

*Los sonidos de la resistencia: música, chilenización
y memoria peruana en los oasis de Pica, Matilla
y Valle de Quisma*

*The sounds of the resistance: music, Chileanization
and Peruvian memory in the oases of Pica, Matilla
and Valle de Quisma*

por

Tiziana Palmiero

Universidad de Tarapacá, Chile
tizianapal@hotmail.com

Jean Franco Daponte

Universidad de Tarapacá, Chile
jdaponte@academicos.uta.cl

Alberto Díaz Araya

Universidad de Tarapacá, Chile
albertodiaz@academicos.uta.cl

Este artículo analiza las prácticas musicales y coreográficas que evocan el pasado peruano en el norte chileno, la Guerra del Pacífico (1879-1883) y la posterior chilenización. Como resultado de un trabajo etnomusicológico y revisión de materiales de archivos se plantea que el proceso de chilenización impuso medidas administrativas, punitivas y acciones de violencia política que se constituyeron en eventos traumáticos para las poblaciones de los oasis de Pica, Matilla y Valle de Quisma; hechos que han sido registrados en relatos, objetos, músicas y danzas que hoy forman parte de la tradición regional y en los cuales se reconstituyen memorias comunitarias acerca de Perú, como contrapunto a los procesos coercitivos del Estado chileno.

Palabras clave: Música y memoria, chilenización, Tarapacá, baile y tierra, cachimbo, yaraví.

This article analyzes the musical and choreographic practices that evoke the Peruvian past in northern Chile, the War of the Pacific (1879-1883) and the subsequent Chileanization. As a result of an ethnomusicological work and review of archive materials, it is suggested that the Chileanization process imposed administrative and punitive measures and actions of political violence that constituted traumatic events for the populations of the oases of Pica, Matilla and Valle de Quisma; facts that have been recorded in stories, objects, music and dances that today are part of the regional tradition and in which community memories about Peru are reconstituted, as a counterpoint to the coercive processes of the Chilean State.

Keywords: Music, Chileanization, Peru, memory, Tarapacá, baile y tierra, cachimbo, yaraví.

INTRODUCCIÓN¹

Después de la guerra del Pacífico y tras firmar el Tratado de Ancón (1883), la antigua provincia peruana de Tarapacá pasó a depender de la soberanía de Chile. Las agencias y agentes del Estado chileno, al establecerse en el nuevo territorio, comenzaron a instaurar varias políticas administrativas para organizar la región y controlar a los pobladores locales adscritos a una identidad peruana de larga data (González 2004). Asimismo, en un escenario socioeconómico donde la industria salitrera generaba un número importante de divisas para el país, era necesario salvaguardar dicho patrimonio y generar lealtades nacionales entre la ciudadanía que residía en las oficinas y cantones salitreros, así como en las quebradas andinas y oasis del desierto (Daponte 2010). En este contexto, la nueva administración no tardó en implementar dispositivos para “chilenizar” a la población (González 2004) y, al unísono, controlar todas las prácticas que los vecinos de origen peruano desarrollaban, ya fuera durante sus actividades cotidianas como para las celebraciones religiosas que en la zona formaban parte del acervo cultural desde tiempos coloniales (Díaz 2009). Al respecto, en 1927 –pese a que habían transcurrido más de cuarenta años de la ocupación chilena– los funcionarios subrayaban ante la Intendencia de Tarapacá, localizada en el puerto de Iquique, que:

No es el ánimo del infrascrito herir susceptibilidades religiosas, por el contrario, es mi deseo de no permitir que se continúe a la sombra de la Iglesia que nos merece respeto y tolerancia desarrollando a que encierran una burla a nuestras leyes y a la soberanía nacional, y, de los que se aprovechan predicadores de todo lo que implica odio a nuestra patria

Finalmente doi cuenta a U. S. de que mientras esa Intendencia resuelva lo que estime el caso he ordenado la prohibición de todo acto de sospechosa normalidad o de dudoso patriotismo que se quieran ligar a las festividades de la iglesia Católica, tratando de no herir por ninguna circunstancia susceptibilidades religiosas².

La información contiene los discursos de una institucionalidad panóptica que buscaba controlar e invisibilizar las prácticas festivas, ceremonias donde se incubaba y reproducía la identidad peruana. Las medidas de ordenamiento social pretendían reducir, bajo la impronta cultural chilena, cualquier tipo de manifestaciones que en su contenido ritual o simbólico supusieran dudar del “patriotismo” expresado por los comuneros; estos podían activar mecanismos para resaltar un *ethos* peruano pese a la chilениzación y sus avatares³.

¹ Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos FONDECYT n°s 1191869, 1221368 y 3220406, financiados por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID, ex CONICYT).

² Archivo de la Intendencia de Tarapacá (en adelante AIT), Subdelegados, Vol. 2, foja 51^a, 1927. El subrayado es nuestro.

³ A través de esta discusión, podemos entender la chilениzación como un complejo artefacto aculturador, que despliega un conjunto de ingredientes nacionales diseñados y reunidos por las autoridades locales para fomentar la identificación con la nación (Galdames y Díaz 2007). Acerca del concepto de chilениzación debemos remitirnos a dos posibles caminos para intentar obtener cierta lógica explicativa. La primera alternativa se remite a acciones deliberadas, percibidas y elaboradas por agentes estatales, políticos, periodistas, civiles o militares, para definir las distintas políticas que llevó a cabo Chile durante el periodo del conflicto por los territorios de Tacna y Arica (1883-1929). La segunda opción apunta a despejar la conciencia nacional peruana de los pobladores de las regiones de Arica y Tarapacá abriendo paso a una nueva identificación nacional, en este caso la chilena. Fuera por una vía o por otra, nos encontramos con acciones que se proyectaron también en el plano mental, se quisiera o no, con el fin de concientizar a la población, es decir, de nacionalizar y homogeneizar la

Sin embargo, los pobladores mantuvieron vivas ciertas tradiciones musicales y hoy podemos apreciar la interpretación de algunos de estos cantos y bailes.

