de estos músicos fueron torturados y asesinados. El caso más importante es el de Víctor Jara, quien fue detenido y fusilado por componer y cantar canciones con compromiso social. Otros músicos y grupos tuvieron que callar o simplemente disolverse. Este hecho trajo consigo también el exilio que, a su vez, permitió que músicos y agrupaciones se asilaran en diferentes países de América y Europa, donde hicieron popular hasta el día de hoy la música andina o folclore latinoamericano.

⁶ <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/09/musica-andina-en-chile.html>

Algunos grupos chilenos de música andina o latinoamericana que hicieron su carrera y forjaron su popularidad en el exilio son: Inti- Illimani, Quilapayún, Illapu, Los Jaivas. Estas agrupaciones hicieron popular la música latinoamericana a nivel mundial y a su vez este exilio trajo consigo una nueva instrumentación y musicalidad.

Música andina Chilena en la actualidad.

A fines de los años 80 con la vuelta a la democracia se propició el retorno de los músicos chilenos que interpretaban folclore andino.

Los músicos que retornaron a Chile trajeron consigo una riqueza musical muy extensa, las agrupaciones exiliadas tuvieron la oportunidad de compartir con músicos de otros géneros quienes influyeron en su estilo, también adoptaron rasgos desde la música docta, el mejor ejemplo de esto es el grupo Inti-Illimani quienes fusionaron muchas de sus canciones con elementos de la música clásica.

En la actualidad podríamos decir que la sonoridad de la música andina chilena está claramente marcada por los grupos que regresaron al país después del exilio. Se han conformado a través de todo Chile agrupaciones de música andina que tratan de imitar la sonoridad de estas agrupaciones.

Así también la música de las antiguas cofradías andinas presentes en la religiosidad pagana ha ido tomando un carácter popular urbano alejándose del mundo religioso andino. El contexto social de nuestro país en los últimos años ha creado un camino de movilizaciones y de protestas donde las bandas de música andina (bronces, lakitas, tarkeadas y otras expresiones musicales y de danzas) del mundo andino) han acompañado los levantamientos populares. La expansión en la popularidad de la música andina también ha llevado a la gente más joven a tener interés por los pueblos originarios y su cultura ancestral, es común ver en las universidades grupos de estudiantes que cultivan música y bailes nortinos.

El profesor de Música de la Universidad de Chile, Oscar Carrasco, respecto a la música andina plantea:

“Nuestra música es como las entrañas es por eso que no nos podemos acercar con pensamientos demasiados estéticos, las entrañas no son bonitas pero tienen la primera categoría en el organismo y todo lo demás existe como adorno de ellas. Nuestra música es la voz genuina de una raza, es la voz verdadera y es la voz directa de nuestra espiritualidad”⁷.

Sin duda la música andina es la mezcla de muchas culturas; es el mestizaje, es el encuentro, es la tradición y la evolución, es el indio y el criollo, esto es así y seguirá siendo así. Como chilenos debemos sentirnos orgullosos por tener tan rica cultura musical y también hay que tener presente que debemos gran parte de nuestra música a los pueblos originarios.

⁷ Carrasco Oscar cd “Melcocha mestiza” grabado en estudio Dunamis 2003.

Capítulo II: Estudio de la zampoña.

La Zampoña, Laca o Siku.

“La zampoña es uno de los instrumentos más representativos de las culturas andinas. Es un aerófono que está formado por una serie de tubos contiguos de diferente largo y diámetro, abiertos en un extremo y cerrados en el otro, cada uno de ellos da una nota de la escala musical, así, los tubos de mayor tamaño emiten sonidos más graves y los pequeños más agudos.”⁸

Este instrumento es un aerófono, esto quiere decir que el aire o viento que penetra cada caña o tubo tiene una interrupción en su paso, esto hace que el viento se devuelva por éste, lo que permite que la caña vibre de tal manera que produce un sonido, el cual según el largo del tubo, tendrá una altura determinada.

La zampoña tiene algunas particularidades que es necesario resaltar: este instrumento altiplánico responde a una suerte de bipolaridad, ya que es un solo instrumento con dos polos o centros integrantes los que se constituyen en dos partes y conforman una sola zampoña. En otras palabras, cada parte de la zampoña posee tonos intermedios que al entrelazarlos o cruzarlos, conforman melodías en un solo sonido, para esto es indispensable que se produzca un encuentro entre dos tocadores de zampoña, los que van construyendo una suerte de conversación entre las dos partes, un enfrentamiento o pelea entre ambas, según el ritmo o la melodía.

Estas dos partes reciben el nombre de “Arka” e “Ira” y están compuestas por siete y seis cañas respectivamente. Cada Zampoña recibe su nombre respecto a su tamaño y se afinan generalmente en la escala de Mi menor o La menor.

⁸ Rodríguez y Araya, 2011. Cañutos y soplidos Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. Revista Musical Chilena, vol.65 no.216 pág. 34.



imagen 4: Zampoña cifrada en cada uno de sus polos explicando afinación de cada tubo. Afinación en mi menor: fuente www.lakitasdetarapaca.cl

Fuente:www.lakitasdetarapaca.cl

Ésta es la afinación de la “Zampoña Arka” en la tonalidad de Mi menor. Las notas en los compases representan la afinación de cada tubo en una Zampoña “Arka” de siete tubos. Re-Fa#-La -Do- Mi- Sol -Si.



Ésta es la afinación de la “Zampoña Ira” en la tonalidad de Mi menor. Las notas en los compases representan la afinación de cada tubo en una Zampoña “Ira” de seis tubos. Mi- Sol -Si -RE -Fa# -La



Las dos caras de la zampoña Arca e Ira en conjunto forman la siguiente escala en la tonalidad de Mi menor. Re- Mi- Fa#- Sol- La- Si- Do- Re- Mi- Fa#- Sol- La- Si.



Las zampoñas “Ira” y “Arca”, más que componentes técnicos del propio instrumento, son elementos que marcan un fuerte sentido de la dualidad que predomina en los Andes. Bien puede reflejar el antiguo sistema de mitades

desiguales que caracterizó a los reinos y señoríos Aymara y Quechua en los tiempos incaicos o de igual manera puede representar la masculinidad y feminidad.

La bipolaridad de la zampoña representa el espíritu del nativo de la zona de la pre-cordillera; la cara de la zampoña Arca representa la fuerza del hombre andino, la protección que requieren sus tierras, animales, pertenencias, etc. Y la zampoña Ira es la femineidad, representa lo que se quiere cubrir o proteger y en parte la visión dual que conlleva la cosmovisión andina. Las zampoñas Arca e Ira por sí sola no podrían existir, solo la unión hace que posean su sonoridad determinada.

Orígenes de la zampoña.

“Aunque no se tiene certeza del origen puntual de este instrumento, se sabe de su presencia en múltiples culturas antiguas, tales como Grecia, China, Corea, Japón, Moche, Nazca, Siria, Frigia, Fenicia, Palestina, Persia, India, Egipto y Roma entre otras. Aún más, en realidad su presencia abarca los cinco continentes habitados (Asia, África, Europa, Oceanía, América). Su vasta extensión invita a suponer que el instrumento ha ido desarrollándose en forma independiente en las múltiples culturas, aunque puede haber existido influencias en algunos casos”⁹.

Con lo anterior podríamos aseverar que la zampoña es un instrumento que ha extendido su sonido por todo el mundo, solo cambia el nombre, forma del instrumento y la manera de interpretar.

En la zona de Los Andes este instrumento posee una antigüedad indeterminada, pero existen vestigios arqueológicos que nos permiten visualizar la época en que comenzaron a ser utilizadas.

“En América del sur en la zona andina, numerosas zampoñas arqueológicas y representaciones iconográficas de estos instrumentos han sido encontradas, principalmente entre las culturas pre Incas, Moche y Nazca de Perú (300 Ac - 800 d.C.). Algunas evidencias relatan que los Sikus eran hechos de cerámica y huesos de animales y humanos. También aparecen en los registros arqueológicos del valle de Azapa (Chile) a partir del período cultural asociado a la expansión del estado altiplánico de Tiwanaku, cuyas dataciones lo sitúan entre los años 500 y 1000 d.C.”¹⁰



Imagen 5: Vaso moche; representa a una pareja de despellejados tocando el Siku bipolar.

Fuente: *El Siku o Zampoña Valencia .A. 1989*

Las esculturas encontradas que representan al hombre andino tocando zampoña nos hacen pensar en la importancia que tenían estos instrumentos en el diario vivir de los pueblos originarios andinos.

⁹ Valencia A., 1989. *El Siku o Zampoña: perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. ARTEX Editores, Lima, Perú, pág. 4

¹⁰ Rodríguez y Araya, 2011. *Cañutos y soplidos Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica*. Revista Musical Chilena, vol.65 no.216 pág. 34.

Este instrumento también tuvo importancia en América del norte en la cultura Maya y Olmeca, también se han encontrado instrumentos parecidos a la zampoña en el territorio que habitaron los indios Hopewell.

“En Norte América han sido halladas Zampoñas arqueológicas en Veracruz y Oaxaca en México, y en la cultura Hopewell en Ohio y Wisconsin en los Estados Unidos. Sin embargo, los restos arqueológicos de zampoñas en Norteamérica son escasos en comparación con los encontrados en Sudamérica”.¹¹

La zampoña norteamericana y centroamericana no tuvo una gran evolución, el aborigen de estas tierras centraba su música en los instrumentos percutidos. Se cree que esto se debe a la gran cantidad de esclavos africanos que llegaron a Centro América quienes poseían otro tipo de musicalidad y que fueron fusionando su música con la de los españoles, creando ritmos afroamericanos que son conocidos hasta el día de hoy.

Existen muchas leyendas entre los pobladores del Andes que tratan de explicar el nacimiento de la zampoña en su territorio, la mayoría de estas leyendas da un significado muy especial a la creación de la zampoña ya que no muestran a este instrumento como una invención humana sino como un descubrimiento. Los indios plantean que el hombre solo acomodó los sonidos de la naturaleza.

