Resonancia de bronces. Organizaciones y maestros de música en La Tirana (1970-2000)[1]

Alberto Díaz Araya
Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá
albertodiaz@academicos.uta.cl

Nicole Cortés Aliaga
Programa Magister en Historia, Universidad de Tarapacá
nicolcortesaliaga@gmail.com

Jean Franco Daponte
Investigador de la Universidad de Tarapacá
fdapontea@academicos.uta.cl

Jaime Antezana Llanes
Investigador de la Universidad de Tarapacá
andres_jaime_20@msn.com

Resumen

Las bandas de bronces son una de las expresiones musicales más representativas de las festividades del norte de Chile. Con su aparición a inicios del siglo XX, paulatinamente toman protagonismo en el contexto de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, y a partir de 1970, surge un movimiento que las convierte en un símbolo de las sonoridades que representan a las tradiciones nortinas. Este artículo aborda el desarrollo histórico y musical de las bandas entre 1970 y 2000, focalizando el análisis en los músicos nortinos que asumieron el rol de maestros al interior de las bandas, amplificando el repertorio coreográfico de los bailes religiosos y eventos, incorporando lectoescritura musical y sistemas de aprendizaje que articularon estilos musicales de incidencia tanto en el Santuario como en las ciudades nortinas.

Palabras clave: norte de Chile, banda de bronces, La Tirana, bailes religiosos, maestros.

Resonance of brass bands. Organizations and music teachers in La Tirana (1970-2000)

Abstract

Brass bands are one of the most representative musical expressions of the festivities of northern Chile. Appearing at the beginning of the 20th century, they gradually gained

1. Artículo resultado de los proyectos FONDECYT nº 1181844, n° 3220406 y UTA Mayor 5810–22.

Fecha de recepción: 06-04-2021/ Fecha de aceptación: 29-04-2022.

prominence in celebrating the Virgen del Carmen in La Tirana. From 1970 they became a symbol of the music representing the traditions of the north of Chile. This article focuses on the historical and musical development of the bands between 1970 and 2000. It analyzes the northern musicians who assumed the role of teachers within the bands, enriching the choreographic repertoire of the religious dances and events, incorporating musical literacy and learning systems that articulated musical styles of significance in the Sanctuary and northern cities.

Keywords: North of Chile, Brass Bands, La Tirana, Religious Dances, Teachers.

Las bandas de bronces se han convertido en una de las expresiones musicales que caracterizan a las festividades del norte de Chile. Destacan por su versatilidad al integrar elementos sonoros provenientes de diferentes estilos musicales para acompañar celebraciones rituales y recreativas. Su presencia data de inicios del siglo XX, y surge producto de la interacción entre indígenas, afrodescendientes, mestizos, campesinos y obreros de las oficinas salitreras de la pampa del Tamarugal que, al ingresar a los batallones militares, adquirieron formación musical e incorporaron un modelo que van a reproducir en bandas en los pueblos andinos, filarmónicas o en las cuadrillas de *boy scouts* (Díaz 2009).

Con el avance del siglo XX, las bandas de bronce se incorporan a las sonoridades de las fiestas que se realizan en el santuario de la Virgen del Carmen de La Tirana, desplazando paulatinamente a los antiguos formatos organológicos que acompañaban a los bailes religiosos (Daponte, Díaz y Cortés 2020b).[2] Consignemos que hasta la década de 1960 existían en la fiesta de La Tirana cuatro tipos de agrupaciones: a) las que interpretaban solo percusiones de bombos y cajas; b) las que incorporaban además pitos o quenas de bronce; c) las comparsas de *lakitas*;[3] y, d) los músicos que ejecutaban aerófonos de bronces, integrándose a los bailes que ya poseían percusionistas (Cortés 2015).

Los intérpretes de instrumentos de bronce con habilidades creativas reelaboraron el repertorio tradicional que acompañaba a las danzas rituales como la marcha de morenos y, en especial, el ritmo de "salto" de chunchos. Los músicos de bandas incorporaron a su estilo elementos de la música popular que interpretaban los orfeones militares y filarmónicos, generando cambios en los parámetros tradicionales y en el paisaje sonoro de la fiesta. El ritmo de "salto de chunchos" se transformó en un prototipo referencial para las músicas de los bailes religiosos durante la segunda mitad del siglo XX (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

A partir de la década de 1970 las bandas formalizaron su participación en La Tirana, dando paso al establecimiento de contratos entre las agrupaciones musicales y los respectivos bailes; adicionalmente, se acentuó la proyección del ritmo de "salto" (conocido regionalmente bajo la

2. Estos estaban compuestos por bombos, tambores, silbatos, campanillas, pitos, quenas, *lakas*, acordeón, triángulo y cantos, que se complementaban con otros artefactos sonoros que utilizaban los bailarines como matracas, chontas y panderos, los que generaban un particular paisaje sonoro.

3. Este tipo de agrupaciones interpretaban *lakas* o *phusas* (zampoñas de cañas de diferentes tamaños y diámetros) en una articulación binaria, más percusiones de caja y bombo para acompañar las evoluciones coreográficas a ritmo de huayno del baile de las *cuyacas* (Díaz y Lanas 2015).

expresión de "dos por tres" debido al pulso rítmico del bombo tiraneño), con creaciones y/o adaptaciones de melodías populares para bailes religiosos. A rasgos generales, este ritmo se caracterizó por tener dos secciones musicales contrastantes, con frases simétricas repartidas entre trompetas y trombones (barítono o bajo como se les denomina en el norte chileno), una línea melódica muy definida y casi sin variaciones en sus repeticiones, sustentada por una base armónica clásica, con un andar solo por los grados principales y una métrica precisa marcada por las percusiones.

Por otro lado, aquellos intérpretes nortinos que ingresaron a los regimientos adquirieron los elementos propios de la lectoescritura musical en un contexto castrense. Esto propició la transformación de la música ritual desde la tradición oral a la escrita, posibilitando la circulación de un repertorio con formas definidas que dio paso a nuevos géneros musicales que se denominaron "ritmos".[4] Asimismo, aumentó la cantidad de músicos intérpretes de bronces que participaban regularmente, reconfigurando el timbre ceremonial, la intensidad del sonido en la explanada del Santuario y la amplificación de las tipologías musicales, algunas con las sonoridades que aún se escuchan en la precordillera andina o en la sierra peruana (Daponte, Díaz y Cortés 2020a).

Estos cambios transformaron el paisaje sonoro de La Tirana. Conjeturamos que esto no solo responde a la incidencia castrense o la circulación de influencias transfronterizas, sino que también fue resorte de la acción de destacados músicos y compositores que aprendieron el oficio en las filarmónicas, grupos *boy scout* y/o en los batallones militares, lugares comunes donde adquirieron bagaje en el campo de la interpretación. Estos intérpretes fueron identificados como maestros de acuerdo a sus atributos artísticos y destreza musical, emprendiendo la creación de un repertorio versátil y funcional para los diversos contextos festivos que poseen las comunidades andinas, mestizas y pampinas en el norte de Chile. Durante su trayectoria, los maestros de bandas transmitieron a nuevas generaciones su legado musical, utilizando estrategias pedagógicas para la enseñanza instrumental y la lectoescritura musical, incluso con el diseño de originales modelos didácticos, incentivando la realización de arreglos melódicos, la organización de nuevas bandas y la participación en los sellos discográficos regionales.

Sobre la base de un corpus de datos etnomusicológicos recopilados entre 1994 y 2019, este artículo analiza el desarrollo histórico de las bandas de bronces del norte chileno y los factores socio-musicales que han contribuido a que estas agrupaciones resuenen tanto en las fiestas nortinas como en la metrópolis.

De la pampa a la ciudad. 1970-1980

A mediados del siglo XX el norte de Chile sufrió una crisis económica debido al cierre de las oficinas de la pampa salitrera, originando un proceso migratorio hacia las ciudades de Arica, Iquique, Antofagasta y Calama. En dichas ciudades, los pampinos fundaron nuevos grupos de danzas, rearticulando la modalidad de los bailes religiosos, pero en contextos urbanos, respondiendo a la complejidad social que el mundo citadino traía consigo (ver Tablas 1 y 2).

4. Para el caso de este trabajo el concepto de ritmo se refiere a su definición oficial, relacionada con el orden de una sucesión de sonidos y también al concepto establecido en el imaginario popular andino, que designa a los diferentes géneros musicales tradicionales y sus respectivas danzas, definidas por su percusión de base y que actualmente son interpretadas por las bandas de bronces en las celebraciones en el área andina actual.

		Bailes religiosos		Banda de músicos (bronce)			
		Cantidad de bailes	Porcentaje para bailes	Banda de baile	Banda contratada	Total, bandas de músicos	Porcentaje para bandas
Periodo fundacional	1901-1910	1	0,5	0	0	0	0
	1911-1920	0	0,0	0	0	0	0
	1921-1930	1	0,5	0	0	0	0
	1931-1940	5	2,5	0	0	0	0
	1941-1950	12	5,9	0	0	0	0
	1951-1960	23	11,3	0	0	0	0
	1961-1970	40	19,7	0	0	0	0
	1971-1980	46	22,7	0	1	1	1,2
	1981-1990	35	17,2	0	6	6	7,3
	1991-2000	14	6,9	2	17	19	23,2
	2001-2010	21	10,3	0	23	23	28,0
	2011-2016	5	2,5	3	30	33	40,2
Total		203	100	5	77	82	100

Tabla 1 / Periodo fundacional de bailes religiosos y bandas de músicos que participan en la fiesta de La Tirana. Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos del trabajo de terreno 2015-2019.

