

## *Compositores chilenos a través de ellos mismos*

*Reflexiones en torno a la fiesta de La Tirana:  
un viaje de ida y vuelta hacia el interior de mi música*

*por*  
René Silva Ponce  
Instituto de Música  
Universidad Alberto Hurtado, Chile  
Compositor  
renesilva1705@gmail.com

El 2008 fue el primer año que visité el norte de Chile y acudí a la Fiesta de La Tirana. Acababa de recibir el encargo del maestro Carlos Herrera de escribir un concierto para tuba y orquesta que eventualmente podría montar la Orquesta Sinfónica de Chile en una temporada posterior<sup>1</sup>. Durante aquellos años me encontraba en la búsqueda, por una necesidad personal como compositor, de vincular mi música con elementos, conceptos y sonoridades de la música latinoamericana.

Fue así como determiné que, tratándose de una tuba, lo mejor sería unir este encargo al tema de La Fiesta de La Tirana, en la que los instrumentos de bronce juegan un papel trascendental. Pero... ¿qué sabía realmente sobre la Fiesta de La Tirana?

El primer proceso de acercamiento consistió en una revisión bibliográfica para entender, mediante los libros, los rituales de esta fiesta. Por ello concurrí varias veces a la semana a la biblioteca del Museo de Arte Precolombino, la que se encontraba a un par de cuadras de la que era por aquel entonces mi casa de estudios, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

<sup>1</sup> La obra *Tirana*, para tuba y orquesta fue montada finalmente por la Orquesta Sinfónica de Chile el 26 y 27 noviembre de 2010 en la Temporada Oficial bajo la dirección de Michael Morgan. Actuó como solista Carlos Herrera.

Luego de leer libros y revisar cuanto video estuvo a mi alcance, recibí un consejo de mi profesor de composición, el creador y musicólogo Rafael Díaz. Él me transmitió el compromiso y seriedad con que se debe trabajar este tipo de temas. “Tienes que ir a la fiesta, no tienes más opción. Vivirla, sentirla y empaparte de ella...”. Hasta el día de hoy pienso que es uno de los mejores consejos que he recibido.

Con grabadora en mano llegue a la fiesta, dispuesto a registrarlo todo, conversar con la gente y entender un poco más desde dentro esta particular celebración del Norte Grande. Simplemente quedé maravillado.

Volví un par de veces a la fiesta y escribí la obra, la que luego se estrenó. Pero continuó la necesidad de volver. (¿Sería la “Chinita”<sup>2</sup> que me llamaba?). Pero esta vez ya no quería estar como un turista; quería ser parte de la fiesta. Es así como en agosto de 2010 me uní como músico al baile religioso “Morenos Chilenos, Antonio Huerta Ugalde”, fundado en 1949 en el Campamento Alianza, perteneciente a la antigua Oficina Salitrera Victoria. Luego del cierre de la oficina, sus integrantes emigraron a la ciudad de Santiago y refundaron el baile en 1967 en la comuna capitalina de La Florida (ver imagen 1).



Imagen 1.

Baile religioso “Morenos Chilenos, Antonio Huerta Ugalde”, Santiago, comuna de La Florida.

<sup>2</sup> Nombre popular que se refiere a la Virgen del Carmen de La Tirana

Me inicié como “cajero”<sup>3</sup>. Posteriormente tomé lecciones durante un año con el mismo Carlos Herrera, quien me había encargado el concierto años antes, y pasé a integrar la fila de bronce tocando el eufonio barítono, más conocido en el norte de Chile bajo el nombre de Bajo.

Luego de participar durante varios años en la fiesta, he podido constatar que el aspecto tímbrico constituye uno de los parámetros más importantes de estas bandas instrumentales, compuestas de instrumentos de bronce y percusión, las cuales poseen un sello que las caracteriza en relación a otras agrupaciones similares. A modo de ejemplo, un orfeón militar u otro conjunto de este tipo no suena igual a una de estas bandas del Norte de Chile, las que tienen una característica sonora casi inconfundible.