En poblados como Tarapacá, Mamiña, Pica, Matilla o en el valle de Quisma, durante las fiestas patronales se danza el cachimbo. Este baile forma parte de aquel repertorio musical y coreográfico anterior a las políticas, estéticas y símbolos patrios impuestos por el Estado chileno en el período de la chilenización (Galdames y Díaz 2007; Díaz 2009). Durante el trabajo etnomusicológico en la Región de Tarapacá, hemos constatado en el despliegue ceremonial andino que, en localidades como Pica, además del cachimbo se interpreta el baile y tierra llamado *San Miguelito*⁴. El texto de esta danza conserva estrofas referidas a San Miguel de Piura y a la Guerra del Pacífico. Asimismo, en algunas entrevistas realizadas a cultores de Pica y Matilla, se rememora la antigua práctica de los yaravies; entre estos cantos destaca *Oh, provincia desgraciada*, cuyas palabras hacen alusión al período postguerra y a la posterior ocupación chilena.

El interés por estudiar la relación entre algunas manifestaciones musicales y el recuerdo del pasado peruano en los pueblos supracitados comenzó en el marco de investigaciones que desarrollamos en la década de 1990, al comprobarse que algunos cultores, entre ellos Enrique Luza Cáceres, Roberto Gómez Huarcaya y María Barreda Díaz, interpretaban cantos y danzas como el San Miguelito y *Oh, provincia desgraciada*.

Al mismo tiempo, las organizaciones dedicadas al rescate de la cultura de los oasis (primero los Clubes de Cachimbo y posteriormente la Asociación Indígena Quechua) ponían en evidencia la importancia de integrar en sus actividades aquellas expresiones musicales y coreográficas “de los tiempos del Perú”, que habían sido marginadas, como el yaraví, o que, como el cachimbo, se habían amparado bajo el alero de la llamada música folclórica nortina. No se trataba por tanto de un descubrimiento, sino más bien de un aflorar de prácticas musicales que se habían mantenido discretamente en el seno de los grupos familiares. En este contexto, se pudo comprobar que el cachimbo, las cuecas, los pasacalles y los cantos que se interpretan durante la fiesta de Santa Rosa de Lima en el valle de Quisma contribuyen a establecer un puente entre el presente y el pasado peruano, problemática que en este artículo intentamos analizar sobre la base de antecedentes etnomusicológicos, testimonios y evidencia archivística.

LA CHILENIZACIÓN EN EL DESIERTO

Al comenzar el período chileno en la región, los esfuerzos de las autoridades se concentraron en los territorios directamente relacionados con las faenas salitreras, en desmedro de los pueblos andinos y de los oasis (González y Leiva 2016). La nueva administración consideraba que, en las aldeas del desierto y la precordillera, la presencia de poblaciones indígenas y de familias peruanas apegadas a sus costumbres sería un escenario difícil para implantar la lealtad ciudadana hacia Chile (Aguilera 2009).

En cuanto a la administración eclesiástica, esta se concentró en la vicaría castrense establecida en el puerto de Iquique, mientras que en los valles del interior la situación quedó invariada y los sacerdotes peruanos quedaron a cargo de los templos de Pica, Camiña y

sociedad nortina. Así, el concepto de chilenización contendría dos *semas* importantes desde el punto de vista de su implementación. El primero de ellos contempla aquellas acciones que propenden a una *desperuanización*; lo que nos lleva al segundo, la extirpación de una nacionalidad para imponer otra, silenciando el *ethos* peruano (Díaz *et al.* 2012), en algunos casos compulsivamente (González 2004).

⁴ “Baile y tierra”: Nombre con el que se denominó a una danza de pareja suelta con pañuelo que se interpretaba en la Región de Tarapacá (Daponte y Palmiero 2020; Díaz *et al.* 2017; Loyola 1994).

Tarapacá hasta 1893 (Figuroa 2013). En un ambiente beligerante de chilenización compulsiva, hacia 1900 los dos últimos sacerdotes peruanos fueron expulsados de la zona y, al mismo tiempo, se prohibieron las manifestaciones religiosas consideradas “peruanas”; uno de los ejemplos más notorio fue la persecución de los bailes religiosos (Van Kessel 1989).

El período más violento de la chilenización en Iquique, la pampa y los oasis de Pica y Matilla se inició con la aparición de las organizaciones paramilitares llamadas “Ligas Patrióticas”, entre 1910 y 1925, aproximadamente (González 1995); estas atemorizaron a las familias peruanas, las que fueron privadas de sus bienes y golpeadas, mientras otras escaparon y se repatriaron a Perú o fueron exiliadas (González 1995, 1997, 1999-2000, 2004; Troncoso de la Fuente 2008). Por tanto, mientras la región vivía un rebrote de nacionalismo, acentuado por las celebraciones del primer centenario de la independencia chilena (1910), el Estado buscó consolidar su soberanía también por medio de la utilización constante de símbolos patrios, como banderas e himnos, y de intervenciones en las fiestas públicas, como parte de los rituales simbólicos de integración e identidad nacional (Díaz *et al.* 2012; Galdames y Díaz 2007; González 1995).