Lugar de fundación	**Periodos de fundación**									Total
	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2015	
Alto Hospicio	0	0	0	0	1	1	0	0	1	3
Antofagasta	1	1	2	2	6	3	7	8	2	32
Arica	1	0	0	2	5	9	1	8	1	27
Calama	0	0	0	0	0	0	1	2	1	4
Caldera	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
Caspana	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Copiapó	0	0	0	0	1	0	3	0	0	4
Iquique	2	2	8	6	3	6	4	13	7	51
Mamiña	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Oficina Humberstone	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Oficina María Elena	0	0	1	0	4	1	1	0	0	7
Oficina Pedro de Valdivia	0	0	3	1	0	0	0	0	0	4
Oficina Progreso	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Oficina San Enrique	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Oficina Victoria Alianza	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2
Ovalle	0	0	0	0	1	0	0	1	0	2
Perú	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Pozo Almonte	0	0	0	0	0	2	1	0	0	3

Santiago	0	0	0	0	0	0	2	1	0	3
Taltal	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Tarapacá	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2
Tirana	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Tocopilla	0	2	2	5	5	2	0	1	0	17
Total	5	6	17	20	26	24	24	38	14	174

Tabla 2 / Periodos y lugares de fundación de las bandas de La Tirana. Fuente: Cortés 2015, 67.

Los barrios se transformaron en el escenario propicio para organizar bandas de bronces que prestaron servicio a los bailes religiosos y, a su vez, dinamizaron con músicas populares eventos sociales, kermeses, bautizos, matrimonios o funerales (Díaz 2009; Cortés 2015; Zarricueta 2016). Entre las bandas pioneras se encuentran Los Tigres de Arica, Bronces Andinos, Santa Cecilia[5] y Los Yatiris de Iquique,[6] y Los Ulises de Antofagasta, esta última fundada en 1971.

Por aquel entonces estos conjuntos musicales no contaban con más de diez integrantes, y utilizaban instrumentos que habían sido "dados de baja" por el Ejército o comprados en alguna oficina salitrera (Díaz 2009; Cortés 2015). La apertura de la Zona Franca de Iquique (Zofri) en 1975 facilitó el acceso a una renovación instrumental, en especial de las trompetas y las percusiones, siendo adquiridos aerófonos de metal provenientes de diversas zonas de Asia o Europa a precio de mercado. Recordemos que en décadas pasadas los bombos y cajas de percusión eran recubiertos con parches de cuero de chivo y marcos de madera o bronce con sonidos graves y sin mayor resonancia. Con la arremetida del comercio de la Zofri fue reemplazado el uso de cuero animal por parches de *mayra* (mica) con marcos de aluminio o de alguna aleación de metal, lo que no solo amplificó su volumen y resonancia, sino que alivianó el peso de las percusiones, facilitando su utilización durante las extensas jornadas de ejecución tanto en La Tirana como en las celebraciones urbanas. Para fines de la década de 1970, las bandas contaban con instrumentos importados, cuya distribución grupal correspondía a trompetas y clarinetes para los registros agudos; trombones y/o barítonos, eufonios y fliscorno para los tonos graves, con una base de percusión de bombo, caja y platillos.[7]

La organización de las bandas en las ciudades mantuvo la estructura original que operaba en los pueblos andinos y las oficinas salitreras, donde eran coordinadas por un jefe o "cabecilla de banda" el cual se encargaba de los arreglos musicales, contratos, logística, etc., y adicionaban, en ocasiones, a músicos exsoldados para que se integraran temporalmente al conjunto, sobre todo durante los días de cada festividad. En Iquique, Arica, Calama o Antofagasta se les asignó un componente identitario según el nombre del director; por ejemplo, Ulises Guerrero era el director de la banda Los Ulises.

Estos atributos poseen un correlato que evoca a los antiguos cabecillas y reconocidos maestros que lideraban agrupaciones señeras en los pueblos del altiplano y la precordillera andina. Aún

5. En el decenio siguiente esta banda se convertirá en la agrupación Los Wiracochas.

6. Las bandas iquiqueñas circulaban entre el ambiente tradicional acompañando a bailes religiosos y de proyección escénica junto a conjuntos y *ballet* folclóricos regionales.

7. Estos últimos se incorporaron por influencia de las bandas bolivianas como acompañamiento contrapuntístico del bombo (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

se recuerda a una generación de inicios del siglo XX que en su mayoría eran originarios del poblado de Mamiña. Destacaban: Lucio Caqueo, quien, además de participar en bandas de pueblos u oficinas, integró la Banda Chilex de Chuquicamata; Mateo Bacián, director de la banda de la salitrera Mapocho; José Capetillo, "cabecilla" de la banda de la oficina Rosario de Huara; Tomas Bacián, director de la banda de la salitrera Victoria; y Pablo Caqueo, quien fundó en Iquique Los Yatiris y en Mamiña la agrupación Santa Cecilia.[8]

Al igual que en los poblados andinos, en las antiguas oficinas salitreras se articularon espacios para la interacción entre músicos vinculados a filarmónicas, a cuerpos castrenses o a *boy scouts*. Tal fue el caso de la brigada General Bulnes N°10 de Humberstone, la que destacó como un centro de formación de jóvenes a través de la enseñanza de instrumentos de bronces para acompañar actos cívicos, pasacalles y desfiles escolares (Calderón 2010). Este tipo de instancias formativas se dio en varios enclaves salitreros, siendo referente la brigada de la oficina Humberstone, lugar donde surgieron reconocidos músicos como Guillermo Contreras Marín (Banda Wiracocha), Eliberto Véliz (Banda Reales-Wiracocha), Óscar Aracena (Ejército), César Contreras (Banda Escuela España), Reinaldo Santibáñez (Banda Los Tigres-Los Dinos), Mario Morales (Banda Reales) y Juan Henríquez (Banda Chicos Malos). De la oficina Victoria, emergieron figuras como Eduardo Maldonado (Banda Reales-Wiracocha), Óscar Durán (Banda Los Durán-Sol del norte) y José Gutiérrez Huerta (Banda Wiracocha), entre otros.

Con el paso de los años, ya en el contexto urbano, los músicos formados en las brigadas *scouts*, en orfeones o filarmónicas asumieron el liderazgo de las agrupaciones, no solo en la estructura interna del conjunto, sino al componer o adaptar repertorios populares junto a la transmisión del oficio de músico de banda a las nuevas generaciones, siendo reconocidos en el ambiente musical como maestros. Entre los más recordados se encuentran:

> a) Eduardo Maldonado Salazar,[9] integró varias bandas en Iquique y era reconocido por su habilidad para adaptar valses y boleros al formato de los bronces. Su trabajo musical más destacado fue durante la década de 1980 al participar en las bandas Wiracocha y Los Reales del Folclor. Allí su rol principal fue transcribir y componer melodías para bailes religiosos. Entre sus creaciones más difundidas se encuentra el "salto de Omar" o "salto del Lolo", conocido entre los músicos como "el salto 30", tema que hoy es parte del epítome de las bandas nacionales (Daponte, Díaz y Cortés 2021). También, muy divulgada ha sido su adaptación a "salto de diablada" de la cumbia "Gran pecador", clasificada erróneamente como un "salto tradicional" (ver Partitura 1).[10]

8. Pablo Caqueo y Lucio Caqueo, entrevista. 26.01.2012.

9. Nació en 1931 en la salitrera Victoria. Se inició en la interpretación de instrumentos de bronces y lectoescritura musical a los doce años inspirado por su padre que tocaba el contrabajo en la misma salitrera. Posteriormente, estudió con un trompetista cubano de apellido Sotela. Ingresó al Ejército y en esta institución tuvo una destacada y ascendente carrera musical donde fue galardonado incluso, con el primer lugar nacional en el curso de jefe de banda. Paralelamente, mientras estaba en el Ejército, dirigía bandas en las distintas festividades de los pueblos precordilleranos (Elizabeth Maldonado [hija], entrevista. 25.04.2020).

10. Las adaptaciones de este maestro fueron grabadas o interpretadas en sellos nacionales por agrupaciones santiaguinas como la Banda Conmoción y Chico Trujillo. Un ejemplo de esta versión se encuentra disponible en este link: https://www.youtube.com/watch?v=g0zMiRftVY4&ab_channel=sindicatoaudiovisual Acceso: 9 de octubre de 2020.

Partitura 1 / Partes para trompeta y bajo de "Salto 5", "Gran pecador".

b) Eliberto Manuel Veliz Adonis.[11] Desarrolló el oficio de artesano o en cierto grado de *luthier* entre 1960 y 1980, permitiendo la refacción de los instrumentos de bronce deteriorados. A este maestro se atribuye la idea de incorporar el ritmo de "salto" a la primera diablada de Chile y se le recuerda como uno de los creadores más prolíficos de este género. Las ideas musicales de los primeros "saltos de diablada" que hoy son considerados tradicionales, las obtuvo de la música popular difundida en los discos de vinilo que escuchaba por las tardes en una *discorola*;[12] luego, extraía las melodías principales y las interpretaba con su trompeta sobre la base del ritmo del "dos por tres" o "salto" que su amigo Eduardo Maldonado ejecutaba con un bombo. Seguidamente, adaptaban al formato rítmico-melódico de este género, dando origen a una nueva melodía que se interpretaba en las festividades religiosas.

c) Guillermo Contreras Marín.[13] Debido a su innata habilidad como creador e intérprete, participó desde muy joven como músico en Humberstone, La Tirana y diferentes oficinas

11. Nació el 11 de julio de 1934 en el poblado salitrero de Humberstone y falleció el 13 de marzo de 2020. Inició su formación musical en la brigada *scout* de la misma salitrera donde sobresalía como un eximio trompetista que era capaz de emitir un sonido con mucha intensidad y nitidez. Ingresó al Ejército, donde llegó a ser director del orfeón regional (Eliberto Veliz Guzmán, entrevista. 18.05.2020).