“Cuenta la leyenda de aquel cañaveral, un viejo campesino, de vuelta a casa, pudo escuchar los sonidos del viento colándose en las cañas quebradas y acariciando el oído con un sinfín de notas cual orquesta singular. A la mañana siguiente, comenzó a construir un curioso órgano de viento disponiendo caños en grupos de diferentes tamaños a lo largo de ese lado de la loma donde el Dios de los vientos hacía patente su presencia meciendo las hojas de las cañas y desgranando de ellas un dulce llorar.”¹²

Este tipo de historias son muy comunes al hablar con algún nativo de la zona de los Andes y preguntarle de dónde cree él que se origina la Zampoña, ellos dicen que el hombre fue quien se adecuó al sonido ya existente. El cañaveral roto y el viento cordillerano crearon el instrumento y ellos se dedicaron a amarrarlos y remplazar el soplido del viento por su propio soplido.

¹¹ Rodríguez y Araya, 2011. Cañutos y soplidos Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. Revista Musical Chilena, vol.65 no.216 pág. 34.

¹² Andrade Roberto, Texto Historia de las zampoñas universidad de Lima 1981

Etimología de la Zampoña.

Zampoña, Siku, Laca, Antára, Rondador, Phusa, Flauta de Pan; estos son algunos de los nombres que recibe la zampoña dependiendo su ubicación geográfica.

El término Zampoña, es usado con recurrencia para designar a los instrumentos aerófonos andinos. La etimología de la palabra Zampoña tiene su origen en Europa, con la llegada de los españoles al momento de la conquista al relacionar estéticamente a la Zampoña o Laca con la conocida flauta de pan, la que no corresponde a un instrumento andino.

“La palabra zampoña descende de Europa, en el año 1335 aprox. Se llamaba a la flauta de pan en forma vulgar como Zamponga (italiano), que descendía del latín Sumponia, derivación de lo que conocemos como Sinfonía o Concierto. Los españoles encontraron un parecido en la fabricación de las Lacas con las flautas de pan y las llamaron Zampoñas. Podríamos concluir que la palabra Zampoña es un término ajeno al mundo andino. El nombre de Zampoña nace de la comparación que hicieron los españoles con la Flauta de pan.”¹³



Imagen 6: Flauta de Pan.

Fuente: <http://www.ecuadormall.com/>

La etimología de la palabra zampoña es netamente europea, aun así los habitantes de los Andes la llaman como tal, existen variaciones de los nombres según el tamaño y el lugar de origen. Por ejemplo: en Ecuador la zampoña se llama “Rondador”, en Bolivia, Perú y Argentina “Sikus”, En el norte de Chile “Laca” y en el resto de nuestro país “Zampoña”..

En la zona de la quebrada de Tarapacá el término que tiene mayor recurrencia es el de “laca”. La palabra laca es de origen Aymara, se traduce como “boca”, diente o lo que está dentro de la boca. Esta expresión de Laca o (boca) para referirse al aerófono en cuestión tiene estrecha relación con la técnica para

¹³ Cavour Ernesto .Etnomusicóloga andina 1989 Madrid España pag.32 y 33

ejecutar las zampoñas, que recae metodológicamente en la embocadura y el soplido.

Las Zampoñas de los Lakitas.

En un comienzo las comparsas de lakitas utilizaban zampoñas de cañas, con amarres de lana camélida, las cuales son casi similares a las que utilizan los Sikuris, éstas se diferencian por no tener resonadores.

El clima imperante en la quebrada de Tarapacá hizo que las cañas fueran reemplazadas por tubos de plástico, la mayoría de las comparsas comenzó a utilizar el pvc en la fabricación de las tropas de Lacas. Se cree que existen diferentes motivos para tan drástico cambio, uno de éstos es que debido al clima que afecta a esta zona precordillerana (calor de día y frío de noche) hacía que los tubos de caña se expandieran con el calor y en la noche volvieran a su tamaño natural produciendo frisaduras en las cañas, lo que hacía necesario parcharlos o cambiarlos. Se cree también en que los tubos plásticos, al no tener ranuras y caladuras, todo el viento ingresa sin encontrar desviaciones dentro de éste. El tubo de pvc tiene la ventaja de no tener ranuras internas por ende el sonido que emiten es mucho más claro y suenan más fuertes que las zampoñas de cañas, mientras más delgado el tubo de pvc más fuerte suena la zampoña.

Existen aún muchas comparsas que ocupan diferentes tipos de materiales en la fabricación de las tropas de Lacas, todo esto depende del lugar y el tipo de presentación musical que quieran hacer. En el norte de Chile casi no hay comparsas que utilicen las cañas, esto solo lo hacen en alguna intervención musical más formal. Lo que más se ocupa en el norte es el pvc eléctrico que es mucho más delgado que el normal y su vibración es mayor, esto hace que suenen mucho más fuerte. En el resto de Chile hay mixtura en la fabricación de las tropas de Lacas; las comparsas que tratan de seguir la tradición actual nortina utilizan pvc y los que optan por enfocarse en lo antiguo utilizan cañas.



Imagen 9: Tropa de lacas de cañas

Fuente: www.lakitasdetarapaca.cl

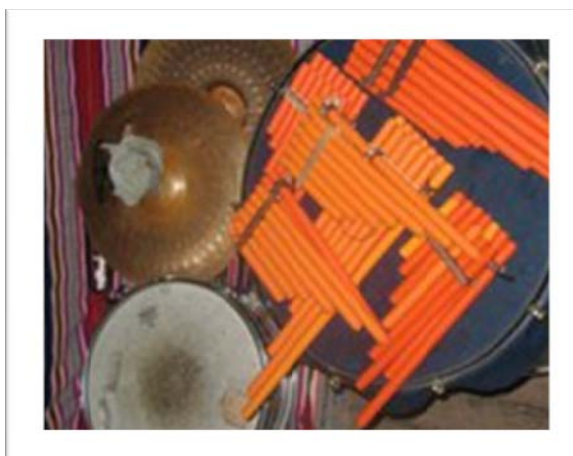


Imagen 10: Tropa de lacas de plástico pvc.

Fuente: www.lakitasdetarapaca.cl

Las zampoñas que utilizan los lakitas definen su nombre según su tamaño y sonoridad. Como podemos observar en la imagen número 11, las Zampoñas de los lakitas están divididas y clasificadas desde las más graves a las más agudas de la siguiente manera: Sanja, Contra, Lico y Chule.

Conformación de los instrumentos en las tropas de Lacas afinación en Mi menor.

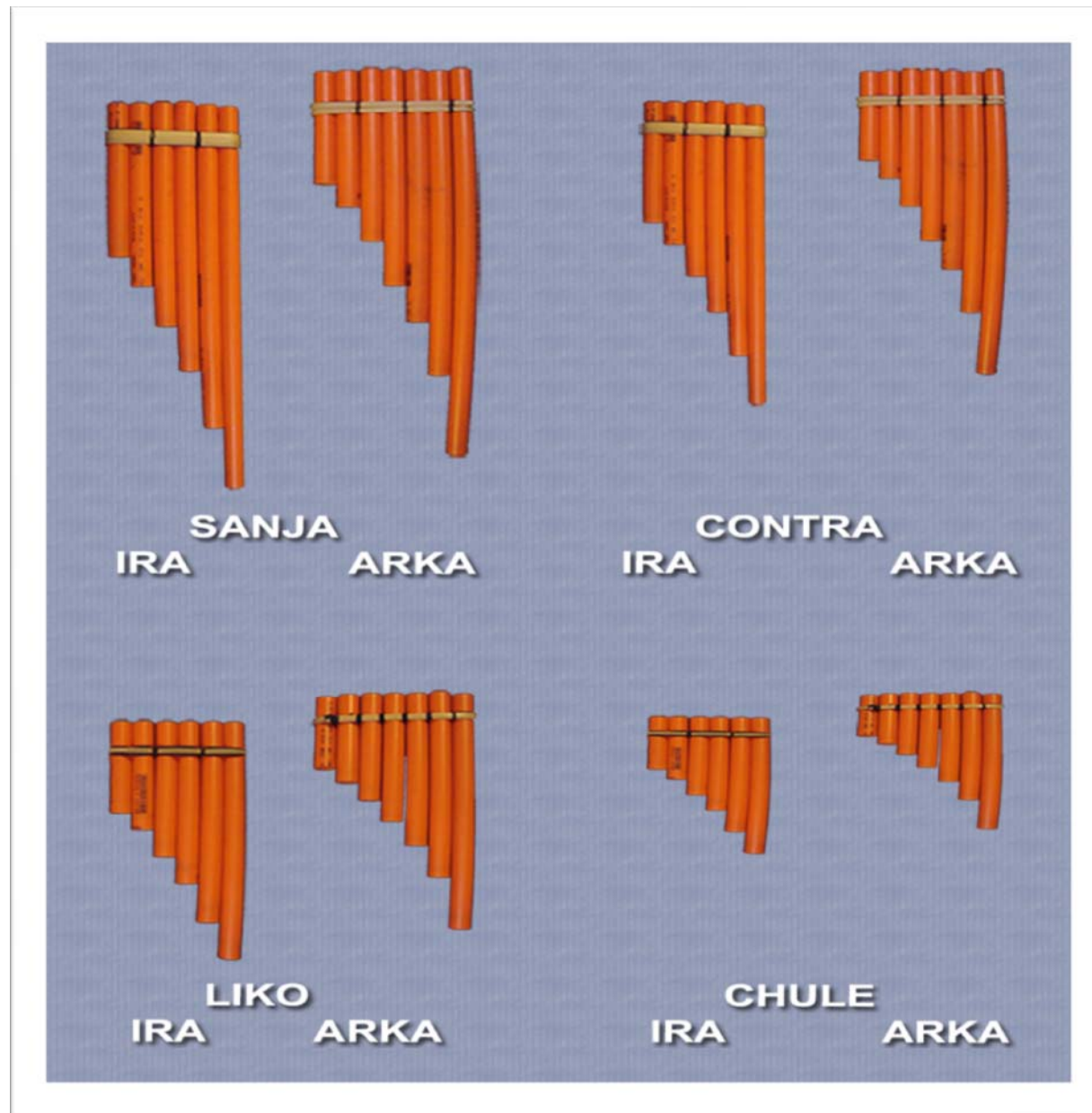


Imagen 11: Tropa de lakitas. (Conformación tradicional)

Fuente: www.lakitasdetarapaca.cl

- Sanjas o Zancas: Son las zampoñas más grandes de las comparsas y se dividen en Arka e Ira. La cara "Arka" posee siete tubos afinados en Re-Fa#-La- Do- Mi – Sol-Si. La segunda cara "Ira" posee 6 tubos afinados en Mi –Sol- Si- RE- Fa#- La. Las Sanjas cumplen la función de Bajos en las Comparsas. Casi siempre se toca solo una Sanja, pero en algunas comparsas con más integrantes se tocan dos Sanjas.