En el plano religioso, las festividades patronales y las celebraciones en los santuarios poseen, en el área andina, una profundidad histórica desde la Colonia, con la difusión de la piedad religiosa hispánica. Esta, con sus letanías e instrumentos musicales que resonaban en los templos y las capillas, entre órganos y coros polifónicos, resultó a menudo permeable a las prácticas musicales andinas, cuyas danzas, cantos e instrumentos musicales se insertaron en las cofradías y en la devoción a los santos patronos (Díaz 2011; Palmiero 2014).

En los poblados objeto de nuestro estudio, la presencia de familias que habían sido influyentes durante el gobierno peruano y que seguían fieles a sus costumbres despertaba la preocupación de las autoridades chilenas, debido a que estas últimas interpretaban aquellas tradiciones como una peligrosa expresión de peruanidad (Aguilera 2009: 78-79 y 98-99; Castro y Rivera 2011: 273-274). En estos pueblos, las manifestaciones religiosas asumidas en principio por los españoles acogieron pronto la participación de la población indígena y afrodescendiente; con el paso del tiempo, las prácticas musicales de estos sectores de la población matizaron las *performances* de los ritos católicos (Daponte 2010 y 2019; Palmiero 2014). Con la arremetida chilenizadora, la vicaría castrense buscó contener bajo el canon católico las manifestaciones de piedad popular, de momento que advertía en estas un resabio de peruanidad. Fue así como el párroco de Pica constantemente informaba al vicario de Tarapacá acerca de las actividades organizadas para celebrar las fiestas. Al igual que en la Colonia, las festividades y los cargos religiosos (como alférez o mayordomos) que estas demandaban fueron instrumentos para cumplir el propósito de la Iglesia de ofrecer una permanente catequesis a los fieles. Al mismo tiempo, la comunidad se involucra en la organización de las ceremonias como una forma de práctica sociopolítica en que los compromisos consentían conservar un cierto protagonismo; a este propósito, en 1927 los pobladores del Valle de Quisma exponían al subdelegado la petición de poder desarrollar un programa de fiestas en el día de Santa Rosa de Lima: “Prometemos por la presente a usted someternos y acatar las órdenes que existan de parte del gobierno del país y las autoridades con respeto a la forma en que deben de efectuarse esta clase de fiestas”⁵.

La petición conlleva también una promesa: someterse a las órdenes entregadas por las autoridades y celebrar según las pautas oficialmente aceptadas. Aunque el documento no especifica a qué tipo de ordenanzas se refiere, la respuesta de la subdelegación hace hincapié en resguardar el sentimiento nacional chileno: “En cumplimiento de las disposiciones superiores que existen en poder de esta Subdelegación, se previene a los solicitantes

⁵ AIT, Subdelegados, Vol. 2, foja 91, 1927.

del permiso, que todo acto que resulte contra la seguridad o sentimiento nacional serán responsabilizados los organizadores de la fiesta”⁶.

Las acciones coercitivas de las autoridades por terminar con las manifestaciones de adhesión a Perú fueron dispositivos que restringieron las actividades del culto. El sentimiento nacional chileno tenía que estar salvaguardado en las festividades, en caso contrario, se responsabilizaba a los alféreces ante cualquier desacato. Las fiestas patronales no solo eran el momento en que confluía la devoción a Cristo, María o los santos; eran también un espacio de sociabilidad en que el consumo de bebidas alcohólicas exaltaba los ánimos de los asistentes, provocando en ocasiones pleitos y riñas teñidas de nacionalismo, como fue el caso de la agresión sufrida por un poblador de mano de un trabajador chileno durante las faenas en el sector de la vertiente Chintaguay, en el Valle de Quisma:

En el Cuartel fui informado que el trabajador de las obras complementaria del agua potable fiscal en Chintaguay Enrique Pavez Galindo, chileno, de San Fernando, de 24 años de edad, había agredido con cuchillo detrás de la oreja infiriéndole herida grave a Wilfredo Palacios Cayo por haber este injuriado a Chile [...] Por las formas en que estos pueblos celebran las fechas de sus patronos, esta subdelegación estima que en el fondo no se persigue un propósito religioso, si no de carácter solidario hacia otros ideales⁷.

Se observa, en esta cita, que la preocupación de las autoridades está dirigida a cuestiones de tipo político-nacionales más que a la tranquilidad ciudadana. Consignamos que la vertiente de Chintaguay, principal manantial que por siglos había proveído de agua a Quisma y Matilla, fue canalizada por el Estado chileno para abastecer a la ciudad de Iquique, provocando la desertificación y la diáspora de las mujeres y hombres del valle⁸.

Como contrapunto al ambiente panóptico de la chilenización deliberante en el pasado regional, las comunidades de Pica, Matilla y Quisma aún mantienen, en ocasión de celebraciones, el uso de símbolos que evocan al pasado peruano: banderas, escarapelas, los colores nacionales –rojo y blanco– y géneros musicales asociados directamente con Perú, como el Himno Nacional, cachimbo, baile y tierra, vals peruano, yaraví y boleros. Durante las últimas décadas se han organizado clubes de cachimbo que, además de practicar esta antigua danza, han revitalizado las tertulias en las que se rememoran los cantos familiares⁹; se fundó la Asociación Indígena Quechua de la comuna de Pica (Matilla-Pica-Quisma)¹⁰; se han organizado celebraciones para recordar fechas importantes, como el 28 de julio, día del Perú (ver figura 1) o los cien años de la expropiación del agua de Chintaguay; también se han restaurado y construido monumentos conmemorativos, como el antiguo faro ubicado en las afueras del pueblo de Matilla y la puesta de un monolito conmemorativo en los

⁶ AIT, Subdelegados, Vol. 2, foja 92, 26 de agosto de 1927.