12. En Chile se conoce como *discorola* a un tocadiscos pequeño con un parlante incorporado que fue fabricado entre 1950 y 1970 por la Corporación de Radio de Chile y comercializado a través de RCA Victor. Este tipo de reproductor de música fue muy difundido entre la población más popular de las últimas oficinas salitreras y de los puertos del norte de Chile debido a su bajo costo y fácil manejo.

13. Nació en 1934 en Humberstone donde inició su formación musical en la brigada *scout*. Desde muy joven participó como músico de bronces en variados eventos de la pampa salitrera. A los diecisiete años comenzó a participar en La Tirana acompañando al baile Morenos de Humberstone (Guillermo Contreras Marín, entrevista. 15.08.2020).

salitreras, lo que enriqueció su conocimiento para interpretar las melodías para los bailes religiosos (ver Figura 1). Fue uno de los fundadores de la banda Wiracocha con la cual ha obtenido un gran reconocimiento. Es destacado como un gran maestro que ha formado, entre otros, a su hijo Guillermo Contreras Maldonado, director de la banda Wiracocha, considerada una de las más importantes en Chile.

d) Juan Carlos Henríquez Díaz.[14] Fue uno de los propulsores de las bandas en Arica y aún sigue siendo considerado como uno de los mejores trompetistas nortinos. Perteneció a la generación de músicos que realizaron las primeras adaptaciones de los ritmos provenientes desde Bolivia, destacando en la recreación de *callaguallas* y *cullaguadas*, cuyos primeros arreglos debutaron en las celebraciones de los santuarios Las Peñas y La Tirana. Además, es uno de los más prolíferos compositores de "saltos" para los bailes gitanos y morenos que migraron desde la pampa salitrera a Arica.

e) Avelino Mamani.[15] Se radicó en Arica donde llegó a ser un reconocido trompetista. Se le atribuye el desarrollo de una técnica de precisión para interpretar la trompeta. Tiempo atrás nos narró que, frente a la escasa cantidad de intérpretes de su instrumento, tuvo "que buscar la manera de obtener mejor el sonido". Aprendió lectoescritura musical de manera autodidacta, lo que le permitió desenvolverse como uno de los más renombrados creadores, arreglistas e innovadores del norte de Chile.[16]

Figura 1 / Brigada *Scout* General Bulnes N°10 en la Oficina Salitrera Humberstone en la década de 1940.

Fuente: Archivo de Guillermo Contreras Marín.

14. Nació en 1943 en Humberstone, donde inició su formación musical en la brigada *scout* del mismo poblado (Juan Carlos Henríquez Díaz, entrevista. 16.03.2020).

15. Nació en la oficina San Guillermo y desde los once años se dedicó a la música de manera autodidacta recorriendo los poblados de la pampa (Avelino Mamani, entrevista. 25.03.2020).

16. Sus pares lo recuerdan como el maestro más avezado en composición, ya que cada vez que se le invitaba a tocar, componía y escribía, en especial "saltos de diablo" entre los momentos de descansos del baile, los que montaban rápidamente y ejecutaban en el turno siguiente.

Respecto a la influencia y aportes de las bandas de bronces en las celebraciones religiosas, a continuación, revisaremos algunos de los más destacados.

Como ya vimos, durante este decenio se mantuvo una estructura musical básica para el ritmo tradicional del "salto" compuesta por dos períodos musicales contrapuestos. El primero contiene una o dos frases musicales de ocho compases, cada una a cargo de los instrumentos agudos como trompetas y clarinetes; y, el segundo, está compuesto por una sola frase también de ocho compases que interpretan los graves como bajos, bombardinos, requintos, entre otros (Daponte, Díaz y Cortés 2020b). Empero, fue durante esta década que los reconocidos maestros asumieron un rol protagónico en torno a la rítmica difundida en La Tirana. Así, se establecieron cuatro estilos del ritmo "dos por tres" o "salto": el de chunchos, morenos, gitanos y el de diablada, transformándose en un género versátil e importante de la danza ritual (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

Durante estos años se incorporan también a las bandas los platillos con "toque cruzado", es decir, sonando en los tiempos débiles de los compases binarios (2/4 o 4/4). Este tipo de ejecución debutó en La Tirana con la agrupación dirigida por Carlos González "Palapa" que acompañaba a la diablada de Arica, difundiéndose rápidamente por el norte del país.[17]

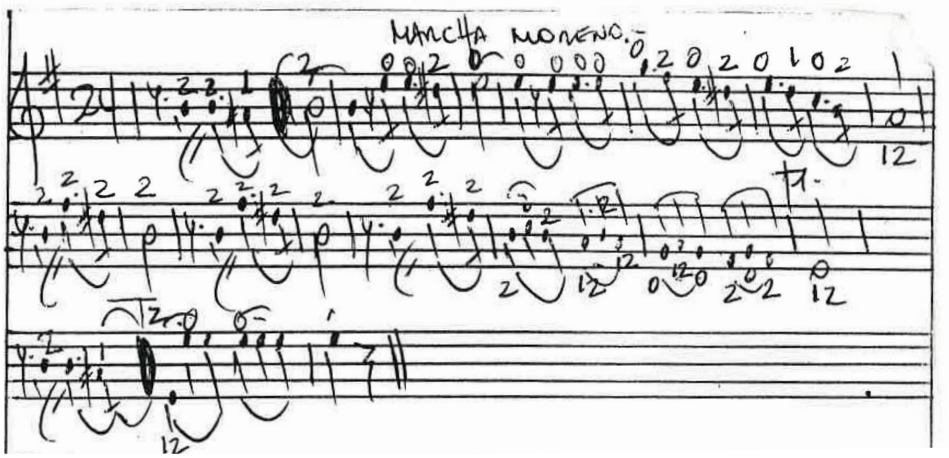
Otro de los aspectos en los que se observó la influencia de las bandas de bronce fue el progresivo incremento de intérpretes con capacidad de lectoescritura musical, que incidió en que las composiciones fueran transcritas a partituras y registradas en libretas, facilitando la difusión entre músicos y bandas, y aumentando así el repertorio. Cada músico poseía una gran cantidad de compilaciones que se intitulaban con números ordinales. Por ejemplo: salto nº1, salto nº2, salto nº3 y así consecutivamente. Para finales de la década de 1980 circulaban libretas con más de treinta compilaciones[18] (ver Partitura 2). Las constantes transcripciones a nuevas libretas hacen muy difícil encontrar las originales con más de treinta años de antigüedad. Sin embargo, es posible que las creaciones antiguas o las "más famosas" se encuentren en las libretas actuales con una numeración menor a cincuenta, pues debido a su popularidad fueron las primeras en ser anotadas.

Partitura 2 / Marcha de diablada de 1970 (aprox.). Edición actual. Ricardo Miranda 2020.

17. Juan Gálvez Castellón, entrevista. 03.07.2020.

18. Tomás Cayo, entrevista. 26.04.2020.

En cuanto a la transmisión del oficio, uno de los elementos más importantes fue la utilización de metodologías alternativas para el aprendizaje de la lectoescritura musical (Valverde y Casals 2017).[19] Debido a la proliferación de las bandas y a la demanda de amplitud de repertorios, los maestros adaptaron y/o recrearon otras formas de notación. Una de estas estrategias de aprendizaje fue el uso numérico del 0 al 3 sobre cada nota de la partitura, indicando las posiciones de los dedos para cada uno de los tres pistones de las trompetas o de los bajos (ver Partitura 3).



Partitura 3 / Marcha de morenos de salto con indicación numérica para pistones en libreta del baile Morenos Indúes de Iquique, 1986.

Para el aprendizaje de los ritmos se adoptaron estrategias mnemotécnicas que eran utilizadas en la educación escolar, pero aplicadas con ingeniosas inventivas didácticas. Una de las técnicas fue el "sistema dominó", utilizado por Ulises Guerrero Mancilla de la banda Los Ulises durante los años setenta.[20] Consiste en identificar las figuras musicales más utilizadas en las partituras, para luego, superponerle a cada golpe la sílaba de una palabra: *ta-za* para indicar el saltillo inverso; *sal-ta* para señalar el saltillo; *ti-tan-te* para señalar la síncopa; *tro-te* para identificar dos corcheas; *tan-ta-ta* para indicar una galopa y *ta-ta-tan* para la galopa invertida; *mo-ni-ca* identifica tanto los tresillos de corcheas y semicorcheas y *li-ge-ri-to* indica una cuartina (ver Tabla 3). Al respecto:

> El sistema del dominó, las mismas figuras que te explicaban recién, tú la haces en cuadritos ya y cortai el cuadrito, podí colocar una negra en el cuadrito, colocai la blanca, colocas el trote, después podí colocar una galopa, galopa invertida [...] así todas las figuras que te salen del ligerito, y ahí van saliendo todas las notas [...] entonces, estas figuras las cortas y las revuelves igual que el dominó invertido [...] las das vuelta y las empezai a solfear, te equivocai [comienzas] del principio [...] vuelve a revolver y te va a salir otra cosa [...] entonces con ese

19. Los procesos de enseñanza-aprendizaje en organizaciones musicales no institucionalizadas y con características identitarias a nivel regional han sido explorados para otras culturas y zonas, pero permiten reconocer que la praxis musical posee dimensiones que se articulan en múltiples contextos sociales, festivos y musicales. Para mayor abundancia ver los trabajos de Costa (2019) y Brucher (2013).