Registro de la Sanja o Zanca.



- Contrás: Zampoñas afinadas a una quinta ascendente desde las Sanjas. La “contra” está situada entre los tonos agudos de la Sanja y los tonos graves de los “Licos”, actuando como intervalo de quinta en la armonía grupal. La Arca está afinada en la tonalidad de La menor (aunque toda la tropa este en mi menor). La cara de la Sanja arca posee siete tubos: La-Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa. La cara de la Ira está afinada Si-Re-Fa-La-Do-Mi, el nombre de “contra” es por su afinación que no está en consonancia con el resto de la tropa.

Registro de las Contrás.



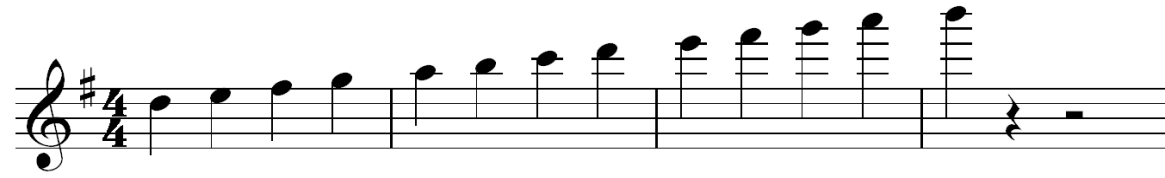
- Likos o Licos: Tienen las mismas características de estructuras que las Sanjas, con la salvedad que están afinadas una octava más arriba. Los “licos” son la voz principal de las lakitas. Están encargados de llevar la voz cantante en la sonoridad de las comparsas. Mientras más Likos existan en una comparsa, mayor será la sonoridad de ésta. Son los tubos que suenan más fuertes debido a su tamaño.

Tesitura del Liko o Licu.



- Chules o Chulis: Son las zampoñas más pequeñas de las lacas, afinadas dos octavas más altas que las Sanjas y una octava más arriba de los Licos. Ésta es la zampoña más aguda de las comparsas de lakitas y la mayoría de las veces es solo una pareja la que interpreta los Chules.

Registro de los Chules.



- Tollos o Bajones: Tienen la misma cantidad de tubos en cada cara al igual que el resto de las zampoñas y son tocados solo por algunas comparsas, esto se hace para dar más fuerza en los bajos solo en ciertas partes de los trotes. La afinación de los tollos es una octava más abajo que las Sanjas.

Registro de los tollos. (Contar una octava más abajo que el gráfico).



Capítulo III: Antecedentes de la flauta traversa.

La flauta traversa.

La flauta es uno de los instrumentos más antiguos en la historia de la humanidad.

El libro de Mary Remnat, “Los instrumentos, su evolución formal, sonora y su función orquestal desde la Antigüedad hasta hoy”, nos muestra una presentación formal de la flauta traversa indicando los periodos y la importancia de la época en la flauta y el desempeño de la flauta en la época.

El origen de la flauta debe buscarse en las primeras etapas de la humanidad cuando el hombre en su incesante descubrir del mundo que lo rodeaba sopló por casualidad algún objeto hueco a través de una abertura y éste produjo un sonido. A partir de allí el hombre ha perfeccionado este instrumento hasta llegar a elaborar flautas tan diversas como las que existen hoy en día.

“La flauta es un instrumento conocido por todas las naciones del mundo y muchos son los descubrimientos arqueológicos que dan fe de su antigüedad, se estima que la flauta de Istúriz encontrada en un yacimiento de los montes pirineos tiene una antigüedad de 20.000 años, otras flautas encontradas en las Grutas del Placard tienen 16.000 Años. En Grecia, América latina y Asia central se han encontrado instrumentos con embocaduras de flautas que datan de 1.500 a 500 años AC.”¹⁴



Imagen 12: Flautas Primitivas hechas con huesos y maderas.

Fuente: <http://laflautatransversal1.blogspot.com/>

¹⁴ Remant Mary. Los instrumentos, su evolución formal, sonora y su función orquestal desde la Antigüedad hasta hoy.2002 Barcelona España.

Si bien las flautas están presentes en todos los continentes, es la flauta europea la que ha tenido mayor evolución, llegando a ser la flauta travesa que conocemos en nuestra época.

Son innumerables las culturas que han utilizado las flautas para acompañar sus celebraciones o ritos espirituales:

Egipto es considerado uno de los territorios poblados más antiguos de la humanidad. Es interesante exponer la musicalidad de las flautas en este periodo, ya que su instrumentación era muy diversa y su música multifuncional. Se podría ahondar en muchas culturas y hablar sobre el uso de la flauta pero el imperio egipcio nos muestra una historia más documentada y evidenciada.

“Alrededor del año 3.000 A.C es cuando se desarrolla la música como arte en el templo, la corte y el pueblo. Desde el cuarto milenio A.C, la flauta vertical y la flauta travesa comienzan a tener más popularidad entre los egipcios ya que el instrumento que predominaba el imperio era el arpa. La flauta vertical y la flauta travesa eran estaban hechas de bambú y tenían seis agujeros, su interpretación fue cada vez más común entre los egipcios, así lo demuestran los hallazgos de flautas en las cámaras mortuorias, adornos pictóricos y petroglifos que representaban estas flautas.”¹⁵

La flauta egipcia se utilizaba en todo tipo de celebraciones y no se excluía o se apartaba como en otras culturas que utilizaban las flautas solo para actos paganos y no estaban presentes en la religiosidad del Pueblo.

En China durante el 3.000 A.C se origina una civilización avanzada con los emperadores legendarios, uno de estos emperadores fue Huang-Ti conocido como “El emperador amarillo”, a él se le atribuye la masificación de los instrumentos musicales especialmente la Flauta de pan china y la flauta recta que hoy conocemos como Shakuhachi ambas hechas de bambú.

La flauta en China al igual que en Egipto se utilizaba en los actos cotidianos y en las celebraciones más formales, aun así destaca el uso individual que daba el Chino a este instrumento muchas veces tocaba de manera individual para meditar o conectarse con sus dioses.

¹⁵ Blasco Francisco, San José Vicente. Los instrumentos musicales 1994, Editorial Servei de publicacions Pág. 78,79.

Es así también como en el resto de las culturas del mundo se han utilizado las flautas.

“En occidente en el periodo de la edad media temprana 476 D.C es la música religiosa la que destaca dejando atrás la instrumentación y dando énfasis solamente a las voces. Esta época es la que comienza a formarse el repertorio de la música cristiana que luego se recopilaría y estructuraría en ese tesoro documental que significa la música gregoriana”.¹⁶

En los templos prohibieron el uso de los instrumentos porque perturbaban la tranquilidad en las iglesias y hacían que el hombre se distrajesen con el sonido de estos. La flauta en sí tuvo rechazo porque los monjes daban un carácter de símbolo fálico a este instrumento.

A la par de la música sacra existía la música pagana que utilizaba todo tipo de instrumentación, es en esta música donde la flauta toma mayor importancia y comienza a evolucionar paulatinamente.

Es a partir del renacimiento es que se puede seguir una historia más precisa y documentada sobre flauta travesera. Para esta época la flauta es de una sola pieza cilíndrica con 6 orificios de notas más el de la embocadura. Esta flauta fue muy popular en los años 1.500 y 1.650 DC, se conocía como la flauta alemana o flauta suiza. A partir del siglo XVI se producen las primeras innovaciones que dieron lugar a la flauta barroca o travesera, éstas consistieron en la instalación de una llave cerrada que se abría con el meñique derecho, también la perforación en los huecos pasó de ser cilíndrica a cónica convergente. El creador de esta primera llave cerrada accionada con el dedo meñique de la mano derecha o también llamada llave de RE fue el flautista francés “Jacques Martin Hotteterre” quien la adoptó entre 1690y 1700 aprox.



Imagen 13: Jacques Martin Hotteterre tocando su flauta con la llave de RE.

Fuente: <http://www.flutehistory.com/>

¹⁶ Blasco Francisco, San José Vicente. Los instrumentos musicales 1994, Editorial Servei de publicacions Pág. 97.

Durante la primera mitad del siglo VXIII siguen las innovaciones, la flauta pasa a tener tres partes: cabeza, cuerpo y pie, cualidad que la hace más transportable y permite afinarla ajustando o desajustando la embocadura al cuerpo central.



Imagen 14: Flauta barroca compuesta por tres partes con llave de Re #

Fuente: www.gtmusicalinstruments.com

La flauta de Boehm.

El flautista alemán Theobald Boehm, estudió las nuevas técnicas de flauta y en 1832, basado en un nuevo sistema, creó la flauta que se usa hoy en día. Entre sus fundamentos encontramos que los agujeros debían ser lo más anchos posible y estar en los lugares acústicamente correctos, la flauta contendría un cierto número de llaves cubriendo todos los agujeros y que todas las llaves tenían que estar abiertas en su posición de descanso (excepto sol # y re#).

Las nuevas flautas estaban hechas en un tubo cónico. En 1846 Boehm creó el tubo cilíndrico moderno con una cabeza parabólica, esto corrigió la afinación y homogeneizó el timbre en los diferentes registros. A medida que el tiempo pasó, las flautas se construyeron en metal. Mientras más duro el metal, más brillante el timbre.