⁷ AIT, Subdelegaciones, Vol. 2, foja 93, 1925.

⁸ En el marco de las políticas de expropiación de los recursos hídricos (1888-1921), una ley de 1912, que se hizo efectiva en 1921, permitió a las autoridades chilenas confiscar los terrenos y canalizar las aguas de la vertiente Chintaguay, con el fin de abastecer al puerto de Iquique (Bermúdez 1987: 111-113; Castro 2010 y 2014; Núñez 1985).

⁹ Los Clubes Sociales y Culturales de Cachimbo de Pica, “Amigos del Cachimbo, Enrique Luza Cáceres” y “El Cachimbo”, se crearon en 2003 y 2004 respectivamente. En 2015 nació en Matilla el “Cachimbo Matillano, Regina Bejarano y Rogelio Loayza”. A propósito de los géneros musicales regionales véase Daponte y Palmiero 2020.

¹⁰ Es una asociación integrada por las comunidades quechuas de Pica, Matilla y el Valle, que se constituyó en diciembre de 2017. La Comunidad de Matilla participa activamente en el rescate de la memoria. Su presidente es Jorge Moya Riveros.

terrenos del excementerio peruano (1825-1898)¹¹. Asimismo, se difunden, por medio de redes sociales, historias familiares, fotografías y noticias¹². Dicho sea de paso, los alféreces que asumen las fiestas patronales enfatizan el rescate de las tradiciones, la gastronomía, la ornamentación y la música. Es este el caso de Santa Rosa de Quisma (ver figura 2)¹³, instancias donde los concurrentes cantan y bailan marineras y valsos peruanos.



Figura 1. 28 de julio en el Club de Cachimbo de Matilla, 2019.
Archivo privado de Jorge Moya Riveros.

¹¹ Hoy, los terrenos del excementerio son ocupados por chacras. El faro de Matilla fue desmantelado en 1945 y su reconstrucción se realizó mediante un proyecto postulado por la Ilustre Municipalidad de Pica al Fondo Regional de Inversión Local (FRIL), titulado “Construcción faro de Matilla”.

¹² Algunas de estas redes son: “Pabellones matillanos”. <https://es-la.facebook.com/pages/category/Community/Pabellones-Matillanos-486006488195449/> [acceso: 23 de mayo de 2023]; “Fotos de mis oasis de Pica y Matilla de hoy y de antaño”. <https://www.facebook.com/groups/305591969948117/> [acceso: 23 de mayo de 2023]; “Descendientes Juan Alfonso Ugarte y Vernal”. <https://www.facebook.com/pg/Descendientes-Juan-Alfonso-Ugarte-y-Vernal-422498524596885/posts/> [acceso: 23 de mayo de 2023].

¹³ En la actualidad, algunos inmigrantes han elegido asentarse y aprovechar los pocos recursos acuíferos de la zona para realizar faenas agrícolas.



Figura 2. Santa Rosa de Lima, la octava en Matilla, 2018.
 Archivo privado de Jorge Moya Riveros.

Frente a este corpus de antecedentes, el hecho de que algunos de los antiguos cantos hayan perdurado en los oasis del desierto, por ejemplo, *Oh, provincia desgraciada* y aquel asociado a la danza de San Miguel de Piura, nos permite evaluar las articulaciones generadas en los espacios de sociabilidad privada y festiva, entre reuniones familiares y de clubes, amén de episodios como la Guerra del Pacífico y sus consecuencias chilenizadoras que resonaron como un punto de inflexión en la región¹⁴. El deseo de conservar el pasado musical se expresa bajo el alero de preservación de las tradiciones y artefactos guardados con diligencia por los lugareños. De este modo, los relatos y objetos familiares se entretajan generando un espacio colectivo de valoración de la memoria; ahí las vivencias, especialmente frente a hechos traumáticos, pueden cobrar sentido en el marco de lo social y colectivo (Castillo 2013; Halbwachs 1992; Jelin 2002; Pollak 2006).

Al parecer, los sitios, objetos o el recuerdo de los cantos y bailes de antaño cumplen un rol en la salvaguardia de la cultura local, y la práctica de estas manifestaciones ha significado no solamente la remembranza de un pasado doloroso que obliga a la repetición de ciertos actos (Todorov 2000), sino una forma de resistencia en el proceso de construcción del presente: “en términos más generales, familiares o comunitarios, la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (Jelin 2002: 10-11). Si tomamos en cuenta que la música de una colectividad, por ejemplo, el cachimbo o la marinera, se significa y cobra su sentido primario a partir de los relatos que se construyen

¹⁴ Se trataría en este caso de un aparente silencio de aquellas manifestaciones culturales que, durante el período de la chilenización, eran consideradas expresión de peruanidad y sufrieron por tanto de la censura. Pero: “el largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales” (Pollak 2006: 20).

sobre ella (Middleton 1990: 221), aquellos cantos y bailes que se vinculan con el pasado o que narran los hechos que han marcado el devenir de la región se convierten en importantes vehículos de las historias locales. En tal sentido, queremos además señalar que la memoria se compone de relatos –hechos a su vez de recuerdos, olvidos y fracturas– en que las emociones ocupan un espacio preeminente (Jelin 2002: 17) y que, en este contexto, y respecto de otras formas de expresión cultural, la comunicación de estas narraciones por medio de la música resulta especialmente eficaz. Esto, ya que la música popular, entendida aquí como aquella compartida por una comunidad, resulta ser un poderoso canal de experiencias emocionales (Frith 1987). Al reconocer el poder evocativo de la música, es nuestro interés: “Explorar las formas en que los ecos y los legados del pasado aún se pueden escuchar en el presente y considerar hasta qué punto las prácticas musicales en el presente están moldeadas no solo por la experiencia pasada sino también por ideas, sentimientos y creencias” (Bithell 2006: 4).