20. Lo aprendió de un amigo bajista integrante del conjunto musical Alborada que amenizaba fiestas populares en Antofagasta.

> sistema aprendes a solfear rápido porque nunca te va a salir [el mismo orden], aunque tú la revueltas 50.000 veces, nunca te va a salir igual, entonces cada vez vai ubicando [reconociendo] la figura y te aprendes de memoria [...] entonces cuando tú la ves en la partitura ya sabes cómo se pronuncia.[21]

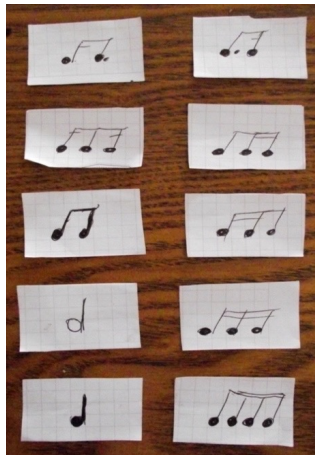
Nombre de figura	Figuras musicales	Nombre de figura
"taza"		"salta"
"ti tan te"		"tan ata"
"trote"		"ata tan"
blanca		"mo ni ca"
negra		"li ge ri to"

Tabla 3 / Sistema dominó utilizado por la banda Los Ulises.

Fuente: Cortés 2015, 86.

Cada una de las figuras se mezcla con otras, como fichas de dominó para aprender un motivo musical. Esta metodología sigue vigente entre las bandas para el aprendizaje de los tópicos rítmicos que caracterizan a cada género musical, compuestos, en su mayoría, por dos figuras complejas y sincopadas. Por ejemplo, uno de los tópicos que caracteriza a los "saltos de diablada" es la conjunción de una galopa con otra galopa inversa, ambas ligadas entre la última y primera nota de cada figura (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

Los bronces del norte. 1980-2000

Al comenzar la década de 1980, las bandas ya eran parte integral del orgánico musical que acompañaba a los bailes religiosos en La Tirana. Según los reportes obtenidos durante el trabajo de campo, el 59,43% (104) de las bandas pertenecen o están insertas en alguno de los bailes religiosos y un 40,57% (71) son contratadas. Sabemos que, al comenzar la década de 1980, las antiguas agrupaciones de flautas y pitos fueron reemplazadas por las bandas de bronces (ver Tablas 4 y 5).

21. Daniel Guerrero, entrevista. 22.03.2015.

Tipo de banda	Tipos de bailes asociados
Bailes con bandas de percusión	Pieles rojas, indios, cuyacas, morenos de salto, osada, gaucho, gitano, huaso
Bailes con bandas de percusión y pito	Pieles rojas, promeseros, morenos de salto, gitanos
Bailes con lakitas	*Cuyacas*
Bailes con bandas de bronce	Diabladas, *tinkus*, morenadas, sambos caporales, bolivianada, morenos de salto, morenos de paso, gitanos, chunchos, indios, *cuyahuada*, osada, *kamba*, *antawara*
Bailes que no ocupan bandas	Chinos

Tabla 4 / Tipos de bandas asociadas a los tipos de bailes religiosos. Fuente: Cortés (2015, 65).

		Tipo de banda		Total
		Banda baile	Banda contratada	
Tipología de bandas	Percusión	86	3	89
	Bronce-viento	5	67	72
	Lakitas	0	1	1
	Percusión + pito	13	0	13
Total		104	71	175

Tabla 5 / Tipología de las bandas que participan en la fiesta de La Tirana (2014-2015). Fuente: Cortés (2015, 66).

La década de 1980 es gravitante para acercarse a la complejidad de la musicalización de la fiesta de La Tirana, entre otras razones, debido a que, si bien desde mediados del siglo XX paulatinamente se organizaron "diabladas" en Iquique, Calama, Arica, Victoria, Alianza y otras localidades con un componente estético que reproducía trajes, máscaras y ciertos atributos coreográficos de origen boliviano, será en esta década que la influencia de múltiples danzas bolivianas como los sambos, *antawaras*, *kuyahuadas*, tinkus, morenadas, *waka waka*, *tobas*, etc., llegará a su cenit; algunas inspiradas en el carnaval de Oruro, y otras en festividades religiosas o en grupos folclóricos bolivianos. La diversidad de ritmos, atuendos, estilos coreográficos o mudanzas junto al aumento exponencial en la cantidad de bailes presentes en La Tirana, demandó la adaptación y el aprendizaje de ritmos y melodías que amplificaron el repertorio original de las bandas.[22] Comienza entonces un cambio en el repertorio festivo en el cual las sonoridades de los bronces diversificarán el espectro de las musicalizaciones que los nacientes bailes tiraneños exigieron.

Las melodías que provenían de compañías de bailes ligadas a la celebración del carnaval de Oruro –fiesta que no responde necesariamente a una impronta mariana como sucede en el norte chileno, sino a los elementos propios del carnaval pre Cuaresma, con una historia y contexto sociocultural muy diferente a la realidad regional chilena–, nutrieron de nuevas estéticas y sonoridades las fiestas religiosas de La Tirana, Las Peñas y Ayquina. Sin perjuicio de lo anterior, tanto las danzas carnavalescas orureñas como las creaciones o recreaciones de bailes

22. Según los datos de los registros de la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana hacia fines de 1980 se alcanzó un total de 163 bailes.

con motivos andinos sobre la base de melodías de agrupaciones folclóricas de comunidades indígenas o entidades de jóvenes universitarios, impactaron notablemente la religiosidad de los santuarios locales. Al respecto, consignemos que la dinámica cultural transfronteriza chileno-boliviana, con vínculos parentales, redes de interacción social y económica aquí y allá de la frontera, permitió la articulación de estilos musicales y coreográficos que traspasaron los límites territoriales. La incidencia de melodías popularizadas por grupos folclóricos bolivianos como Los Kjarkas, Savia Andina, Proyección o danzas de sambos, *antawaras*, *tinkus*, dinamizaron la puesta en escena de los bailes de La Tirana, y no necesariamente con un perfil religioso en la composición o adaptación de los temas musicales.

Entre las bandas más destacadas se encontraban Los Tigres y Juventud del Folklore en Arica; Los Wiracochas, Reales del Folklore y Nueva Sensación Tropical en Iquique y Ecos de Tocopilla. Pese a la presencia de estas agrupaciones, algunas organizaciones de bailes religiosos conformaron sus propios conjuntos de bronces con integrantes de la sociedad religiosa, familiares y simpatizantes, lo que permitía ahorrar en costos por contratación (Cortés 2015). Las directivas gestionaron la adquisición de instrumentos y la incorporación de algún maestro para enseñar a los interesados. Entre los bailes que organizaron partidas de músicos se encuentran las sociedades religiosas: Morenos Indúes que contrató a Maximiliano Caqueo;[23] los Gitanos Escuderos a Héctor Santibáñez y los Gitanos de Belén a Guillermo Contreras Maldonado. Este hecho fomentó la circulación de más instrumentistas, estimuló la fundación de nuevas bandas y la consolidación de músicos con trayectoria reconocidos como maestros de bandas:

a) César Contreras Zamorano.[24] Luego de cumplir con el servicio militar fue contratado como músico del Ejército donde ejerció una carrera como instrumentista. Desde su jubilación a fines de 1980 hasta hoy se ha dedicado a la formación de niños en Escuela España de Iquique, logrando instruir a dos generaciones de intérpretes de gran reconocimiento en las bandas locales.

b) Mario Morales Lara.[25] Ejerció el oficio de músico en el Ejército y paralelamente participó en bandas que amenizaban las fiestas populares. Una vez jubilado, formó parte de distintas bandas en Iquique. En La Tirana integró la banda de la primera diablada de Chile y actualmente se desempeña en la banda Reales del Folklore, en la que ha formado a dos generaciones de jóvenes que destacan en las bandas actuales. Sus alumnos lo recuerdan por su forma metódica y disciplinada de escribir música y enseñar este oficio.

c) Pablo Caqueo Caqueo.[26] Después de realizar el servicio militar fue contratado como músico del Ejército donde desarrolló una carrera como intérprete de bronces. En el regimiento en

23. Este baile fue el primero en fundar una banda propia.

24. Nació en Negreiros en 1932. De muy pequeño y de la mano de su padre, se formó en el ambiente musical salitrero como ejecutante de bombo en la banda de adultos. A los quince años ingresó a la banda juvenil de la brigada *scout* de Humberstone (César Contreras Zamorano, entrevista. 15.07.2020).

25. Nació el 28 de diciembre de 1939 en el poblado salitrero de Humberstone. A los catorce años ingresó a la brigada de *scouts* donde inició su formación musical. Ahí "la enseñanza era muy estricta y distinta a la de hoy, el maestro era muy respetado por todos [...] luego de un año completo de teoría musical, recién se podía elegir un instrumento" (Mario Morales Lara, entrevista. 13.07.2020).