“Desde la construcción de la flauta por Boehm en 1847, se ha conservado básicamente el mismo modelo. Puede haber adicionales o extensiones, pero no se ha rediseñado. Hoy, la flauta moderna está construida sobre 26.5 pulgadas largo con un tubo de 0.75 pulgadas y está dividida en tres secciones cabeza, cuerpo, y pie. Hay trece agujeros que usan ocho dedos y el dedo pulgar izquierdo. La cabeza se cierra con un corcho y está abierto hasta el pie. El material más común es la plata esterlina, pero algunos modelos más baratos son el níquel color de plata. Se ha experimentado con platino, oro, plata y titanio. También se ha agregado una llave con rodillo para el Do # y un mecanismo de Mi partido que permite cubrir dos llaves, mientras en una flauta regular, cubre sólo uno. Esto le permite al Mi de la tercera octava ser tocado más limpiamente.”¹⁷

En la actualidad el sistema mecánico que implantó Boehm a las flautas aún está presente, se han creado diferentes tipos de flautas con esta misma digitación, podríamos mencionar al flautín o flauta piccolo que tiene el mismo sistema con una afinación diferente.

¹⁷ Remant Mary. Los instrumentos, su evolución formal, sonora y su función orquestal desde la Antigüedad hasta hoy. 2002 Barcelona España.

Capítulo IV: Las Comparsas de lakitas.

Antecedentes de las comparsas lakitas.

Las Comparsas de Lakitas son conjuntos musicales compuestos instrumentalmente por una familia o tropa de zampoñas más percusiones constituido por bombo, caja y platillo. El sonido de la comparsa se construye mediante un trabajo colectivo, basado en la ejecución de una melodía única realizada en parejas de músicos, también llamados Lacas. Todas las parejas de músicos ejecutan la misma melodía al mismo tiempo.

Las Comparsas de Lakitas son un reflejo sonoro y musical del trabajo colectivo-comunitario. Tradicionalmente acompañan fiestas del calendario festivo del ritual andino, interpretando formas musicales como huayño, diana, cumbia, takirari, tinku marcha, alabanza, cueca, entre otros. Actualmente también realizan algunas incursiones hacia otras formas musicales, cumbias, salsas, sayas, baladas etc. (adaptándolas a su sonoridad).

Origen de los lakitas:

Son muchas las historias que se cuentan sobre el origen de las comparsas de lakitas, los habitantes de los poblados de la quebrada de Tarapacá relatan cómo se crearon las primeras comparsas de Lakitas, las más comunes son las que dicen que la música de las comparsas de Lakitas descienden de las conformaciones de las Sikuriadas. Se cree que esta es una aseveración muy cierta ya que la música que interpretan los Lakitas tienen la similitud sonora de “tocar sikuriado”(dividir las zampoñas en dos polos y tocar una misma melodía).

“Exactamente no sabemos cuántas generaciones lleva ejecutándose la práctica musical de los Lakitas en las quebradas y puna tarapaqueñas, sin embargo sabemos por los descubrimientos arqueológicos que la Zampoña o Sikus, es uno de los principales instrumentos de viento desarrollado hace miles de años por las culturas locales y propagado por los más diversos espacios geográficos de la región sur altiplánica de la cordillera de los andes, territorio actualmente compartido por los países de Chile, Perú, Bolivia y Argentina. No obstante más allá de la situación geopolítica y la reciente creación de las repúblicas, la música de los andes altiplánicos sigue siendo el denominador común de la identidad sonora de los innumerables ritos y fiestas que son celebrados por nuestra gente. Ancianas, ancianos, adultos, jóvenes, niñas y niños son los responsables de dar vida a estos espacios comunitarios, continuando el camino que han recorrido nuestros antepasados, continuando la transmisión de saberes, continuando con la tradición. Las comparsas de Lakitas son parte del inventario andino, su origen exacto es indeterminado aun así creemos que son descendientes directos de las Sikuriadas.”¹⁸

Don Julián García caporal de los Lakitas de Jaiña, plantea una de las historias más reales del origen de las comparsas según los habitantes de la quebrada de Tarapacá.

“En la actualidad, no es cierto, yo tengo 73 años y aprendí a tocar a la edad de 10 años y a los 16 años yo era caporal de zampoñas, aprendí de ancianos de tatarabuelos sabios, aprendí cómo ellos manejaban y querían el sonido de las zampoñas y cómo apreciaban sus costumbres. En 1925 los larameseros eran los tocadores de zampoñas de ahí aprendí yo, ahora ¿de dónde recopilaron este

¹⁸ Díaz A, Mondaca Carlos, Antecedentes Etnomusicológicos de las Lacas Tarapaqueñas, Octubre 1998, Iquique Chile

estilo?, los Kutipa los trajeron a los pueblos de Chiapa, Jaiña a todos estos pueblos, ahí recopilaron los Larameños el estilo y los sonetos de los Kutipa, luego los Bartolos y otros grupos fueron los creadores en componer la música, yo quería saber cómo sacaban los tonos, como los componían tan bonitos,

¿Sabe para dónde iban? Había una cueva en una parte que le llamaban “Tulda”, y esa cueva tiene hoyitos por todas partes donde duermen los pajaritos y por esos hoyitos pasa el viento que hace sonar todo eso , tin , tin ,tin tin, y haya se iban esos caballeros a componer la música, yo no creía, una vez yo me fui para ya con un par de zampoñas , me metí a esa cueva , claro y de repente fui creando mi propia música al estilo larameño que era el antiguo estilo de los lakitas de Jaiña.”¹⁹

En la entrevista aparte además de verse plasmada la importancia que tenía la música de los lakitas en los poblados del Norte, nos da también algún indicio de la fecha en que comenzó a expandirse en el territorio este estilo. Don Julián García plantea que en el año 1925, por lo que le contaron sus abuelos, esta música llegó al pueblo de Jaiña dónde habitaba, podríamos decir entonces que el origen de los lakitas se remonta a esta fecha.



Imagen 15: Lakitas en la tirana 1944 uno de los primeros registros fotográficos.

Fuente: www.lakitasdetarapaca.cl

Imagen 16: lakitas de Arica por la defensa del morro 1977

Fuente: Fotografía facilitada por Adolfo Aika

¹⁹ García Julián , entrevista realizada por <http://lakitasdetarapaca.cl>

Conformación instrumental de las Comparsas de Lakitas y sonoridad de sus instrumentos.

La instrumentación de las comparsas no varía mayormente, está compuesta por un número determinado de zampoñas y un bloque de percusión.

Percusión:

La percusión más tradicional de las comparsas está conformada casi siempre por tres integrantes, en primer lugar tenemos al bombo que es similar al de las bandas de bronce, de estructura metálica y con parches de cuero animal (de algún camélido de la zona), antiguamente se utilizaban bombos legüeros (el nombre se refiere a que sonaban a una legua de distancia) este bombo estaba fabricado de madera.

a) Bombo:

El bloque de percusión bombo, caja y platillos, es una copia de la percusión que utilizan de las bandas de guerra existentes en la zona norte del país. La gente que habita en la costa es la que llegó a los poblados cordilleranos con la idea de utilizar este bloque de percusión y reemplazar a los tradicionales bombos legüeros y triángulos, este bloque de percusión brinda más sonoridad y peso musical a la comparsa.

En los bombos de los lakitas cada comparsa estampa su nombre para ser identificados, son variados los diseños con motivos andinos, algunos ocupan animales salvajes para mostrar la bravura de la comparsa.



Imagen 17: Bombo de la comparsa Lakitas del Sol Quilpué.

Fuente: Fotografías facilitadas por Marcos Pérez, director artístico de la comparsa lakitas del sol

Otro instrumento de la percusión es la caja o redoble, este es un tambor que posee dos parches, en el parche inferior tiene una bordona que metálica que con los golpes de las baquetas vibra dando la sonoridad de este.



Imagen 18: Caja o redoble que utilizan las comparsas de Lakitas.

Fuente: <http://eltamiz.com/>

b) Platillos:

Los platillos que se utilizan en las comparsas de lakitas son dos “hi hat” habituales de las baterías, estos se tocan sin baquetas, se atan dos pedazos de cueros por las ranuras y para poder tomarlos y hacerlos chocar entre sí para darle la sonoridad, también son conocidos como platillos de bandas.

En un comienzo los lakitas no utilizaban los platillos, sólo se ocupaban los triángulos.



Imagen 19: Platillos utilizados por las comparsas de lakitas

Fuente: Fotografía facilitada por Marcos Pérez, director artístico de la comparsa lakitas del sol

c) Timbaleta:

Este instrumento forma parte hace algunos años en las comparsas de lakitas, son los ritmos tropicales que han adoptado las comparsas que han llevado a que este instrumento de percusión sea tocado por las tropas. Estas timbaletas se utiliza en las fiestas o en los tambos andinos donde la gente aparte de bailar ritmos nortinos baila también cumbias y salsas, la timbaleta con sus accesorios ayuda a dar una sonoridad más tropical a los lakitas.

La música tropical que se interpreta en las comparsas de lakitas deriva de la cumbia tradicional que se escucha en el norte de Chile y en los países fronterizos, las canciones son adaptaciones de las cumbias peruanas conocidas como “cumbia chicha”, la mayoría de las letras de estas canciones se refieren a los amores y desamores, y también hablan de la vida cotidiana de los habitantes andinos. Los ritmos tropicales fueron adaptados para las comparsas por el habitante de la costa de Iquique y Arica. Las comparsas de la costa son las que interpretan estos ritmos con mayor gracia según los integrantes de las comparsas habitantes de Iquique y Arica.

Imagen 20: Timbaletas utilizadas por las comparsas de lakitas.

Fuente: www.argentmusic.com.ar



d) La campana:

Es de bronce sólido y se utiliza por el caporal de la comparsa para marcar los cambios en las canciones, los cortes son para avisar cuando viene el canto.

El bloque de percusión siempre se ubica delante de las zampoñas, esto se hace para marcar el pulso a los lakitas. Otro motivo es que cuando van en algún pasacalles acompañando a los grupos de bailes es necesario que la percusión este cerca de los bailarines y así estos puedan seguir el ritmo del bombo para poder bailar el ritmo que están tocando.

Por consiguiente, se puede decir que, la percusión es el corazón de las comparsas de lakitas. El bloque de percusión tiene que estar en una concordancia absoluta ya que cualquier cambio de pulso o equivocación por parte de alguno de los miembros de la percusión llevarían al error a los lakitas, en cambio sí se equivoca uno de los sopladores habiendo muchas zampoñas, no sería un error nefasto.