¿Será acaso una búsqueda inconsciente del sonido rajado de las flautas andinas, la que llevó a la adopción de ciertos instrumentos y a una manera de tocar en las bandas nortinas de hoy?<sup>4</sup>

## AFINACIÓN

Una de las primeras cosas que me llamó la atención es que en las bandas del norte de Chile **no se afinan los instrumentos de bronce**, de lo que surge una pronunciada característica tímbrica. Debido a que casi todas estas bandas son muy numerosas, la desafinación resultante no se puede considerar como un error, puesto que les otorga un **color** especial.

Un pasaje de trompetas tal cual y como suena en estas bandas se tendría que escribir de la siguiente manera (ver ejemplo 1):



Ejemplo 1

<sup>3</sup> Nombre con el cual se denomina en las bandas del norte, al músico que toca el tambor o caja.

<sup>4</sup> Acerca del término “sonido rajado” ver la bibliografía escrita por José Pérez de Arce en *RMCH*, LXVII/219 (enero-junio, 2013), p. 79.

Más allá de tratar de transcribir el resultado sonoro, considero más importante reconocer el resultado tímbrico que se produce como un fenómeno propio de la música del norte de Chile.

En un sentido totalmente opuesto, los instrumentos de percusión **sí se afinan de una manera determinada**. No existe ninguna técnica especial puesto que la casi totalidad de los músicos nortinos son autodidactas. No obstante sí conocen perfectamente la sonoridad que debe tener una caja “nortina” a diferencia de un tambor militar, a modo de ejemplo.

Las cajas, por una parte, se afinan muy alto para lo que se aprieta su parche al límite. La bordona, por la suya, también se deja muy ajustada. Se utilizan en su mayoría los parches “porosos”, los cuales están bañados en una capa áspera que “apaña” en cierta medida el sonido y permite lograr un resultado más “seco”.

Además del timbre seco, el apretar estos parches hasta el límite y tocar en el borde del tambor permite que surjan los armónicos de la caja en un sonido similar a una timbaleta. Estos armónicos se usan para “florear” o adornar en particular los finales de las frases de los bronces.

El parche de los bombos también se ajusta bastante, pero no al límite en que se ajusta en las cajas, también dentro de esta búsqueda de un sonido “seco”. A los parches se adhiere una o varias capas de mica, la cual cumple una función similar a la del baño poroso de las cajas, puesto que apaña y reduce la resonancia.

Todas estas acciones no surgen de un estudio acabado de los instrumentos, puesto que, según ya se señaló, la mayoría de los músicos “tiraneños” son autodidactas. No obstante, tienen completamente claro el timbre que deben lograr con sus instrumentos para sonar como una banda nortina.

## LA INSTALACIÓN DEL EUPHONIUM O BARÍTONO POR SOBRE EL TROMBÓN

Tradicionalmente el trombón estaba encargado de tocar las voces bajas. No obstante, durante los últimos veinte años se ha constatado el uso creciente del barítono o euphonium de banda, con la campana apuntando hacia adelante. Este último instrumento es conocido en el norte de Chile simplemente con el nombre de “bajo”.

Las bandas requieren sonar fuerte ya que se toca al aire libre y muchas veces en forma simultánea con otras bandas. No obstante, considero que la instalación del “bajo” no se debe a un asunto de volumen, si no que surge de un tema netamente tímbrico.

Al comparar el sonido de un trombón con el de un “bajo”, se constata que el trombón suena más fuerte y puede proyectar mejor el sonido. Por el contrario el “bajo” tiene un sonido bastante “ronco”, o “sordo” según lo denominan en el norte, que se asemeja más al del corno. Entonces ¿por qué se dio prioridad a los “bajos” por sobre el trombón? Creo que a los nortinos les gustó más el sonido del “bajo”, porque advirtieron una personalidad especial en su sonido y por su característica tímbrica. En una ocasión un músico nortino me señaló lo siguiente: “el ‘bajo’ tiene un sonido más triste, suena más como Norte”.

## REGISTRO DE LOS INSTRUMENTOS: LOS COLORES DEL NORTE

Los registros de un instrumento permiten obtener colores diferentes. A modo de ejemplo, un oboe suena muy distinto en su primera octava respecto a la segunda y a la tercera octava.