Nuestro planteamiento es que la práctica de aquellas músicas que evocan la peruanidad, como el cachimbo o la marinera, no representa la reivindicación de una particular identidad nacional; más bien, da cuenta de la existencia de una vinculación de los habitantes de los oasis con el territorio y demuestra que la apropiación consciente del relato histórico –nos referimos a una memoria activa y no a una espontánea y casual evocación retrospectiva (Ricoeur 2000: 32-33)– es imprescindible en el proceso de construcción de la identidad, ya que esta se sostiene justamente en la rememoración de los hechos del pasado (Jelin 2002: 24-26). Por esta razón, muy seguido se pueden agrupar en una misma *performance* ecos de diferentes pasados que son recontextualizados en el presente (Bithell 2006: 7). Al respecto, la reincorporación de las memorias, la resignificación y los productos culturales ligados a estas memorias, pueden representar un avance en la superación de las anteriores experiencias (Taylor 1989); de este modo, la práctica de manifestaciones, en este caso musicales, se convierte en una posible herramienta de superación de los traumas del pasado¹⁵ (Castillo 2013; Jelin 2002; Ricoeur 2000; Koselleck 1993).

En este contexto, nuestra investigación se posiciona en aquella dimensión entre presente y pasado que Bohlman (2008: 250) define como *fluidity*; el mismo Bohlman (2008: 248) pone en evidencia la paradoja “temporal” del trabajo de campo que investiga manifestaciones contemporáneas y al mismo tiempo debe arrancar el pasado de su atemporalidad “para ser sintetizado en el presente de la historia”. Ambos, pasado y presente, deben ser tomados en cuenta y examinados, por eso David Coplan (1991: 36) subraya la importancia de la tradición oral en la construcción simbólica de la historia. A este propósito, Timothy Rice (1987) proponía un modelo teórico para resolver el problema de la relación entre sistemas musicales, historia e interpretaciones individuales. Este autor, parafraseando a Geertz, se interrogaba de la siguiente manera ¿cómo se construye históricamente, se conserva socialmente y se expresa individualmente la música? Frente a estas preguntas se hace patente la necesidad de ampliar el campo de la investigación para poder incluir aquellos productos, como los documentos históricos y relatos, que atienden a una dimensión temporal, ya que la narratividad evidencia un nuevo modelo epistemológico de la historia que valoriza la experiencia individual en contrapunto con el contexto social y comunitario (Musri 1999).

En los estudios acerca de la Guerra del Pacífico y posterior chilenización de Tarapacá, la música no ha sido especialmente tratada, salvo las referencias al uso de himnos, marchas y cuecas en las manifestaciones públicas, civiles, religiosas y en ámbito escolar (Daponte y Palmiero 2020: 182 y 186; Díaz *et al.* 2012: 373-389; Díaz y Lanús 2015: 145-169; González

¹⁵ Son significativas al respecto las palabras de Jorge Moya Riveros: “soy matillano, con profundas raíces peruanas, pero no por eso, soy menos chileno”. Comunicación personal, 7 de marzo de 2020.

1995: 42-56, 2002). En cuanto al uso de la música como posible forma de resistencia, contamos con dos estudios referentes al cachimbo (Díaz *et al.* 2017; Loyola 1994). Estos trabajos ponen en evidencia que esta danza, declarada hoy Patrimonio Inmaterial en Chile, ha sido practicada también como una forma de reivindicación de la identidad local y de resistencia frente a la chilenización¹⁶.

Basándonos en nuestra experiencia de investigación etnomusicológica, desde 1994 hemos realizado diversas acciones: participamos en la comunidad como integrantes de las organizaciones comunitarias, clubes de cachimbos y Círculo Musical y de las diversas actividades culturales, especialmente musicales; recopilamos material etnográfico en posesión de los pobladores, fotografías, cartas, documentos, partituras y grabaciones musicales; entrevistamos a cultores destacados y realizamos fotos y videos. Además, hemos asistido y documentado las fiestas patronales de la región en diversas ocasiones. Toda la información ha sido confrontada con estudios históricos y sociales que nos han entregado un marco de referencia para entender el actual proceso de recuperación de la memoria en los oasis.

EL OASIS DE LA MEMORIA

Es indudable que la Guerra del Pacífico y consecuente chilenización, que los tarapaqueños exiliados en Perú denominaban “la hostilidad”, haya significado un quiebre, un punto de no retorno en la experiencia de los habitantes de la Región de Tarapacá. En muchos hogares, los lugareños atesoran objetos, como cuadros, fotografías, cartas y documentos, que los vinculan con la república de Perú (ver figura 3).



Figura 3. Familia Zegarra en Pica, 1912. Se observa la bandera peruana.
Archivo privado de Lourdes Zúñiga Mitchel.

¹⁶ El Estado chileno ha reconocido la danza del cachimbo como Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile el 7 de marzo de 2018, con la resolución N°1036 21-08-2018. Ver <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/danza-cachimbo-de-las-comunas-de-pica-huara-y-pozo-almonte> [acceso: 24 de enero de 2021].