Zampoñas:

Las zampoñas se distribuyen en 5 parejas o 10 voces (según el número de sopladores), quienes se dividen de menor a mayor desde las zampoñas más graves a las más agudas, las zampoñas más graves están más cerca del bombo y las más agudas al final ordenándose de la siguiente manera: Sanjas, Likos, Contras, Likos, Chules.

Las Contras y los Chules se tocan solo en algunas melodías, tradicionales como los trotes y saltos, en el resto de la música de los lakitas ocupan solo Sanjas y Likos.

La primera pareja de lakitas se conoce como sanjeros, este dúo tiene la misión de llevar los bajos del sonido en conjunto. La interpretación es parte importante en la comparsa ya que los sanjeros dan el peso a la comparsa, sus tonos graves son de vital importancia para tener la base o conducción de las otras voces de las lacas.

Los "Likos" y "Likos cantores" están en segundo lugar en la jerarquía de las comparsas, seguido de las contras y los Chules. Cabe destacar que, la mayoría de las veces, los zampoñeros se dividen en parejas y cada pareja tiene que imitar a las Sanjas, a excepción de los licos cantores que tienen que adornar la melodía.



Imagen 21: Conformación instrumental de las comparsas de lakitas.

Fuente: www.lakitasdetarapaca.cl

Las comparsas de lakitas se componen por 13 o más integrantes ,10 zampoñeros y tres percusionistas. La cantidad de integrantes es variable y depende de los requerimientos de la comparsa. La más tradicional es la de 13 integrantes, ya que así cumplen las funciones de sonoridad tradicionales de éstas. También se han apreciado comparsas con más de 30 integrantes, que se reúnen en algún encuentro específico, esto lo hacen para adquirir más sonoridad ante las otras comparsas, porque mientras más zampoñeros mayor es el volumen sonoro de la comparsa.

Vestimenta que utilizan las Comparsas Lakitas:

Tradicionalmente los lakitas se vestían con la ropa más elegante que tuviesen dependiendo la ocasión. En las fiestas que se realizaban en las casas o parabienes ocupaban utilizaban como vestimenta elegantes ternos, esta ropa también era opcional en los pasacalles, su vestimenta cambiaba sólo cuando se celebraba una festividad religiosa ahí, ocupaban la ropa tradicional de los lakitas.

La vestimenta tradicional de las comparsas es la siguiente:

- 1) **Sombrero:** Sombrero negro, ovalado, con un penacho tricolor con los colores patrios y un espejo pegado a la cinta del sombrero para llamar la atención con el rebote del sol en los espejos.
- 2) **Camisa:** Camisa de color blanco de preferencia o del color que lo decida la comparsa.
- 3) **Chaleco:** Chaleco de hilo sin mangas con algunos diseños en su parte delantera y algunas veces está escrito el nombre de la comparsa y el apodo del integrante estampado en la espalda.
- 4) **Morral:** Morral pequeño, se usa cruzado al lado derecho del lakita, antiguamente se ocupaba para llevar las hojas de coca y alcohol.
- 5) **Pantalón:** Pantalón negro o jeans de color azul, en las celebraciones informales se pueden utilizar jeans, el pantalón negro es exclusivo en las procesiones y presentaciones con más importancia.
- 6) **Zapatos:** Originalmente los lakitas ocupaban ojotas, acompañadas de calcetines de lana de alpaca, hoy en día se utilizan zapatos negros, las ojotas se ocupan en los poblados o se las ponen los lakitas que quieren mostrar la tradicionalidad de las comparsas.



Imagen 22: Vestimenta tradicional de las comparsas de lakitas.

Fuente: Foto facilitada por Marcos Pérez Director artístico de la comparsa Lakitas del sol

Jerarquía lakita: El Caporal.

Al igual que en la mayoría de las agrupaciones musicales, existe en los lakitas una persona encargada de velar por la sonoridad y el buen funcionamiento de éstas, en el mundo andino se ve reflejado este liderazgo en la imagen del conocido "Caporal".

El caporal en las cofradías andinas, es la persona encargada de dirigir las comparsas o bandas musicales, también tiene la responsabilidad de comandar los bailes andinos que acompañan a las bandadas.

El caporal de los lakitas cumple el rol de director musical y artístico de las comparsas, tradicionalmente es él quien toca la parte "ira" de la zampoña zanja. Además es el encargado de elegir el repertorio que se va a tocar, tiene la misión de escoger los integrantes del grupo y velar por el comportamiento de estos (al ser una gran cantidad de integrantes se requiere cierta disciplina).

Para dirigir al grupo de lakitas, utiliza una campana de bronce con la que marca o indica el desarrollo de la canción o el baile. Un toque de campana es para llamar la atención de los integrantes para que se preparen para tocar; cuando están tocando en una rueda, el caporal toca la campana hacia el lado derecho y los integrantes dan una vuelta a su derecha y continúan el trote. La campana entre muchas otras funciones, es la que marca el inicio, aceleración y final de las canciones.

Don Julián García caporal de los Lakitas de Jaiña plantea lo siguiente sobre al caporal de los lakitas:

"Yo fui caporal durante 20 años desde los 16, el caporal para ser caporal de las comparsas tiene que pasar por muchos procesos, tiene que saber de todas estas costumbres que le he hablado, tiene que tenerlo acá en la cabeza, o sino no se meta a ser caporal, porque si no sabe hacer las cosas como corresponde no es caporal de comparsas de lakitas, ser caporal es manejar las distancias de cómo se van a hacer las ruedas los pasacalles, es importante el estilo como lo va a manejar el caporal. Imagínese yo llego con mi comparsa a una casa y tengo que parar al frente yo toco tres campanadas arriba y todos se paran, no es lo mismo que tocara la campana al medio, eso no sería una orden clara. También para bailar la trola era la campanilla la que mandaba, yo hacía esto con mucho amor mucha entrega y les gustaba tocar conmigo porque aprendían muchas cosas."²⁰

²⁰ García Julián , entrevista realizada por <http://lakitasdetarapaca.cl>

La importancia del caporal se la dan también los integrantes de las comparsas de lakitas, cada integrante respeta y obedece las ordenes de este porque saben que es lo mejor para la comparsa y por algo fue elegido por la mayoría. Como planteaba don Julián García, caporal es algo mucho más importante que ser un director musical de alguna banda común, es tener conocimiento de la tradición, saber lo que se está haciendo y traspasar un legado a los integrantes de las comparsas.

Ser un lakita:

En un principio, el músico de las comparsas de lakitas, era habitante de la zona precordillerana de la primera región, descendiente de indígena o indígena puro. Luego con el paso de los años, la gente que subía desde Iquique a los pueblos fue integrando poco a poco estas comparsas.

“El que es lakita es lakita, es tocador de laca, y hace llorar el instrumento, este es un don, tiene que saber muchas cosas, no es llegar y soplar por soplar, de esos que soplan hay cientos en Iquique, el que quiere ser lakita debe aprender zampoña no soplar al lote, no cuesta nada soplar una caña, pero tocar el estilo con mucha música no lo hace cualquiera eso es lo lindo”²¹

El lakita antiguo de pueblo altiplánico es conservador de sus tradiciones, ellos le dan la categoría de lakitas como músico sólo a los que conocen las costumbres y tradiciones, no así a la gente que ha adquirido la musicalidad y no ha investigado sobre la sonoridad antigua de los lakitas.

En la actualidad, este estilo se ha difundido por casi todo el territorio, incluso existen agrupaciones en Argentina y el músico lakita escapa al ideal que pretenden los habitantes de la quebrada de Tarapacá, aun así la mayoría de las comparsas de lakitas y sus integrantes se preocupan por conservar la costumbre y aprender sobre este estilo, como decía don Julián García no es llegar y tocar, lo que te convierte en lakita es conocer la tradición y respetar las zampoñas con estilo lakita.

²¹ García Julián , entrevista realizada por <http://lakitasdetarapaca.cl>

Bailes o Danzas:

Hay que destacar que las comparsas de lakitas si bien son grupos de música, también tienen algunas danzas que acompañan sus melodías.

El trote o huayno, es el ritmo andino que se interpreta en las mayorías de los ceremoniales andinos y que los lakitas danzan preferentemente. Éste se utiliza al comenzar y terminar la participación de las comparsas en alguna actividad, puede ser a la entrada de un pueblo, también se utiliza en un pasacalles o en la procesión de alguna imagen de religiosidad andina. La formación es la habitual de un pasacalles, la percusión es la encargada de encabezar la comparsa, seguido de las Sanjas, Likos, Contras y Chules, las parejas se dividen en dos según la zampoña (dos filas de zampoñeros), el baile consta de pasos cortos al ritmo del bombo. Otra forma de danzar en el trote, es encerrar a la percusión en medio de la comparsa que se reúne en forma de círculo alrededor de la percusión, danzando en ronda de un lado a otro según lo señale el caporal. Cabe señalar que, en la actualidad las comparsas tienen muchas maneras de danzar el trote. Otro punto importante, es mencionar que los músicos en las actuaciones arriba del escenario recurren a algunos pasos de lado a lado al ritmo de la música, esto lo hacen con todos los ritmos que tocan, la idea es seguir el pulso del bombo, en algunas comparsas preparan coreografías al igual que los grupos de música tropical.

También la música de los lakitas es utilizada para acompañar grupos de bailes tradicionales, esto se puede ver reflejado en la festividad de la pascua de los negros efectuada en el pueblo de la Tirana en el mes de Enero, la música de las comparsas acompañan a los bailes conocidos como Pastores que danzan los trotes interpretados por los lakitas. Cabe destacar que los acompañamientos de los bailes tradicionalmente se hace con bandas de bronces y no con tropas de Lakas, esto ocurre por el volumen sonoro que tienen los bronces y porque su tradición musical es mucho más extensa que la de las comparsas de Zampoñas.



Imagen 23: lakitas en un pasacalle.



Imagen 24: lakitas en un escenario.

Fuente: Fotografías facilitadas por Marcos Pérez López.