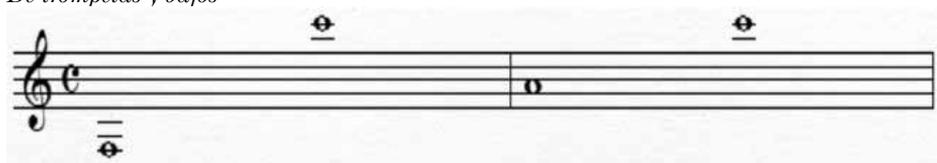
En la primera octava tiene un sonido más “duro”, el que se dulcifica en el registro medio-agudo.

Estas características se han asimilado de manera empírica y natural por los músicos nortinos, quienes han establecido el uso preferente del registro medio y agudo tanto en las trompetas como en los “bajos”.

Este registro no se eligió para “facilitar” la ejecución del instrumento. Por el contrario, mientras más se asciende en el registro la dificultad técnica es mayor. Considero que los músicos nortinos no están consciente de esta dificultad, pero sí saben cómo debe sonar una trompeta o un “bajo” estilo “norte”. De ahí que, de una manera casi inconsciente, se centran en ese registro al crear una melodía (ver ejemplo 2).

*Registro aproximado  
De trompetas y bajos*

*Registro más utilizado*



Ejemplo 2

## ADORNOS

Los músicos nortinos más virtuosos están encargados de hacer las así llamadas “terceras voces” que corresponden al registro sobrealto de los instrumentos de bronce. Muchos tocan las melodías o parte de ellas en esta octava superior, así como también adornan las melodías con los denominados trinos de armónicos, más conocidos en el norte como “yeguas”, sin recurrir a la digitación y solo cambiando de nota mediante los labios (ver ejemplo 3).



Ejemplo 3

Este punto se complementa con el anterior relativo a los registros más utilizados en las bandas. Sin duda que la aparición de esta octava sobreaguda le agrega nuevos colores a la sonoridad de ellas. Más allá de su virtuosismo, es interesante reconocerlo como una de las tantas características tímbricas que poseen las bandas del norte.

#### LA FORMA DE TOCAR: “EL SONIDO NORTE”...

Para finalizar la primera parte de este escrito mencionaré otra de las muchas características de las bandas del norte, la que también se logra mediante un aprendizaje empírico y asimilado de manera natural, y que guarda relación con la forma de ejecutar los instrumentos.

La primera vez que fui a La Tirana, un músico me dijo: “tocas muy bonito, tienes que tocar más como norte”.

¿Pero, qué significa tocar como “norte”? Esto es algo que recién estoy comenzando a entender.

El término “norte” recurre en las conversaciones de los músicos. Los más viejos pueden reconocerlo inmediatamente al escuchar a alguien tocar, sea un músico nuevo, viejo, santiaguino, peruano o boliviano.

Estamos entonces frente a un fenómeno muy interesante que guarda relación con la manera de tocar y cómo esta se convierte en un parámetro natural.

Hasta el momento, como músico aprendiz que me considero, creo que la sonoridad “norte” tiene que ver con la búsqueda de un sonido más abierto en comparación con el sonido clásico.

El sonido de la “academia” es mucho más redondo. Cuando uno estudia un instrumento de viento, pasa largas horas tocando notas largas y buscando el sonido perfecto. Por el contrario el sonido nortino no se obtiene tocando encerrado, si no que en diferentes fiestas y carnavales, año tras año, escuchando a los más viejos y compartiendo con otros músicos. No hay otra escuela que estar ahí en pleno desierto.

En el norte hay que tocar fuerte y, según ya se mencionó, el sonido tiene que ser amplio y abierto. Pienso que quizás es una manera inconsciente de asimilarse al “sonido rajado”<sup>5</sup> del norte. Esto puede ser materia de estudios más amplios relativos a la forma de tocar, de acuerdo a otra de las características de nuestros pueblos originarios, que consiste en trabajar de manera colectiva y aprender de manera activa, haciendo y creando.