26. Nació el 29 de junio de 1943 en el pueblo de Mamiña. Desde su infancia creció en un ambiente rodeado de reconocidos músicos del ambiente militar. A los trece años, el maestro Emilio Luza lo inicia en los instrumentos de bronce (Pablo Caqueo Caqueo, entrevista. 02.08.2020).

Iquique recibió influencias de maestros como Demetrio Copaira y su tío Victoriano Caqueo.[27] Una vez retirado, fundó la banda Santa Cecilia de Mamiña, aún vigente, donde continúa formando a nuevos músicos. En Iquique organizó la reconocida banda Los Yatiris.

La influencia que ejercieron estos maestros sobre las nuevas generaciones de músicos tuvo como consecuencia una mayor visibilización de las bandas en los espacios urbanos. En la ciudad lograron innovar con melodías y experimentar con ritmos como cumbias, salsas, merengues y baladas, adaptados con las estructuras y estéticas sonoras del repertorio religioso; y a la inversa, los motivos religiosos se nutrieron de los compases de los timbres populares; de esta manera "se podía modernizar la banda para obtener nuevos contratos".[28] Esta práctica simbiótica entre la música popular y religiosa incidió en la composición y los arreglos melódicos del repertorio devocional con influencia de la música de moda. Gracias al influjo de canciones folclóricas bolivianas o populares difundidas por la industria discográfica, las bandas recepcionaron rápidamente estos estilos, adaptándolos a improntas locales en sus arreglos e interpretación:

> La utilización de huaynos, taquirari y cacharpayas entre otros ritmos musicales provenientes del interior, son para todo tipo de celebraciones; pero, son utilizados principalmente para las despedidas, ritmos musicales ejecutados durante el trayecto que conlleva el desplazarse desde el Templo hacia la Cruz del Calvario y hacia las respectivas sedes de los bailes, con el fin de alegrar a los bailarines que con pena se despiden de La Tirana.[29]

Sabemos que en ocasiones se reproducían las melodías que interpretaban grupos folclóricos o bandas bolivianas; pero, rápidamente los maestros más avezados comenzaron a componer insignes temas musicales:

> Al principio fue influencia boliviana, de todas maneras, [...] nosotros escuchábamos las grabaciones de Bolivia, [...] entonces, después, como entraron las diabladas, empezaron también a venir [otros bailes], venían con su música y de ahí tomamo' la música y too', pero después empezó a pasar el tiempo y dijimos nosotro' ¿qué por qué teníamos que copiar la música boliviana? entonces pongamos la música nuestra, y empezamo' nosotro' a idear, a componer música nueva; otras cositas de diablada después [...] los gitanos, estaban los chunchos, los morenos, después entraron los *tinkus*, las llameradas y too' y empezamo' a arreglar música nosotros... ese fue el comienzo.[30]

La mayoría de los músicos concuerda en que los aportes de Eduardo Maldonado en la composición de *tobas*, *suri sicuris*, llameradas y *tinkus*, y los de Mario Morales en *cullaguas*, *antawaras*, caporales y morenadas fueron referenciales para generar cambios en los repertorios. En Arica, Juan Henríquez y Avelino Mamani nutrían las bandas con composiciones de *callahuallas*, *waca waca*, saltos de moreno, gitano y diablada.

27. Este músico es reconocido como uno de los más importantes en la región de Tarapacá. Fue uno de los primeros en adaptar músicas tradicionales de los poblados precordilleranos como cachimbos y cuecas a bandas de bronces y, además, es el autor del actual himno de Iquique.

28. Bernardo Salas, entrevista. 06.01.2015.

29. Guillermo Contreras, entrevista. 15.01.2019.

30. Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

En lo estructural, se perdió la simetría clásica de frases musicales de ocho compases repartidas entre agudos y graves –propia del repertorio ritual– apareciendo frases de doce compases en las trompetas y ocho en los bajos, especialmente en los grupos de sambos caporales y las morenadas. Respecto a lo sonoro, se enriqueció la armonía al incluir una segunda voz en las trompetas y en algunos casos en los bajos. Estas segundas voces se movían de manera homofónica, a una tercera por debajo de la voz principal. Algunas bandas que lograron contar con una mayor cantidad de músicos incluían una tercera voz, también homofónica, por sobre la principal.

Los intérpretes más avezados desplegaban efectos que requerían de un mayor desarrollo técnico como lo constituía la "yegua".[31] Esta modalidad la inició la banda de Carlos González "Palapa", que acompañaba a la diablada de Arica a inicios de los años ochenta y fue adoptada por la mayoría de las bandas, siendo en la actualidad un tópico identitario de los bronces del norte de Chile.[32] Años después, en la década de 1990, se incorporó la tuba; en un principio reforzaba la melodía cantante de los bajos y paulatinamente los maestros la consideraron como una línea independiente, destinándole la ejecución de la base armónica con movimientos de blancas, negras y corcheas.

Durante este período (1980-1990 aproximadamente) se produjeron dos factores que incentivaron aún más la incorporación de elementos melódicos, rítmicos y armónicos propios de la música popular. El primero fue la participación de las bandas en los festivales folclóricos y tambos. Estos últimos constituían un espacio social y celebratorio caracterizado por integrar diversas manifestaciones culturales del "mundo andino" como música, danza y gastronomía en bailables organizados por diversas instituciones sociales de Iquique, cuyo propósito era reunir fondos para actividades de beneficencia. Entre los tambos, el más recordado es el que se realizaba en un sector de ferrocarriles de Iquique denominado el "Bodegón".[33]

> Antes lo hacían aquí en el "Agpia", después lo hacían en la universidad y después a alguien se le ocurrió y dijo: vamos al bodegón, y en el "Bodegón". Este lugar se encontraba donde están los tribunales de justicia [...], eran las bodegas de los ferrocarriles [...] si usted pregunta a los antiguos ¿dónde se hicieron los mejores tambos? En el Bodegón. Era lo más maravilloso, [...] había 500 sillas, tantas mesas y en el centro habíamos como una tarima en donde danzaban los bailes folclóricos [...] usted bailaba un rato, se tomaba sus traguitos y se quedaba escuchando [...] terminaba eso, usted bailaba otro ratito y después entraba otro grupito e iba presentado número, no se aburría nunca la gente.[34]

Las bandas jugaban un rol fundamental al amenizar con música los eventos. Los maestros recrearon las melodías que circulaban en las radios, televisión y la industria discográfica. Las adaptaciones que tuvieron más alcance popular fueron arregladas para saltos de diablada o sambos caporales, que, al ser bailados por el público, perdían su sentido ritual. Junto a este repertorio también se integraron cuecas y cachimbos tradicionales propios de los poblados

31. La expresión "yegua" corresponde a la ejecución vibrada en octava alta de la última nota de una frase musical con la trompeta. El sonido que se produce en esta tesitura se asocia con el relinche equino.

32. Juan Gálvez Castellón, entrevista. 03.07.2020.

33. Guillermo Contreras, entrevista. 01.07.2014.

34. Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

precordilleranos. Es decir, los tambos como lugares de sociabilidad funcionaron como un espacio de retroalimentación entre la música tradicional y la popular, otorgando a las bandas de bronce los atributos sonoros de la identidad musical nortina.

El segundo factor que incidió en la profundización del acercamiento de las bandas al ámbito de la música popular fue su participación en los sellos discográficos, lo que significó una mayor difusión de su repertorio y un registro que sirvió como referencia a las nuevas generaciones de músicos. Las primeras grabaciones se realizaron entre 1977 y 1978 en Iquique (Daponte, Díaz y Cortés 2021) y se registró solo música tradicional de la fiesta de La Tirana (ver Figura 2).[35]

Figura 2 / Contraportada de disco *La Tirana*, 1977.

Uno de los sellos discográficos regionales que jugó un rol clave en este periodo fue Producciones Carrero de Iquique,[36] que se especializó en grabaciones de las "músicas de moda" que sonaban en La Tirana.

> El estudio de grabación comienza a funcionar a fines de la década de los setenta para promover la música regional [...] El año 78 mi padre hace la primera grabación de La Tirana [...] Desde 1983 se pasa a hacer, casi ininterrumpidamente, un disco al año de La Tirana [...] juntábamos una banda y grabábamos las músicas

35. El primero fue el disco *La Tirana*, distribuido por EMI ODEON Chilena S.A. 1977, auspiciado por la Universidad del Norte, sede Iquique, grabado por la banda Bronces Andinos, dirigida por Ernesto Challapa y Guillermo Contreras. El segundo fue el disco *Tirana, su música y sus cantos* grabado por la banda Los Sorona, dirigida por Pablo Caqueo en 1978 y reeditado en 1980 por Producciones Carrero de Iquique (Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020).

36. En la ciudad vecina de Arica existieron también sellos discográficos como Claridad. Sin embargo, este se orientó a la difusión de la cumbia "chicha" y la cumbia andina. No hemos encontrado registros de bandas de bronce en este sello durante este período. De hecho, como relata Ulises Carrero "hasta bandas de Tacna 'venían' a grabar en Carrero, como La Renacer que después [durante la década de 1990] grabaron como los Amautas" (entrevista. 28.07.2020).