El contrapunto:

Es habitual que en los carnavales andinos donde participan las comparsas de lakitas puedan juntarse un número indeterminado de éstas que asisten a celebrar y compartir su música.

Las comparsas muestran una a una su música respetando los turnos correspondientes.

Dentro de los encuentros, existe un momento en que se da la instancia en que cada comparsa interpreta su música a la par de las demás. Este encuentro musical o choque de comparsas se conoce como contrapunto y existe desde mucho hace tiempo y ha tenido una evolución constante.

Según Julián García, caporal de los lakitas de Jaiña, cuenta como eran en sus tiempos los contrapuntos de las comparsas de lakitas.

“Llegábamos a un plaza, por decir, se hacia el encuentro musical una comparsa con otra, los dos tocando al mismo tiempo, luego se separaban caballerosamente, el contrapunto en si se producía cuando los dos caporales de las comparsas se ponían de acuerdo para tocar sus melodías, se ponían de frente y tocaban diferentes ritmos, tocaba uno luego el otro, así sucesivamente y al final terminaban con un trote, ahí se producía el contrapunto. Tocaban los dos a la vez el trote, pero respetándose las distancias entre comparsas y no se provocaban. Se medía la capacidad de la comparsa, quien tiene más pujanza, quien tiene mejor música, ese es el contrapunto cual es la mejor música de una o de otra comparsa. También el orden que esta tenga, incluso salían jurados cuando levantaban la mano y parábamos de tocar, con caballerosidad nos separábamos, después preguntábamos quién gano y ahí nos decían”²²

En la actualidad el contrapunto está muy lejos a lo que relataba don Julián, los contrapuntos se convirtieron en la instancia propicia para que algunas comparsas traten de demostrar su superioridad no tan solo en lo musical, sino que también para tratar de apocar a la comparsa que tiene menos sonoridad y así poder demostrar una supremacía que no es correspondiente a la hermandad que muestra la cultura andina. Aun así, esto no está presente en todas las comparsas, muchas tratan de evitar los contrapuntos por lo recién mencionado y no están dispuestos a participar en este choque musical.

²² García Julián , entrevista realizada por <http://lakitasdetarapaca.cl>

Expansión territorial de los lakitas:

La música de las comparsas de lakitas se ha expandido dentro de casi todo el territorio nacional, la conformación de comparsas ha ido en aumento rápidamente a través de los años, incluso cruzando la frontera llegando a la República Argentina.

La expansión que tuvieron los lakitas fue en un principio hacia la costa, esta música nace en los poblados de la pre cordillera y cordillera de la primera región de Chile en los poblados de: Jaiña, Cultane, Chusmisa, Huasquiña, Isluga, Cariquima, Tarapacá, etc. Los habitantes que subían a las festividades en los poblados fueron conociendo esta tradición musical y a su vez comenzaron a integrar las comparsas lo que dio paso a que en Iquique se iniciaran las agrupaciones de lakitas.

Se puede apreciar alguna distinción en la música de cada poblado, la música de las comparsas en la costa de Iquique fue adquiriendo repertorio de los grupos tropicales, es así como agregan a su música ritmos como cumbias, adaptándolas a las zampoñas. En los poblados del interior se puede encontrar música lakita con ritmos más autóctonos, se cree que mientras más cordillerano sea el poblado, más autóctona es la música que interpreta.

Si bien, no se tiene una fecha exacta en que ocurrió la expansión de la música lakita a las ciudades y poblados más cercanos a la quebrada de Tarapacá, se cree que la música de los lakitas primeramente llegó a sus ciudades vecinas, Antofagasta, Arica, Calama entre muchas más y también a los poblados cordilleranos de estas ciudades, se puede decir que su expansión principal fue en la primera y segunda región, luego con el tiempo en la tercera y cuarta región.

La llegada de las comparsas a la zona central se debe a la inmigración que hicieron algunos lakitas de Iquique hacia esta zona. Es así como se funda la comparsa Manka-Saya de Santiago por Alberto Ramírez, antiguo integrante de la comparsa lakita Hijos de Huarasiña, quien en su llegada a Santiago crea el 20 de Abril de 1988 esta agrupación, siendo una de las primeras que se conoce en Chile central. La música de los Manka-Saya llevó a que se conformasen más comparsas en Santiago. Otra comparsa que se formó con un ex integrante de los lakitas Hijos de Huarasiña, es la comparsa Lakitas del Sol de la ciudad de Quilpué. Ésta fue fundada por el iquiqueño Manuel Barrera el año 2003, esta comparsa junto con Manka-Saya son las más conocidas de la zona central, han grabado producciones

musicales y han sido invitados a diferentes encuentros de música andina dentro de Chile, Argentina y México.

También existen agrupaciones en la VI, VII, VIII, y IX regiones del territorio nacional, esto se debe principalmente a que en las universidades de la zona central especialmente en las carreras profesionales de música se han conformado comparsas de lakitas, y sus integrantes al dejar de estudiar han llevado esta música a sus respectivos lugares de trabajo, el ejemplo más claro es el de la "comparsa nativa" quien de la mano del destacado profesor de la Universidad de Playa Ancha Giovanni Novoa interpretan esta música en la ciudad de Angol IX región de Chile, esta comparsa ha tenido destacadas participaciones a nivel regional y nacional.

Actividad musical de las comparsas de lakitas en la quebrada de Tarapacá:

Esta música hasta el día de hoy está ligada fielmente a las actividades culturales y religiosas de los pueblos tarapaqueños. Esto se ve reflejado en la participación de los lakitas en la festividad de la Octava de San Lorenzo de Huarasiña, realizada en la primera región, exactamente en la quebrada de Tarapacá.

La festividad de San Lorenzo de Huarasiña, patrono de los mineros, es una celebración de religiosidad andina donde se mezcla la veneración de un santo y las costumbres andinas, se cree que esta festividad es una de las instancias más propicias para poder describir la participación de las comparsas de lakitas.

El fin de semana más cercano al 10 de agosto se celebra en Huarasiña la festividad de la Octava de San Lorenzo de Huarasiña.

Los lakitas llegan generalmente al poblado el día Jueves (uno antes que comience la festividad). El ingreso al pueblo comienza interpretando un trote como saludo y bienvenida de los lakitas. Este trote tiene que ser tocado lo más fuerte posible para avisar a los habitantes que una comparsa ha hecho su entrada al pueblo, luego la comparsa se dirige a la iglesia del pueblo donde dan un saludo a San Lorenzo de Huarasiña. Una vez ahí, se ingresa al templo con un trote cantado con algún motivo religioso, danzan el trote de manera lenta y ordenada cada integrante se acerca y se quita el sombrero delante del Santo como un gesto de reverencia, la retirada de la iglesia es dando siempre la cara hacia el pulpito, tocando y caminando hacia atrás.

El día Viernes en la noche hay un recibimiento en el parabién (lugar donde se reúne el poblado para comer, beber y celebrar con danzas andinas), las comparsas de lakitas interpretan ritmos andinos para animar la fiesta.

Los lakitas esperan en vigilia la madrugada del día Sábado, a las 6 a.m., recorren el poblado con las demás comparsas interpretando trotes, esta parte de la fiesta se conoce como romper el alba o rota de alba, luego de dar la vuelta completa a al poblado se devuelven al parabién para recibir una merienda, tocando melodías en agradecimiento. En la tarde a las 15:00 hrs. aproximadamente los lakitas se reúnen en la cúpula de la plaza del pueblo para acompañar a los alférez, quienes son las personas encargadas de organizar la festividad, teniendo como misión invitar y atender a todas las bandas y comparsas que participan en la fiesta.

Pasada la tarde, a las 20:00 hrs. aproximadamente, se reúne la gente a un costado de la iglesia y con ellos todas las comparsas, bandas y bailes religiosos, cada uno interpretando su música y bailes en forma autónoma. En este encuentro musical se produce un hecho muy particular e inédito, si bien cada comparsa de lakitas toca su propia música, cuando se encuentran muy cerca una de la otra se produce el encuentro o choque de comparsas conocido como "Contrapunto".

Transcurrida esta actividad, a las 22:00 hrs. las comparsas vuelven a reunirse en el parabién para festejar similarmente al día Viernes en la noche. Esta fiesta dura hasta la amanecida del otro día.

El día Domingo a medio día se oficia una misa afuera de la iglesia, los lakitas participan de este oficio religioso interpretando su música religiosa, cantos en honor al santo y de despedida. Luego de la misa los lakitas asisten al parabién a recibir un almuerzo junto a todas las comparsas que participan en la festividad y se preparan para la Cacharpaya.

"...La Cacharpaya es una danza colectiva, de recorrido, de formación en hilera tomada de la mano. En algunos lugares es danza de pareja mixta, tomada del brazo, manteniendo siempre figuras de caracol, círculos y formas serpenteadas. Pertenece a la familia del género huayno. De tal manera, que es muy probable que su origen sea precolombino. Se baila preferentemente en valles, pre cordillera y altiplano de la I y II región."²³

La música de las comparsas acompaña toda la cacharpaya, recorriendo el poblado tocando huainos y acompañando al alférez, después de danzar por todo el pueblo de manera de despedida, llegan al parabién para recibir el alférez del próximo año. Al alférez saliente se le llama "Pasiri" y al alférez entrante es el "Katuriri". Cada alférez es acompañado por una comparsa de lakitas y se reúnen en el parabién, en una celebración particular se arroja cerveza a toda la gente mientras danzan al ritmo del huayno interpretado por la comparsa.

En el final de la fiesta todas las bandas de música y bailarines se despiden de sus pares prometiéndose regresar para el próximo año, la gente que queda en el pueblo se queda esperando con ansias la vuelta del carnaval.

²³ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-93995.html>-Biblioteca nacional digital de Chile.

Capítulo V: Transcripción y adaptación de los cinco ritmos más Representativos de las comparsas de lakitas.

Los músicos que integran las comparsas de lakitas en su mayoría no tienen nociones de lectoescritura musical, como dicen en el norte el músico es puro pulmón, siendo ésta una causa de los escasos registros de partituras con la música de los lakitas. Como consecuencia de lo anterior a continuación se presentará transcripciones con los 5 ritmos más representativos de música tradicional lakita: Diana, Huayno, Saya, Salto, Tinku. El proceso de transcripción fue escuchando las canciones tradicionales a transcribir, analizando su métrica y las figuras rítmicas y alturas que estas poseían.