Sobre la base de estas reflexiones en torno a la música, y los sonidos, de la fiesta de La Tirana, estoy en condiciones de afirmar que mi música y mi forma de pensar la composición también han sido objeto de un proceso de búsqueda. Estas reflexiones han surgido en el tiempo, ya que mi primer interés por asistir

<sup>5</sup> Sonido saturado propio de algunos instrumentos surandinos, como es un tipo de flautas emparentadas con la pifilka mapuche. José Pérez de Arce postula que estos instrumentos carecen de fundamental en el conjunto de los sonidos emitidos. Ver nota 1.

a la fiesta, se basó principalmente en un afán “recopilador”. Quería plasmar la obra *Tirana* para tuba y orquesta mediante melodías reconocibles. De ahí que la obra esté llena de citas o más bien, de giros o gestos típicos de la música andina. En cierta forma traté en varios momentos de “recrear” melódicamente como es estar en el pueblo de La Tirana durante los días de fiesta.

Luego de conocer la fiesta “desde dentro”, sentí además la necesidad de representar ciertos momentos “rituales” que se viven durante las casi dos semanas en que se realiza.

Muchas personas creen que la fiesta corresponde al 16 de julio solamente, y se desconoce que una serie de actividades ocurren durante aproximadamente una semana antes y una semana después de esa fecha.

## EL USO DE LA CITA PARA LA REPRESENTACIÓN DE RITUALES

Uno de los primeros rituales es la “Entrada” al pueblo, en la que cada grupo de baile religioso entona el tradicional “Campos naturales”.

“En el perímetro del pueblo de La Tirana se halla El Calvario, es una cruz de madera, frente a la cual los grupos de bailarines realizan el primer ritual.

El saludo que realizan las hermandades frente al Calvario, es similar para todas ellas. Se acercan en procesión, presidido por el estandarte del grupo, más atrás avanza la imagen de la Virgen que pertenece a la institución, les sigue la banda formada generalmente por bronces, cajas y bombos (...) El éter se inunda con la música alegre y festiva de las bandas, que van ingresando por la calle principal del pueblo”<sup>6</sup>.

El compositor Jorge Urrutia Blondel realizó una transcripción y arreglo para cuatro voces del tradicional “Campos naturales” y de otros cantos de la fiesta en su obra *Música folklórica ritual de La Tirana* op. 44 de 1963.

Sentí que este momento tan importante de la fiesta debía estar presente en mi obra, por lo que el primer movimiento se titula “Campos naturales”. La tuba presenta la melodía en forma no literal pero elaborando los giros melódicos principales, para posteriormente introducir pequeñas variaciones a lo largo del movimiento (ver ejemplo 4).

Otro de los “momentos” iniciales importantes de la fiesta, tiene que ver con la presencia del Baile Chino<sup>7</sup>, el que es uno de los más antiguos, puesto que existen registros de hace más de 500 años. Junto a las “Cuyacas” y “Morenos” corresponde, además, a uno de los bailes realmente autóctonos de nuestro país. En el primer movimiento de mi obra aparecen gestos que aluden a la sonoridad propia de las flautas que se utilizan en el Baile Chino (ver ejemplo 5).

<sup>6</sup> Juan Guillermo Prado O., *La Tirana* (Santiago: Editorial Kaktus, 1986), p. 34.

<sup>7</sup> La palabra “chino” viene del idioma quechua y significa “servidor”.

Ejemplo 4

Ejemplo 5

Por tradición de los rituales el Baile Chino es el único encargado de sacar a la Virgen en procesión. Al respecto circula una historia-leyenda acerca de una ocasión en que otro baile intentó sacar a la Virgen ya que aún no llegaba el Baile Chino. La Virgen se puso “pesada” y no pudo ser movida del lugar. Por más que se sumaron fuerzas, no se logró levantar la imagen. No fue hasta la llegada del Baile Chino que se pudo iniciar la procesión, cuando la Virgen recuperó su peso normal y su imagen pudo ser transportada.

## EFFECTOS ACÚSTICOS PARA RECREAR LA FIESTA

El hecho aproximarme a la fiesta mediante una investigación en terreno, me permitió crear lazos con devotos que han dedicado su vida entera a tocar o bailar en la fiesta, con un sacrificio de muchos años y una devoción admirable. Esto queda plasmado en una sección de mi obra, en la que mediante un efecto de cacofonía, se les solicita a algunos músicos decir frases que solía escuchar por parte de algunos de estos fieles (ver ejemplo 6).