Sus relatos cuentan, por ejemplo, de la dispersión familiar, del exilio o de la decisión de escapar a Perú para no ser perseguidos: “En la Urbanización Tarapacá [Lima] las calles tenían nombre del terruño: Iquique, Huara, Pica, nosotros fuimos criados que Pica era nuestro hogar [...] Mi abuelo se fue a Lima con mi mamá chiquita y mis tías y nunca más volvieron [...] las familias separadas” (Zúñiga 2020); Lautaro Núñez Atencio (en Gedda 1992: 34 min 33 s) comentaba al respecto: “Mi abuelo estuvo refugiado en el Callao [...] La pena más terrible es la del exilio, los que fueron exiliados de acá, fue terrible, mucha gente se incorporó, pero la mitad volvió, porque allá eran extraños, allá eran tarapaqueños que hablaban distinto y pensaban distinto”.



Figura 4. Reencuentro de piqueños en Lima. 1954. De izquierda a derecha; de pie Antonio Daponte (padre de Andrés Daponte) y Juan Ormazábal. Sentadas: Arline Daponte Núñez, Inés Luza y Rogaciana Núñez Robles. Archivo privado de la familia Daponte.

A este mismo propósito, Andrés Daponte Núñez (2020) cuenta que su madre, Rogaciana, fue la única componente de la familia que se quedó en Pica (ver figura 4):

A la familia de mi mamá la expulsaron en 1907 y como ella era muy guagüita, y en ese tiempo había que arrancar hasta Ilo, porque Tacna era chileno, se iba a morir, así que dejaron a mi mamá al cuidado de la abuela Gavina, que no era familia directa de nosotros, pero se había casado con un chileno, así estaba protegida¹⁷.

Muchos relatan las persecuciones y las acciones violentas perpetradas por las Ligas Patrióticas: “¡A mí me detienen por ser peruano!” gritaba mi abuelo Carlos Zúñiga cuando se lo llevaban detenido [...] finalmente fue exiliado al barrio de los tarapaqueños en Lima” (Zúñiga 2020)¹⁸; Lautaro Núñez Atencio (en Gedda 1992: 34 min 08 s) recordaba:

¹⁷ Gavina Miranda contrajo matrimonio con Leoncio Beas Contreras, en Huara, Chile, 1907 (Torres 2017: 40).

¹⁸ Carlos Zúñiga Luza fue maestro de música y director de la banda de bronce de Pica hasta su expulsión en 1929.

Esta nuestra gente era la gente más débil. Estaban siendo perseguidos por las Ligas Patrióticas, muchos de los piqueños, matillanos y tarapaqueños pasaron a los campos de refugiados del Puerto del Callao. Por el solo hecho de ser tarapaqueños y despertar un día con una cruz negra de alquitrán en sus puertas.

Se destaca en los relatos la pérdida de bienes y de representatividad: “los que quedaron se empobrecieron mucho [...] La gente se tenía que ir de un momento a otro, eran dueños de salitrera y lo perdieron todo, tenían chacras, casas... todo” (Zúñiga 2020). También se habla de la expropiación de las tierras y del agua: “Se despojó el pueblo, sacaron a la gente de acá [...] mi madre salió a los nueve años, las tías abuelas de quince y dieciocho, toda una juventud [...] hasta el último viejo que quedó” (Luis Briones Morales en Gedda 1992: 35 min 33 s). Julio Arroyo Contreras (en Gedda 1992: 31 min 33 s), violinista piqueño, se hace eco de los sentimientos de los *vallesteros* al comentar: “Fue abrumador y un crimen de que no tiene perdón de Dios. Porque era un valle muy lindo, tenía la planicie completamente llena de verdura, de la mejor verdura y para los lados tenía los árboles, guayabos, naranjos, limones y mangos [...] Pero con el corte del agua la cosa se fue”. La expropiación de las tierras y el agua debía contemplar un pago, pero según las palabras de Leonardo Morales Morales, último poblador del valle:

No se pagó a nadie, dice que los Palacios se pagaron por intermedio de don Antonio Gómez, no hubo caso [...] nacidos, criados acá, el cariño, enamorados del terruño, agotaron el último día de su existencia, entre ellos el autor de mis días, Francisco Morales Ríos y, hablando a la chilena, no aflojaron camiseta (Leonardo Morales Morales en Gedda 1992: 32 min 35 s).

Efectivamente, los pobladores intentaron en varias instancias evitar el desastre y el desalojo, según Lautaro Núñez Atencio (en Gedda 1992: 33 min 28 s): “Nadie estaba en condiciones de defender a estas familias, porque estas familias [...] venían saliendo de una guerra y eran perdedores, cuando la sociedad tarapaqueña de Iquique estaba triunfalista con este auge del salitre, del carnaval salitrero”. Además, el territorio fue reconfigurado: por ejemplo, las calles cambiaron sus nombres tradicionales, que evocaban lugares y actividades del territorio, por aquellos de próceres militares chilenos. Otro ejemplo significativo fue el traslado del cementerio de Matilla, en 1898, que significó el paulatino deterioro de las tumbas del período peruano. El terreno pasó a manos de Bienes Nacionales, que lo entregó a privados para el desarrollo de cultivos. La reciente inauguración de un monolito permite mitigar esta pérdida: “En ese lugar que es tierra sagrada, descansan nuestros ancestros, mirando al sol, como era la antigua tradición en tiempos del Virreinato y la República” (Moya 2020; ver figura 5).