Sobre las adaptaciones para cuarteto de flauta traversa.

La música de las comparsas de lakitas está armonizada por octavas y una quinta, la idea de adaptar estos ritmos a cuarteto de flauta traversa es para poder innovar y experimentar con la sonoridad, en las adaptaciones se deja de lado la tradicionalidad de la armonía lakita, adaptando estas frases melódicas a terceras y quintas que dan una armonización más tradicional.

La idea no es alejarse completamente de lo tradicional sino que poder adaptar esta música indigenista a algo tan formal y docto como son los cuarteto de flauta traversa.

Diana

El toque de diana, se remonta al imperio romano, era una melodía corta ejecutada por dos o más trompetas, que anunciaba la llegada de algún personaje importante en el imperio, era un llamado de atención en el coliseo romano al inicio de cada combate, también era una arenga en los comienzos de las batallas.

Las dianas son tradicionales en el mundo militar ya que, con el toque de diana se despierta a los soldados y también se utiliza como fanfarria para destacar algún echo determinado.

En el mundo andino la Diana es la música que interpretan diferentes bandas y comparsas, es el primer tema que interpretan para avisar que su música comenzara a sonar.

En las comparsas de lakitas la diana es tocada al inicio y final de cada presentación, por su ritmo rápido y bullicioso. Musicalmente hablando está compuesta en un metro de 2/4, con un pulso rápido resaltando el bombo de manera fuerte, haciendo un contrapunto con el platillo, la percusión es la encargada de dar la velocidad y la fuerza a la Diana. La Diana tiene como duración en el tiempo no más de 15 segundos. Otras instancias en las que se ocupa una Diana, es cuando un invitado a alguna festividad del pueblo hace un regalo al a comparsa, principalmente alcohol o comida, la comparsa agradece con un toque de Diana.

Es necesario resaltar que después del toque de diana en las presentaciones sigue simultáneamente de un huayno, la mayoría de la veces trotado por los lakitas.

La diana que a continuación se presenta transcrita es conocida como Diana saludo y pertenece al folclore tradicional boliviano, es una de las melodías más conocidas en cuanto a Dianas, gran parte de las comparsas las interpretan en sus comienzos por ser la más fácil y tradicional.

Partitura de la Transcripción Diana:

Diana "Saludo"

Folcklore Andino-Adaptacion Luis Baez

The image shows a musical score for two flute parts. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The top staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The piece features a first ending (1.) and a second ending (2.) in the final measures of the first staff. The second staff starts at measure 8, indicated by a small '8' above the staff. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines characteristic of Andean folk music.

Partitura de adaptación para cuarteto de flauta travesa:

Diana "Saludo"

Folcklore Andino-Adaptacion Luis Baez

The first system of the musical score consists of four staves, each labeled 'Flute'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first measure of each staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The system concludes with a double bar line and two first/second endings, labeled '1.' and '2.', which lead to the next system.

The second system of the musical score continues the piece, starting at measure 8. It consists of four staves, each labeled 'Fl.'. The notation features a complex rhythmic texture with many sixteenth notes and rests. The system ends with a double bar line and a final cadence symbol.

Huayno o Trote.

Cuando se habla de trote y huayno se está refiriendo al mismo tipo de canción se llama trote al huayno por su forma particular de bailarlo (a trotes).

Este ritmo está presente en la musicalidad de todos los pueblos andinos, es el ritmo más importante que tocan los pueblos originarios, ya que es el baile más antiguo que se poseen los pueblos de la zona cordillerana. Se cree que desde el comienzo de sus ceremoniales lo danzaban en las ofrendas, alrededor de los animales sacrificados, siendo esta la instancia en que los participantes de una celebración se conectan todos danzando de la misma manera. De ahí que, se puede decir que el Huayno es el ritmo más tradicional de la música de los pueblos originarios del norte de Chile.

En las comparsas de lakitas, el trote es la melodía más tocada tradicionalmente por las comparsas, se interpreta habitualmente en los pasacalles musicales, en el paseo de algún santo, y presentaciones en general. El trote musicalmente hablando está escrito en un metro de 2/4 con algunas intercalaciones en compases de 3/4, con una célula rítmica marcada por las corcheas. En la actualidad existen dos maneras de tocar el Huayno, esto ha llevado a que los lakitas tengan diferencias a la hora de tocar este ritmo. Existe la manera tradicional y la manera zambeada.

- Huayno tradicional: Es tocado en compás de 2/4 y el bombo marca las cuatro corcheas resaltando la primera.
- Huayno zambeado: También es tocado en un compás de 2/4 pero el bombo marca la primera y tercera corchea del compás y esto produce la sensación de escuchar un zambo.

Los lakitas tienen grandes diferencias al momento de hablar y defender su postura en cuanto al huayno tradicional y el huayno zambeado, según Sergio San Ginés caporal de la Comparsa Lakitas Eterna Juventud de Iquique, plantea:

“Yo toco del año 89 o 90 y ya venía el ritmo zambeado, que es 1-2, 1-2 que es un baile de saya-zambo, igual ya estaba ese ritmo, igual hay conjuntos como los Hijos de Huarasiña tocan el ritmo como es, igual de repente hay discusiones del porque cambiaron el ritmo, yo creo que pega más porque este baile calza justo al toque zambeado”²⁴

²⁴ Juliana Lumaldo y Pablo Mardones-Documental “Llegaron para quedarse” la presencia de los lakitas en la pascua de los negros.

El ritmo de huayno zambeado es relativamente nuevo y pertenece en su mayoría a las comparsas de la costa de Iquique, se cree que el ritmo zambeado fue adaptado netamente para el baile de los pastores que asisten a la pascua de los negros. Aun así cuando las comparsas de Iquique viajan al sur de la primera región muestran el ritmo tal cual es o sea el huayno trotado tradicional.

Claudio Campos Escobar caporal de la Comparsa Hijos de Huarasiña habla respecto al huayno tradicional y el huayno zambeado:

“Nosotros tenemos que tocar el trote como es, es el ritmo típico de acá, es lo que se toca en las quebradas, en los carnavales y en las fiestas, ese es el ritmo típico del huayno, nosotros tocamos el trote que se toca siempre y somos lo que perseveramos la música y lo seguiremos haciendo así, el zambo no es trote es zambo, tú tienes que tocar trote si es trote.”²⁵

El huayno que se transcribió y adaptó para cuarteto de flauta pertenece a Manuel Barrera, iquiqueño ex integrante de los Lakitas Hijos de Huarasiña y fundador de la comparsa Lakitas del Sol de la ciudad de Quilpué.

²⁵ Juliana Lumaldo y Pablo Mardones-Documental “Llegaron para quedarse” la presencia de los lakitas en la pascua de los negros.

Partitura de Transcripción Huayno.

Trote Puntito

Manuel Barrera-Transcripción Luis Baez

♩ = 80

Flute

7

Fl.

12

Fl.

Partitura de adaptacion para cuarteto de flauta traversa.

Trote Puntito

Manuel Barrera- Adaptacion Luis Baez

$\text{♩} = 80$

Flute *mf*

Flute *mf*

Flute *mf*

Flute *mf*

7

Fl. *cres* *f* *mf*

Fl. *cres* *f* *mf*

Fl. *cres* *f* *mf*

Fl. *cres* *f* *mf*

12

Fl. *p* *f/ral*

Fl. *p* *f/ral*

Fl. *p* *f/ral*

Fl. *p* *f/ral*

Zambo o Caporal.

El ritmo caporal descende de la música de la saya. La saya es una danza folclórica Boliviana del Kikongo nsaya de la provincia de los Yungas, es un estilo de música y danza que puede ser considerado como el producto de la mezcla de elementos africanos, aborígenes andinos y españoles.

La palabra que más se ocupa en el norte de Chile para referirse a este ritmo es zambo o caporal, esto se produce por el baile que hacen las cofradías religiosas.

“Este baile es una sátira de los de los mulatos bolivianos quienes, al tener padres españoles pasaban a ser capataces o caporales de los zambos, específicamente en las plantaciones coccaleras y de azúcar en la zona de los yungas”.²⁶

La saya es toda la actividad que se realizaba en los campos coccaleros, es una manifestación cultural de los afros bolivianos que habitaban la zona de los yungas al norte de la Paz, el zambo y el caporal son personajes de esta cultura (siendo el zambo el obrero en las coccaleras y el caporal el capataz de la faena). En el norte de Chile el término más recurrente para referirse al baile es zambo y para referirse a la música es caporal.

Musicalmente hablando el Caporal está en un metro de 2/4 resaltando con una célula rítmica de cuatro corcheas por compas que son marcadas por el bombo, se resalta la primera y la tercera de cada una.

Las comparsas de lakitas han adoptado este ritmo que es típico de las bandas de bronce procedentes de Oruro Bolivia, lo han adaptado para sus zampoñas, la mayoría de las veces son canciones populares adaptadas a este ritmo, el músico de lakitas tiene la facilidad de escuchar y adaptar. La mayoría de los caporales que interpretan son melodías exclusivas de los lakitas, es decir el ritmo lo tomaron de las bandas de bronce pero las canciones fueron adaptadas por las comparsas.

El caporal de la transcripción y adaptación lleva por nombre “De cadena y cascabel”, este tema hace alusión a las cadenas que arrastraban los esclavos y a los cascabeles que utilizan los bailarines de zambos. Esta canción pertenece a M. Flores Quiroz y la hizo conocida el grupo chileno “Markamaru” de Arica.

²⁶ Análisis comparativo de la fiesta religiosa de San Lorenzo realizada en Tarapacá, i región de Iquique y Cabilido, v región de Valparaíso. Tesis UPLACED

Partitura de transcripción Caporal.

De cadena y cascabel

M.Flores Quiroz

$\text{♩} = 90$

Flute

9

Fl.

18

Fl.

26

Fl.

34

Fl.

42

Fl.

Partitura adaptación para cuarteto de flauta travesa.