> que más sonaban en ese año [...] para las grabaciones, el repertorio siempre lo he hecho yo, aunque todos opinamos [...] Las grabaciones comenzaban el mes de mayo o junio para que estuvieran disponibles [para la venta] en julio, durante la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana [...] Se vendían harto, lo buscaban folcloristas de otros lados [regiones] integrantes de bandas emergentes, profesores [...] buscaban las últimas novedades de la fiesta [de La Tirana].[37]

A través de esta colección discográfica es posible analizar el proceso de evolución de las bandas de bronces.[38] Por ejemplo, el disco *Tirana 1983* da cuenta del influjo boliviano en el estilo de las bandas de aquel momento. En aquel entonces "la primera [de las nuevas danzas] fue [la de] los *callaguayos* que saltan con un paragua, con un traje así cruzado, allí se agregaron dos temas de *callaguayos*".[39] Los discos posteriores registraron "como novedad" las danzas de los bailes que se iban fundando para participar en La Tirana como llameradas, *tinkus*, *tobas*, morenadas y los sambos caporales (ver Figura 3) que causaron el mayor impacto social.

> Esos [sambos caporales] llegaron por el año 85 [...]; de ahí empiezan a ser famosos [...] antes aquí en Iquique solo se conocían de los discos que yo traía de Bolivia de *saya* y *tuntuna* [...] del 86 pa' delante casi todos los discos tienen un caporal.[40]

Figura 3 / Sambos caporales y máscara de diablos en la carátula del casete *La Tirana 1987*, vol. 2, de la Banda Wiracocha por Producciones Carrero.

37. Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

38. "La serie de discos dedicados a las fiestas [religiosas tarapaqueñas] comienzan con *Tirana 1978*, luego se grabó *Tirana 83, 86, 87, 88, 89, 90*. Después nos saltamos al 1994 y 1996 y retomamos desde 2000 hasta el 2008 [...] También salió el disco de San Lorenzo [Tarapacá], lo hicimos para el año 2003, ahí los arreglos me los hizo el Toño Mamani de Pozo Almonte con la banda Real Juventud" (Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020).

39. Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

40. Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

En este sello grabaron la mayoría de las bandas de bronce nortinas junto a sus respectivos maestros:

> En mi estudio grabaron los Pacha, más conocido como Crisol Tropical, el Chino Lara (Q.E.P.D.) tocaba el bajo eléctrico. [...] la Real Juventud de Pozo Almonte, la banda Los Humildes, la banda Renacer de Tacna; aquí se le acoplaba la percusión de los Kamikazee, después, en el 94, los grabé de nuevo como Amautas [...] otra del año 92 fue la banda Fusión Sonorama de Calama [...] a algunas bandas que se juntaban [solo los músicos] le poníamos nombres, por ejemplo, en 1983 la banda fue 16 de Julio [...] el año 2005 Bronces Reales de Iquique del maestro Maldonado. [41]

La banda Wiracocha dirigida por Guillermo Contreras, fue la que realizó más grabaciones en los estudios de Carrero, registrando no solo música religiosa, sino que también un disco con música al estilo de los tambos (ver Figura 4). Al respecto, Ulises Carrero señala:

> Después empecé a pedirle los temas que más se escuchaban en los tambos, uno de los primeros que pedí fue la despedida de pueblo "falta poco para irme", esa del grupo Illapu [...] también saqué yo música bailable, música folclórica, un disco para San Lorenzo, todo lo que es cachimbo, cueca nortina, cosas que no son de La Tirana [...] con los Wiracochas hicimos dos álbumes de tambo, uno con puras cumbias y otra de folclor surtido. Eso fue el 87 y el año 90.

Figura 4 / Carátula del casete *Fiesta en el Tambo* de la Banda Wiracocha por Producciones Carrero, 1987. [42]

41. Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

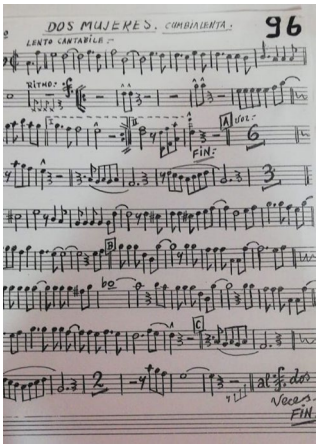
42. En el repertorio de este casete se pueden observar conocidas melodías provenientes de la industria musical, que fueron adaptadas a cumbias. Estas comparten espacio con saltos de diablos y un huayno tradicional.

El repertorio popular bailable se enriqueció aún más con los aportes de las bandas bolivianas contratadas también para la fiesta de La Tirana, agrupaciones que ya traían incorporadas las adaptaciones de los grupos folclóricos como Los Kjarkas, Proyección, Awatiñas y Llajtaymanta. Por otro lado, las cumbias andinas o en la versión de cumbia "chicha" peruana, bailadas en matrimonios, bautizos y parabienes de los pueblos fueron rápidamente adaptadas e integradas al repertorio de las bandas nortinas. Al respecto:

> [Los *covers* de música popular] comenzaron más o menos a fines de los 80, comienzo de los 90. [...] los que más hacían esos arreglos eran los sambos caporales, porque cuadran las melodías, todo empezó cuando empezaron a tocar los temas "Wayayay" y "Llorando se fue" [de los Kjarkas], que eran temas en ritmo de caporal. Después fueron como agregándole otras melodías [baladas]. Yo tengo grabaciones noventeras con los Wiracochas de canciones de José Luis Perales, de la Janett, esa que se llama "Porque te vas". A mediados de 1980 comienzan a hacerse las primeras cumbias, con los tambos, en la época del bodegón [...] las cumbias más famosas era las cumbias ahuaynadas peruanas [...] Ahí yo traje el "Cariñito", Aníbal Ángel Rosado es el autor, en el disco single del grupo Los hijos del sol, ese disco lo traje yo de Perú. Ese tema no lo conocía nadie aquí en Iquique, entonces uno lo difundió ahí. Después lo sacaron las bandas y se hizo un clásico aquí en Iquique.[43]

Sin duda alguna, según nuestra experiencia en las fiestas regionales, la cumbia "Cariñito", rebautizada popularmente como "Lloro", es hoy la más interpretada por las bandas en todas las ciudades de Chile, como un símbolo de la "cumbia nortina" (Daponte, Díaz y Cortés 2020c).

Este ingreso de las bandas al mundo discográfico marcó una tendencia que animó a los músicos a desarrollar una simbiosis entre la música popular bailable y la ceremonial. Un claro ejemplo lo encontramos en las dos versiones para bandas de "Dos mujeres, un camino", que fue el tema principal de una telenovela transmitida por la televisión chilena en 1994; en una versión en cumbia para los tambos (ver Partitura 4) y otra al ritmo de sambo caporal para los bailes religiosos (ver Partitura 5). Ambas versiones, aún vigentes, fueron realizadas por el maestro Eduardo Maldonado.



Partitura 4 / Partitura para trompetas del tema "Dos mujeres, un camino" (cumbia lenta).
Fuente: Eduardo Maldonado (1995).

43. Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

Partitura 5 / Partitura para trompetas del tema "Dos mujeres, un camino" en versión caporal. Fuente: Eduardo Maldonado (1995), editado por Nelson Collao – Máster Band (2019).

Hacia fines de la década de 1990 la práctica de adaptar melodías de moda a ritmos tradicionales se hizo cada vez más común. En los albores del siglo XXI, los tópicos rítmicos, progresiones armónicas y trazos melódicos provenientes de cumbias, salsas, merengues, valses, boleros, baladas, latin jazz y pop, están ya insertos en los géneros que acompañan a los bailes del santuario "porque acercan a los bailarines jóvenes, que gustan de estas músicas de moda, al mundo religioso".[44] Estas nuevas creaciones se estrenaban año a año en las fiestas religiosas del norte de Chile.[45]

44. Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

45. En la actualidad estos *covers* no son permitidos en la fiesta de La Tirana, ya que no son considerados música devocional. Aunque no está claro cuando empezaron las limitaciones, la mayoría de los músicos y bailarines concuerdan que fue durante la primera década del siglo XXI, siendo oficializado a partir del año 2012 por medio de la actualización del estatuto que rige a todos los bailes afiliados a la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana, indicándose en el numeral b del Art. 139º respecto a las Disposiciones para los músicos: "Son comunes a todo músico de Baile Religioso Federado, las siguientes disposiciones: 'Se prohíbe a los músicos que acompañen a los Bailes Religiosos en cualquier horario, danzar al tocar los instrumentos, lo que produce desorden e incita al peregrino a plegarse a este movimiento rítmico; como también interpretar melodías de música popular claramente no religiosa'" (Federación de BB.RR de La Tirana 2012, 35). Por esta razón, hoy en día, cuando un caporal o un baile religioso contrata una banda, solicita al director la composición de una nueva música y/o ejecución de otras más antiguas consideradas tradicionales.