Naturalmente, no todos son recuerdos tristes, y el orgullo de pertenecer a una región que vio nacer y acogió a personajes ilustres se expresa a menudo en los relatos de los lugareños: Guillermo Billinghurst Angula, Ramón Castilla y Marquesado, Remigio Morales-Bermúdez (ver figura 6), Ramón Zavala Suárez y Alfonso Ugarte Vernal son solo algunos de los nombres recordados, junto con otros menos conocidos, pero muy significativos para la historia local, como Teodoro Robellat Miranda, Francisco Mendizábal Luza y Vicente Luza Bustos, que fueron oficiales del ejército de Perú¹⁹.

¹⁹ Guillermo Enrique Billinghurst Angulo (1851-1915), que fue presidente de Perú entre 1912 y 1914, compró la Hacienda del Sauque en Matilla, donde pasaba largas temporadas; Ramón Castilla y Marquesado (1797-1867), tarapaqueño, es recordado por haber sido presidente de Perú en dos ocasiones: 1845-1851 y 1855-1862; Remigio Morales-Bermúdez (1836-1894) fue un político y militar piqueño. Presidente de Perú entre 1890 y 1894; Ramón Zavala Suárez (1853-1880), nacido en Pica, fue



Figura 5. Monolito conmemorativo del antiguo Cementerio Republicano Peruano de Matilla, 2019. Archivo privado de Jorge Moya Riveros.



Figura 6. Retrato de Remigio Morales Bermúdez con dedicatoria a su primo Vicente Luza Bustos. Archivo privado de María Angélica Costamayer.

Asimismo, son recordadas con cariño las asociaciones comunitarias, las filarmónicas y las tertulias de antaño y el mismo carácter festivo de los habitantes de los oasis y del Valle. Así comentaba María Grecia Amas Luza (1927-2018) en 2004, en ocasión de un encuentro organizado por el Club de Cachimbo de Pica: “Sí, aquí en Pica nunca falta la farra [...] sea religiosa que [civil]” (Palmiero y Daponte 2014: 00 min 28 s). Entre los festejos recordamos los convites, tertulias que duraban todo el día y que contemplaban paseos en las chacras y noches bailables en algún salón del pueblo. En estas reuniones familiares se interpretaban la mazurca, el vals y la cuadrilla, además de un repertorio más regional compuesto de cachimbo, baile y tierra, cueca tarapaqueña, yaraví y huara²⁰. A mediados del siglo XX, se incorporaron el vals peruano y el bolero (Daponte y Palmiero 2020: 177).

declarado héroe de la Guerra del Pacífico en Perú; Alfonso Ugarte Vernal (1847-1880), comerciante tarapaqueño, héroe de la Guerra del Pacífico. Teodoro Robellat Miranda (1840-¿?) en abril de 1879 fue nombrado teniente de la Guardia Nacional de Tarapacá por el presidente peruano Manuel Ignacio Prado. Condecorado por la victoria de Tarapacá, fue declarado en forma póstuma Héroe de la Guerra del Pacífico (Moya 2020). Francisco Mendizábal Luza (1851-1921), piqueño, recordado en el pueblo como combatiente de la Guerra del Pacífico, murió en Lima. Vicente Luza Bustos (1827-¿?), oficial del ejército.

²⁰ Desde finales de la Colonia han existido danzas llamadas “bailes de tierra”; estas presentan rasgos comunes en cuanto a coreografías y músicas y, con nombres diferentes: zamacueca, chilena, cueca y marinera, han estado presentes desde el siglo XIX en todo el Cono Sur (Claro 1979: 53-58; Loyola 1980; Vega 1987: 39-46). Comúnmente, estas danzas están asociadas a los ideales republicanos

A comienzos del siglo XX, en pleno proceso de chilenización, existieron en Pica y Matilla algunas sociedades comunitarias, siendo la más importante la Sociedad Peruana de Socorros Mutuos que funcionó con regularidad en Pica por lo menos hasta la década de 1940, como consta por un recibo de pago de la cuota mensual del socio Alejandro Arroyo Luza (ver figura 7)²¹.

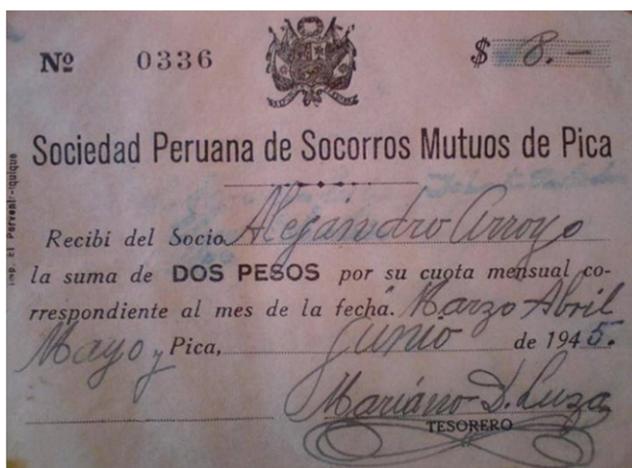


Figura 7. Recibo de Pago, Sociedad Peruana de Socorros Mutuos de Pica, 1945.

Archivo digital, Biblioteca Enrique Luza Cáceres, Pica.