De cadena y cascabel

M.Flores Quiroz-Adaptacion Luis Baez

♩=90

The musical score is arranged in four systems, each with four staves labeled 'Flute' or 'Fl.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 90. The first system (measures 1-8) features dynamics of *ff* and *mf*. The second system (measures 9-16) features a dynamic of *f*. The third system (measures 17-23) features a dynamic of *mf*. The fourth system (measures 24-27) features a dynamic of *mf*. The score includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs.

De cadena y cascabel

M.Flores Quiroz-Adaptacion Luis Baez

$\text{♩} = 90$

Flute *ff* *mf*

Flute *ff* *mf*

Flute *ff*

Flute *ff*

9

Fl. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

17

Fl. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

24

Fl. *mf* *mf*

Fl. *mf* *mf*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

34

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

42

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Tinku.

El Tinku es un ritual andino que derivó a través de los años en un estilo de música y danza. El tinku es netamente una tradición Boliviana pero como en todos los demás ritmos investigados se ha ido expandiendo a través de países fronterizos.

Tinku, traducido al español es encuentro. Se cree que el nombre se debe al encuentro de la gente en el pueblo de Macha, que es un lugar de tránsito donde conviven las diferentes costumbres de cada poblado. El rito en sí consiste en que se juntan dos poblados los de arriba y los de abajo y se trenzan a golpes enfrentándose uno a uno. La ingesta de alcohol es el principal aliado de los participantes de las peleas. La sangre que derraman los hombres es lo que se ofrenda a la tierra.

La danza del tinku es la representación que comenzaron a hacer los recopiladores del folclore mucho después del inicio de esta festividad que es de tiempos prehispánicos, la danza consiste en emular los movimientos que hacen los participantes de la fiesta al pelear con su contrincante.

La música nace para acompañar la danza del tinku, está compuesta en un metro de 2/4 que resalta por su velocidad (negra 160 o 180). La percusión tiene un juego muy particular entre bombo caja y platillo.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Platillos, Caja, and Bombo, in 2/4 time. The score is written on three staves. The top staff, labeled 'Platillos', contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by eighth notes with stems pointing down, and then eighth notes with stems pointing up. The middle staff, labeled 'Caja', shows a pattern of eighth notes with stems pointing up, followed by eighth notes with stems pointing down, and then eighth notes with stems pointing up. The bottom staff, labeled 'Bombo', shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by eighth notes with stems pointing down, and then eighth notes with stems pointing up. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

En las comparsas de lakitas este ritmo se adquirió solo hace algunos años, (no más de 20 o 30 años), esta música fue adoptada de las bandas de bronce que acompañaban los bailes de tinku. Los lakitas han adaptado canciones tradicionales bolivianas para tocar este ritmo.

Las comparsas tocan este ritmo en presentaciones y pasacalles, la mayoría de las veces en los pasacalles es para acompañar a agrupaciones de bailes.

El tinku de la transcripción y adaptación tiene por título "Celia", y es una canción de amor perteneciente al folclore Boliviano.

Partitura de transcripción-Tinku.

Tinku Celia

Folkllore Boliviano - Transcripcion Luis Báez

Flute



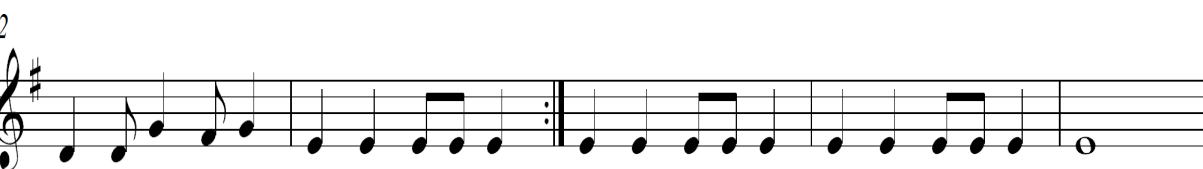
Musical notation for Flute, measures 1-6. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.

7



Musical notation for Flute, measures 7-11. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

12



Musical notation for Flute, measures 12-15. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody concludes with quarter and eighth notes, ending on a whole note.

Partitura adaptación cuarteto de flauta traversa Tinku.

Tinku Celia

Folcklore Boliviano - Adaptacion Luis Baez

$\text{♩} = 150$

The musical score is for a quartet of transverse flutes in 4/4 time, with a tempo of 150. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-9. The first system starts with a dynamic of *mp* for the first flute and *mf* for the others. The second system starts with a dynamic of *f* for the first two flutes. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

fl

The image shows a musical score for four flutes (Fl.) in G major, measures 11-14. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into two systems of two staves each. The first system (measures 11-12) features a melodic line in the top staff, while the second and third staves have rests. The second system (measures 13-14) features a melodic line in the top staff, while the second and third staves have rests. The music concludes with a final whole note in the top staff of the second system.

Salto.

“Se conoce como salto al ritmo andino que adopta su nombre a los movimientos sincronizados, rebotes y saltos que realizan los bailarines en las diabladas.”²⁷

El salto es la música que se escucha tradicionalmente en los bailes religiosos y es vulgarmente conocido como el dos por tres debido a lo que marca el bombo.

La música de salto es principalmente tocada por las bandas de bronces y también es bailado por cofradías. Lo que más resalta en este ritmo, no son las líneas melódicas de las trompetas o la de las zampoñas, sino que la base de la percusión que permite la danza del bailarín religioso.

The image displays three staves of musical notation for the 'Salto' rhythm, all in 2/4 time. The first staff, labeled 'Bombo', shows a sequence of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second staff, labeled 'Platillo', shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff, labeled 'Caja', shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Los lakitas interpretan este ritmo en todas sus presentaciones, siempre son las canciones que poseen mayor repeticiones y de más larga duración junto a los trotes o huaynos, la idea de tocar extensamente este ritmo es poder matizar los volúmenes que siempre son fuertes, en los saltos se experimenta con los fortes y los pianos.

La canción que se transcribió y adaptó tiene por título “Pellizca la Uva” y pertenece al destacado compositor ariqueño Shmeling Salas.

²⁷ Pérez Marco, Artículo, música y danza andina, un acercamiento al contexto escolar, Quilpué Chile.

Partitura de transcripción de Salto.

salto

Shmeling Salas-Adaptacion Luis Baez

Pellisca la uva

♩ = 100



10



18



Partitura de adaptación para cuarteto de flauta travesa

salto

Pellisca la uva

Shmeling Salas-Adaptacion Luis Baez

♩ = 100

Flute

Flute

Flute

Flute

9

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

17

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

21

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Conclusiones:

Este trabajo se concentró en la investigación de la música Las Comparsas de Lakitas, para esto fue necesario indagar en la música de los pueblos originarios, también sobre la evolución musical andina chilena, fue pertinente informar acerca del origen de los instrumentos que se verían mencionados en la tesis Zampoña y Flauta travesa.

También se reflejaron las costumbres musicales folclóricas que están presentes en el norte de Chile, el sentir de los habitantes de la pre cordillera chilena, mostró el encuentro que han tenido los poblados indígenas desde la conquista hasta el día de hoy, explicando cómo fue y ha sido la interminable mezcla de culturas tanto chilenas como extranjeras que han llevado a las tradiciones musicales y folclóricas chilenas a ser una hibridez en esencia.

Se cree que esta tesis cumplió con sus objetivos fundamentales al dar a conocer todo lo que se pretendía: Este trabajo de investigación fue un aporte para que la música de los pueblos originarios fuera un poco más conocida a través de este registro escrito, la transcripción y adaptación de los 5 ritmos más representativos tiene un valor significativo de haber dejado registradas las melodías que interpretan los lakitas ya que de estas existen muy pocas partituras y después de lo investigado se confirmó que no existían adaptaciones de esta música para cuarteto de flauta.

Las fuentes de investigación fueron las más cercanas y se cree que las más ciertas que se podían investigar, ya que las entrevistas y lo que se vio reflejado en los artículos investigados tenían concordancia absoluta, los hechos empíricos adquiridos estando inserto en este estilo musical, los viajes realizados al norte de Chile, participar en carnavales, procesiones, fiestas y todo lo que rodea a las comparsas hizo que este trabajo tuviera la corroboración personal de que lo que acá se trata es lo que realmente ocurre en cuanto a las Comparsas de Lakitas.

Bibliografía:

Libros:

- Blasco Francisco, 1994, San José Vicente. Los instrumentos musicales. Editorial Servei de publicacions.
- Cavour Ernesto, 1989, Etnomusicóloga Andina, Madrid España. Editorial CIMA.
- Pérez de Arce José, 1995 Música en la piedra. Música prehispánica y sus repercusiones en Chile. Edición familia Larraín Echeñique.
- Remant Mary, 2002, Los instrumentos, su evolución formal, sonora y su función orquestal desde la Antigüedad hasta hoy, Barcelona España. Editorial Robbinbook.

Artículos:

- Análisis comparativo de la fiesta religiosa de San Lorenzo realizada en Tarapacá, i región de Iquique y Cabildo, v región de Valparaíso. Tesis UPLACED.
- Andrade Roberto, 1981. Texto Historia de las zampoñas, Universidad de Lima
- El Siku o Zampoña: perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana. ARTEX Editores, Lima, Perú.
- Díaz A, Mondaca Carlos, Antecedentes Etnomusicológicos de las Lacas Tarapaqueñas, Octubre 1998, Iquique Chile.
- Rodríguez y Araya, 2011. Cañutos y soplidos Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. Revista Musical Chilena,
- Lumaldo.J. y Mardones.P. Documental “Llegaron para quedarse” la presencia de los lakitas en la pascua de los negros.
- Pérez, M. 2006 Artículo, Música y danza andina un acercamiento al contexto escolar, Chile, Quilpué.

Web:

- <http://takillakta.org/rcpal/article/3/alturas-illapu-inti-illimani-kjarkas-nanda-manachi-leyendas-de-la-musica-andina-y-latinoamericana>
- <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/09/musica-andina-en-chile.html>
- <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-93995.html>-Biblioteca nacional digital de Chile.

CD:

- Carrasco Oscar 2003 "Melcocha mestiza" grabado en estudio Dunamis.