Las bandas resonantes

A continuación, se entrega una serie de antecedentes históricos y testimonios de las agrupaciones que incidieron en la escena musical de los santuarios, festividades y eventos nortinos a partir de 1970, y que han dejado un legado cultural y musical tanto a los músicos y peregrinos como a los bailes religiosos. Entre las bandas de bronces de las últimas décadas del siglo XX encontramos a las siguientes:

Los Ulises

Esta banda se fundó en 1970 en Antofagasta. La mayoría de sus integrantes se conocieron en el programa de entretenimiento para los trabajadores que se realizó en las salitreras Pedro de Valdivia y María Elena. Una vez emigrados a la ciudad, Ulises Guerrero Cortés junto a sus hijos y amigos, organizan la banda Bronces para La Tirana reconocidos en el ambiente musical como Los Ulises. Estaba compuesta por diez músicos de vientos que interpretaban el trombón de varilla y trompetas. Estos, al no contar con percusiones, se integraban a los bailes (ver Figura 5). Con los años incorporaron su propia percusión:

> Porque empieza a cambiar la música, ya no se dedican a hacer música para baile religioso, sino que, para animar los tambos, ya empieza hacer cumbia, entonces por ese tipo de cosas se necesita una percusión propia. [...] Acá en Antofagasta se da entre los 80 y 85.[46]

Figura 5 / Banda Los Ulises durante sus inicios en la década de 1980.
Fuente: Archivo privado de Daniel Guerrero Mancilla (2015).

46. Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

Su director se encargaba de gestionar los contratos, el transporte, el alojamiento y la alimentación, mientras que los músicos se dedicaban exclusivamente a tocar y cumplir con los compromisos festivos. Las primeras adaptaciones musicales fueron de manera empírica o al "oído" o la "paila" puesto que los integrantes no tenían formación en lectoescritura musical.

> Ese era así, [...] bueno con mi papá trabajamos a lo que se llamaba al oído, a la paila, [su padre] escuchaba un salto y se lo aprendía y se lo traspasaba a los demás. Por ejemplo, mi papá decía vamos a tocar esto, esto es la parte de trompeta, esta es la parte de trombón y ahí cada uno iba usando su oído y sacábamos el salto así, [...] o sea teníamos gente de buena paila como se le dice [...] antes no se exigía [leer música] era ensayar netamente de oído.[47]

Esta banda destacaba por su versatilidad, ya que en La Tirana acompañaba a distintos tipos de bailes como el gitano, la diablada y los morenos de Pedro de Valdivia; los indios *jalaguayos* de Arica; los sambos caporales y diabladas de Iquique y Antofagasta. Algunos de sus músicos también se incorporaban a otras bandas durante la celebración para aprender nuevos ritmos. Por ejemplo, entre los años 1983 y 1985 reforzaron a la banda Wiracochas que, en aquel entonces, acompañaba a tres bailes: la diablada de Victoria, la primera diablada de Chile y los sambos caporales.[48] En 1985 incorpora instrumentos de percusión con el objetivo de tener independencia en la fiesta y funcionar en eventos como tambos, peñas y carnavales.

La experiencia de tocar junto con la banda Wiracochas, cuyos integrantes dominaban la lectura musical, motivó a sus hijos al aprendizaje de la lectoescritura para registrar las melodías que su padre creaba. La alfabetización musical quedó a cargo del maestro Enrique Vargas, quien integró por muchos años la banda militar de Antofagasta. De esta manera, "él se encarga de enseñarles a quienes están más atrasados con la lectura musical los lunes y miércoles desde las 21:00 a 23:00 horas. Este tenía un costo de $12.000 pesos mensuales por persona".[49] Se utilizaba principalmente el sistema dominó.[50]

Desde 2005 la banda se gestiona por medio de una directiva que organiza actividades para obtener recursos y solventar los gastos de vestuario, alojamiento y alimentación durante los periodos de fiesta.[51]

Los Wiracocha

Esta banda nace en Iquique en 1979 a partir de la fusión de la banda folclórica Bronces Andinos y la banda Santa Cecilia que funcionaban desde 1970. Su primer nombre fue Ritmo y Juventud, y estaba compuesta por ocho integrantes: cinco de vientos (trompetas, trombón y bajo) y tres de percusión (bombo, caja y platillos) (ver Figura 6). Sus directores fueron los maestros

47. Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

48. Era común en aquella época que una banda tocase para más de un baile. A esta práctica se le conocía coloquialmente como "doblete", "triplete" o "cuatriplete".

49. Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

50. En los últimos años el aprendizaje de la lectoescritura musical se ha enriquecido con otros métodos más clásicos aportados por músicos que los han aprendido en otras instituciones.

51. Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

Guillermo Contreras y Esteban Vilca.[52] Esta banda alcanzó figuración local en el Bodegón de Iquique. Hacia 1982 ya poseía gran popularidad en el ambiente local, lo que aumentó considerablemente sus contratos tanto en la ciudad como en los poblados precordilleranos. Por esta razón, sus directores decidieron profesionalizarla y refundarla el 27 de septiembre de ese año e, inspirados por el ambiente de la cultura andina, cambian su nombre a Banda Instrumental Wiracocha.[53]

Figura 6 / Banda Ritmo y Juventud a comienzos de la década de 1980.
Fuente: Archivo privado de Guillermo Contreras Maldonado.

La banda Wiracocha fomentó entre sus integrantes la lectoescritura musical, facilitando el aprendizaje de nuevos repertorios. Con el tiempo, aquello significó poseer una gran cantidad de material transcrito para todo tipo de danzas religiosas y eventos, cumpliendo con diferentes contratos. Desde 1985 los Wiracochas cuentan con un solo director, Guillermo Contreras Maldonado, quien se encarga de los contratos, la música y la logística. A este maestro aún se le reconoce la iniciativa que promueve en los integrantes la creación de melodías nuevas con el fin de "renovar la música todos los años". Esta motivación, que fue muy bien acogida por los integrantes más jóvenes, generó una abundancia no solo en la creación musical, sino que también impulsó la fundación de bandas que tomaron aquella práctica como un paradigma. Sobre esto señalan que "los músicos de la banda Juventud del Norte salió del lado mío, el Moncho (Q.E.P.D.), el César, el Cristian Saldívar, todo ese grupito que eran los Gitanos de Belén eran los mismos cabros".[54] En esta banda se formaron destacados músicos actuales como Francisco Pesos de la banda Runaukas y Julio Molina de los Malkus.

52. Este músico era oriundo del poblado precordillerano de Jaiña y era quien estaba encargado de realizar los contratos con los bailes para la fiesta de La Tirana.

53. Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

54. Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

Otros talentosos músicos que integraron esta banda, fundaron nuevas agrupaciones que mantenían el mismo principio formativo; tal como aconteció con el maestro Héctor Santibáñez, quien fue instructor de la banda del baile Gitanos Escuderos, quienes posteriormente conformaron los Malkus.[55] En otros términos, la banda Wiracocha no solo ha funcionado como un centro de formación de músicos e intérpretes de bronces, sino que también ha sido un importante agente que ha contribuido a fortalecer la identidad musical de los bronces de todo Chile (Valverde y Casals 2017).

Banda Instrumental Los Tigres

Esta banda se formaliza en la ciudad de Arica el 26 de septiembre de 1982. Sin embargo, sus integrantes se reunían constantemente desde 1960 para acompañar a los bailes religiosos. El nombre dependía del músico que gestionaba los contratos. Contaba con ocho músicos distribuidos en tres trompetas, dos barítonos y tres para la percusión[56] (ver Figura 7). La formalización de esta banda inspiró a la conformación de otras que también funcionaban informalmente.

Figura 7 / Banda Los Tigres, 1987.
Fuente: Archivo privado de Juan José Tarifa.

En su fundación se organizaron a través de una directiva, hasta que en 1994 Juan José Tarifa asume como director,[57] encargándose de los contratos y la logística para las presentaciones y fiestas religiosas. Este maestro también cumplió la función formadora de músicos: "[de esta banda] ha salido mucha gente joven; nosotros, de hecho, hemos enseñado y se han ido [fundado otras bandas], esto hace que haya un mayor entusiasmo en las bandas para hacer cosas nuevas, hay más innovaciones".[58] Es decir, esta banda ha operado como un espacio de formación de

55. Hoy es el actual director de la banda Los Dinos de Arica.

56. Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

57. Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

58. Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

músicos intérpretes de bronces en la región de Arica y Parinacota, contribuyendo al desarrollo del movimiento del bronce en esa ciudad.

A pesar del fomento en la innovación del repertorio que inculca su director a los integrantes jóvenes, esta banda participa en rituales aymaras y su director intenta que este tipo de adaptaciones sean compatibles con las estructuras tradicionales, debido a que "las melodías que son tradicionales de los pueblos se sacan a oído dado que es muy difícil escribirlas, porque son temas que vienen de años atrás [...] así que los músicos tienen que ir aprendiéndosela a medida que vamos tocando".[59]

Reales del Folclor

Esta banda se conforma en 1989 para acompañar al baile Llamerada de San Lorenzo. Entre sus integrantes se encontraban notables maestros como Héctor Santibáñez (trompeta), Eduardo Maldonado y Eliberto Veliz,[60] por lo que rápidamente destacaron por la interpretación, la calidad de los arreglos musicales y un amplio repertorio. En la década de 1990 acompañaron a varias asociaciones religiosas en la fiesta de La Tirana como Baile Aymara, Diablada Siervos de Jesús y María, y Morenos de Cavancha (ver Figura 8). A fines de la misma década ingresaron jóvenes formados en la Escuela España de Iquique,[61] quienes aportaron con la innovación a la armonización integrando elementos del jazz, pop y baladas populares; además, inspirados en el paradigma de los maestros, generaron creaciones que abrieron el camino para el desarrollo de una nueva generación de bronces en el siglo XXI.

Figura 8 / Banda Reales del Folclor en el pueblo de Tarapacá, 1992.

Fuente: Archivo privado de Juan Cantillana Galeas.

59. Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

60. Entre los integrantes destacados se encuentran Roberto Araos (bombo), Raúl Codocedo (barítono), Jaime Cegarra (barítono), Esteban Flores (platillos), Patricio Urrea (caja), Roberto Delgado (trompeta), Junior Bautista (trompeta), Fidel Rodríguez (trompeta), Hugo Rodríguez (trombón), Carlos Cegarra (trompeta), Eliberto Veliz (trompeta) y Roberto Pérez (tuba y barítono).

61. Entre estos nuevos integrantes, destacan José y Jonathan Santander, Marcos Astorga, Sergio y Alexis Valladares, Pedro Salinas, Víctor Pérez, Héctor Cayo, Guillermo Cortés, Víctor González y Santiago Moreno.

Los Indúes

Nace en Iquique bajo el alero del baile religioso Morenos Indúes que decidió, después del fallecimiento de su último intérprete de pito Hernán Arturo González, renovar su instrumentación contratando músicos independientes, hasta que en 1984 se formalizó una banda.[62] Por medio de la gestión de la religiosa canadiense Teresa Versiles, se consiguió ayuda económica para la adquisición de instrumentos que fueron comprados en Tacna, Perú. Socios, músicos, exbailarines y familiares se iniciaron en la instrucción musical, que estuvo a cargo del entonces jefe de la banda del Regimiento Carampangue, Maximiliano Caqueo. Paralelamente recibieron aportaciones para el repertorio como saltos y marchas de morenos compuestas por los maestros Guillermo Contreras, Héctor Santibáñez y Eduardo Maldonado (ver Figura 9).

A diferencia de otras bandas, estos músicos participaban gratuitamente y por devoción, a cambio de alojamiento, alimentación y el transporte a La Tirana, mismo incentivo que poseían socios y bailarines.[63] Varios de los músicos formados en esta agrupación contribuyeron a la fundación de bandas, lo que favoreció al género musical. Entre ellos, destaca Juan Pablo Cortés, quien hoy es un reconocido intérprete, "arreglador" y compositor de música para bronces en Iquique.

Figura 9 / Banda del baile Morenos Indúes de Iquique en La Tirana, 1996.
Fuente: Archivo privado familia Cortés Aliaga.

62. Desde su fundación en 1953 este baile contaba con dos pitos e instrumentos de percusión confeccionados por los mismos integrantes (Rosario Portillo, entrevista. 14.07.2013).

63. Eduardo Martínez, entrevista. 15.07.2013.

Héctor Jorquera (Thaya Yurani)

A mediados de la década de 1990 se funda la banda de la sociedad religiosa Gitanos Escuderos del Carmen, baile que, desde su fundación en 1966, contaba solo con bombos y cajas. Cuando los recursos lo permitían, contrataban bandas de Perú, Valparaíso o Bolivia. Debido al elevado costo de contratar bronces, el integrante del baile Julio Pulgar, con experiencia en agrupaciones musicales, inició las gestiones para conformar una que estuviera integrada por personas vinculadas al baile (socios, músicos, dirigentes y exbailarines, entre otras) con la finalidad de contar constantemente con bronces y ahorrar los costes de este servicio. A través de la organización de variados eventos comunitarios se costearon los instrumentos y se contrató al maestro Héctor Santibáñez, que en ese entonces integraba la Banda Wiracocha, y quien, en un lapso de tres meses, obtuvo muy buenos resultados en la interpretación musical del conjunto. Debutaron en 1996 con el nombre de Héctor Jorquera, en honor a un reconocido y querido caporal del baile y un cuerpo de doce músicos entre barítonos y trompetas, más una nutrida percusión de tres bombos, dos cajas y dos platillos. Interpretaron melodías propias compuestas por Juan Pulgar y otros músicos de la familia (ver Figura 10).

Figura 10 / Banda Héctor Jorquera (actualmente Banda Thaya Yurani) con el baile Gitanos Escuderos en La Tirana, 1996.
Fuente: Archivo privado de Julio Molina.

Esta banda funcionaba desde marzo hasta octubre ya que, al estar relacionada exclusivamente al baile religioso, se presentaban solo en las fiestas de San Pedro en junio; La Tirana y Tirana chica en julio; el día del promesante y el aniversario de la capilla de Ntra. Sra. del Carmen de Plaza Arica en octubre.[64] A fines del siglo XX, con el objetivo de ocupar espacios más rentables, la agrupación decidió independizarse e, inspirados en el imaginario andino cambió su nombre a Thaya Yurani, que en aymara significa "viento que nace". La conformación de esta banda

64. Para los danzantes en Iquique esta iglesia tiene un carácter especial, ya que fue creada por y para los bailes religiosos. En esta se hacen los ritos de despedida de pueblo (ceremonia que realizan los bailes antes de viajar a La Tirana), se celebra La Tirana chica, ocho días después de la fiesta grande y también las distintas asociaciones de bailes religiosos organizan misas mensuales (Cortés 2015, 27-29).

motivó a que otras sociedades religiosas organizaran sus propias agrupaciones siguiendo los mismos cánones de esta. Así nacieron otras bandas vinculadas a asociaciones religiosas como: el baile Gitanos de Jesús de Nazareno, Gitanos de Belén, Gitanos del Carmen, entre otras. Aunque estas últimas no prosperaron, los músicos que lograron formar han nutrido las bandas actuales.[65]

Conclusiones

La presencia de las bandas de bronces en el norte de Chile ha sido registrada desde comienzos del siglo XX en crónicas periodísticas y fotografías. Con el paso de los años algunos músicos intérpretes de instrumentos de bronces aparecen en las fiestas religiosas compartiendo espacios con otros orgánicos sonoros tradicionales de antigua data, junto a percusiones, al acompañar los bailes religiosos en La Tirana. No obstante, hacia la segunda mitad del siglo XX es cada vez más frecuente la incorporación y participación de las bandas en las celebraciones civiles y religiosas, tanto en los pueblos andinos de la pampa como en las ciudades nortinas. Este proceso fue posible debido a las acciones pedagógicas de connotados maestros que desarrollaron metodologías de enseñanza, técnicas instrumentales y la creación de repertorios devocionales. Junto con eso, incentivaron la fundación de nuevas agrupaciones que difundieron estas prácticas siguiendo los mismos patrones de interpretación musical y orgánica de sus maestros.

La labor que los maestros realizaron dejó una impronta que hoy portan los músicos de las bandas de bronces del norte de Chile, en especial, en relación con los paradigmas creativos basados en la fusión de la música popular y religiosa, generando un prototipo sonoro funcional tanto al disfrute social como a la devoción ritual.

Finalmente, hemos constatado tanto en la explanada del santuario de la Virgen del Carmen de La Tirana como en las ciudades del norte chileno, que las bandas de bronces reconfiguraron el sistema musical de la fiesta pública y el paisaje sonoro de la pampa del Tamarugal, articulando espacios liminales entre las prácticas cúlticas y las celebraciones urbanas, reconstituyéndose en un símbolo que identifica, en su resonancia de bronce, a la música del desierto chileno.

Bibliografía

Brucher, Katherine. 2013. "Composing Identity and Transposing Values in Portuguese Amateur Wind Bands". En *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*, editado por Suzel Ana Reily y Katherine Brucher, 83-102. Farnham: Ashgate.

Calderón, Renato. 2010. "Ser niño en la Pampa. Aproximación histórica a la vida cotidiana en la Ex Oficina Santiago Humberstone (1934-1960)". Tesis de Grado, Universidad de Tarapacá.

65. Actualmente, solo funcionan dos bandas de bailes religiosos: Nazarenos y Thaya Yurani (Patricio Pulgar, entrevista. 11.01.2015).

Cortés Aliaga, Nicole. 2015. "Historia y organización de las bandas de músicos que participan de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Siglo XX". Tesis de Grado, Universidad de Tarapacá.

Costa, Luis. 2019. "Solfeando desde el atril: Las bandas de música como modelos educativos". En *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, editado por Nicolás Rincón y David Ferreiro, 467-481. Granada: Editorial Libargo.

Daponte, Jean Franco, Alberto Díaz y Nicole Cortés. 2020a. "Los Chunchos en La Tirana. Baile, música y memoria festiva en el norte chileno". *Interciencia* 45 (8): 361-369.

_____. 2020b. "Músicos y fiesta en el santuario de La Tirana (1901-1950)". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 25 (13): 100-120.

_____. 2022. "El salto de La Tirana. El ritmo de chunchos, morenos, gitanos y diablos en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana". *Revista Musical Chilena* 237 (76): 106-139.

Daponte, Jean Franco, Alberto Díaz, Nicole Cortés y Jaime Antezana. 2020c. "Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno". *Boletín de Música. Casa de las Américas* 54: 129-150.

Díaz Araya, Alberto. 2009. "Los Andes de bronce: conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile". *Historia* 42 (2): 371-399.

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

Díaz Araya, Alberto y Paulo Lanas Castillo. 2015. "Danza y devoción en el desierto: obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, norte de Chile (siglo XX)". *Latin American Music Review* 36 (2):145-169.

Federación Tirana. 2012. *Estatutos Federación de Bailes Religiosos de La Tirana*. La Tirana: Obispado de Iquique.

Valverde, Ximena y Albert Casals. 2017. "Sonidos del desierto: la música de las bandas de bronces de la Región de Tarapacá en la Educación Formal Chilena". *Revista Neuma* 10 (2): 84-105.

Zarricueta, Diego. 2016. "Bronces de Tarapacá. El sonido de una identidad". Tesis de Grado, Universidad Austral de Chile.

R