A este mismo efecto se recurre de manera instrumental mediante la superposición de melodías y ritmos que evocan el efecto sonoro que se percibe al recorrer las calles de La Tirana, y en especial lo que ocurre en la plaza del pueblo a medida que se acerca el 16 de julio. Poco a poco aumentan los bailes y bandas que llegan al pueblo y, por supuesto, todos quieren bailar frente al templo o en las calles

Fl. A - quies - 1 - re - mos ca - da die - ci seis.

Ob. *f* El - la siem - pre me - ha cum - pli - do e - lla siem - pre me - ha cum - pli - do e - lla siem - pre me - ha cum - pli - do

B. Cl. de pre - pa - ra - ción e - lla se me re - ce lo me - jor e - lla se me - re - ce lo me - jor.

Bsn. Ya - qui sí - go bai - lan - do ca - da die - ci seis

Ejemplo 6

laterales de la plaza. Es así como al pararse al medio de la plaza uno puede escuchar probablemente unas veinte o más bandas tocando simultáneamente (ver ejemplo 7).

Ejemplo 7

Dentro de los diferentes momentos de la fiesta que se buscó representar en mi obra, surgió la idea de integrar el espacio físico de modo de profundizar el

efecto sonoro recién mencionado. Para este efecto se formaron diferentes capas sonoras en las que mediante la superposición de melodías se creara la sensación de sonidos presentes y sonidos lejanos.

Para lograr este efecto se hizo aparecer, al más puro estilo Mahler, a pequeños grupos instrumentales “detrás de escena” (ver ejemplo 8).

Behind the stage

Ejemplo 8

Al final de mi obra se incorpora una melodía de despedida recogida en la fiesta. Después de la entrada que realiza cada baile con “Campos naturales”, con posterioridad al 16 de julio se inicia la parte triste de la fiesta en la que cada grupo realiza su retirada. El ritual comienza con los cantos frente a la imagen de la Virgen al interior del templo, sucedidos por el recorrido de cada grupo hasta la cruz a la entrada del pueblo. Con este ritual se da por finalizada la fiesta y como dicen algunos de los cantos... “para el año volveremos...”

En mi obra este último momento se inicia de modo responsorial, con la tuba interpretando la melodía y la orquesta respondiendo con el último gran tutti. En ese mismo instante dos trompetas tienen la indicación de retirarse de la sala repitiendo esta melodía, y pasando por la platea del teatro entre el público asistente.

La melodía se va perdiendo. Nuevamente el espacio físico sirve para generar esta sensación de “lejanía”, pero además se rompe el espacio “escenario”. Se crea por un instante un momento inesperado y mágico con el intérprete que se acerca al público o bien el público que deja su lugar de auditor y se incorpora al ritual colectivo. De este modo se recrea la cosmovisión andina en la que todos somos parte de un gran todo (ver ejemplo 9).

Ejemplo 9

Jorge Pepi-Alos, mi segundo profesor de composición, siempre hablaba de las diferencias del paso del tiempo en un compositor según su edad. Afirmaba que cinco o seis años para un compositor mayor no significa nada. En cambio para un compositor joven o que se está iniciando, puede ser mucho tiempo.

Han pasado seis años desde el estreno de la obra y ocho desde que empecé mis investigaciones en el norte. En lo personal siento que ha sido un largo camino de vivencias y por sobre todo de reflexiones y aprendizajes.

Mi música hoy en día suena muy diferente a mi querida *Tirana* para tuba y orquesta. Posiblemente estoy en un proceso de explorar más el timbre y las texturas, pero creo que esta composición fue parte del camino que debía recorrer para seguir escribiendo.

En la actualidad continúo asistiendo a la fiesta y participando como músico. Han surgido muchas otras obras en los años posteriores, entre las que puedo mencionar *Señales de San Miguel Arcángel*, *Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos*, *Kamanchaka*, y *Ventolera*. Estas, junto a otras composiciones han sido inspiradas por este norte que me invita cada año a reflexionar en torno al sonido, sus posibilidades y en cómo estos paisajes pueden llegar a transformarse en imágenes sonoras.