Esta institución realizaba también actividades recreativas y artísticas por intermedio del Círculo Musical, organización que dio cobijo a diversas agrupaciones²². Entre los conjuntos musicales destacó la banda de bronces, que fue fundamental en el desarrollo de la vida musical y social del pueblo²³; por ejemplo, uno de sus directores, Carlos Zúñiga Luza –que,

y nacionales (Daponte y Palmiero, 2020: 175-176; Palmiero 2014: 216-217 y 384-385; Soux 1997: 219-220; Spencer 2005: 143-176; Tompkins 2011: 44 y 110). Por esta razón, durante el siglo XX, la cueca y la marinera han sido declaradas baile nacional de Chile y de Perú, respectivamente. Algunas variantes regionales de este género son, en Tarapacá, el baile y tierra, el cachimbo y la cueca tarapaqueña o “peruana” (Daponte 2006: 49-70, 2010: 71-73, 2019: 124-126; Daponte y Palmiero 2020: 7-8). En cuanto al yaraví, es un género poético-musical estrechamente ligado al sentido identitario peruano ya que, por sus connotaciones indígenas, “ilustra la tendencia criolla a volverse hacia contenidos locales para construir una identidad propia, distinta de la española y cercana a la indígena” (Vega 2019: 132). Las huaras son cantos responsoriales con función de pasacalle característicos de la región, ya que no se conocen en otros territorios; se trata de cuartetos octosílabos. Las melodías son simples y se acompañan de guitarra (Daponte y Palmiero 2020: 183-184).

²¹ Después del cambio de nombre a Salón Bernardo O’Higgins, prócer de la independencia de Chile, los piqueños siguieron nombrando al edificio como Sociedad Peruana, hasta por lo menos la década de 1960.

²² El Círculo Musical funcionó como un centro de formación que reunía a los integrantes de la capilla de la Iglesia, a la banda de bronces y a las estudiantinas que, con guitarras, mandolinas y violines, amenizaban los convites. También en Matilla existió un Centro Musical que se fundó en 1917.

²³ Las bandas de bronces fueron fomentadas en la región durante las primeras décadas del siglo XX, producto de las medidas chilenizadoras (Díaz 2009).

como ya se ha escrito, fue expatriado— enseñó música y técnica para violín, mandolina e instrumentos de bronce a muchos pobladores: “Si, mi abuelo fue el que le enseñó música a Enrique Luza” (Zúñiga 2020); “Don Julio [Arroyo Contreras] era violinista de nombre en la zona, instrumento que había estudiado con el profesor Carlos Zúñiga, maestro de banda” (Loyola 1994: 39; ver figura 8).



Figura 8. Banda de bronce de Pica, 1925. Al centro el director Carlos Zúñiga Luza. Archivo privado de Lourdes Zúñiga Mitchel.

La banda de bronce amenizaba todos los actos cívicos oficiales y aquellos organizados por la Sociedad Peruana, por ejemplo, los festejos para el 28 de julio²⁴. En esa ocasión, la banda interpretaba valsos, cachimbos, marchas y el Himno Nacional de Perú. A propósito de esta celebración, María Grecia Amas Luza afirmó: “Mi mamá [Inés Luza] y la suya [se refiere a la madre de Eduvigis Castro Bustillos] eran peruanas [...]. Ellas se celebraban el veintiocho de julio [...] se ponía la bandera peruana y la bandera chilena en todas las casas [hasta el año 1920]” (Palmiero y Daponte 2014: 00 min 40 s). Andrés Daponte Núñez (2020) relata que: “Para los veintiocho de julio en la casa, [mi mamá] nos hacía cantar el himno del Perú. Una vez nos contó que izó la bandera chilena al revés y llegó la policía, pero como éramos de familia respetada en el pueblo no pasó más allá. Siempre se sintió peruana”. Otro testimonio cuenta que: “En la casa de la abuela se hacía un coctel para el veintiocho de julio y se tocaba en la vitrola el disco con el Himno Nacional del Perú, muy despacio para que no se escuchara” (Moya 2020)²⁵. Finalmente, Daniel Godoy Villalobos

²⁴ En el oasis de Pica, las celebraciones públicas del 28 de julio cesaron en 1948. Por un breve período, en la misma fecha se realizó la “Fiesta de la Naranja”. En 1957 fue restituida la Municipalidad de Pica, la que se hizo cargo de la sede de la Sociedad Peruana de Socorros Mutuos y sustituyó el antiguo edificio por uno nuevo, que se llama, hasta hoy, “Salón O’Higgins”. En esta época la Sociedad Peruana dejó de existir.

²⁵ El disco que las familias ponían a girar en las viejas vitrolas contenía la primera versión del Himno Nacional del Perú, compuesto por José Bernardo Alzedo (1788 - 1878); se trata de la versión de 1821 que fue utilizada hasta las modificaciones realizadas en 1869 por el músico Claudio Rebagliati.

(2020), nos informa acerca de los festejos organizados para esta importante fiesta, a los que asistían sus abuelas:

Mi bisabuela Máxima [Máxima Cayo, 1907- ¿?] [...] era una especie de banquetera, para los cumpleaños, los convites y los veintiocho de julio. Siempre se nombraba esa fecha, yo era pequeño y no la entendía, decían que se hacía el picante. De más grande me comentaban que donde ahora está el Salón O'Higgins existía la Sociedad Peruana y que allí se celebraba el día del Perú. Pero que ya no se podía hacer, entonces se hacía a escondidas porque esto ya era de Chile. [...] Cocinaban el plato emblema de acá, el picante de conejo. [...] se tocaba piano, pero se tocaba más acordeón, mandolina y violín. Después de comer se ponían a cantar²⁶.

Además del himno se entonaban otros cantos relacionados con las gestas heroicas de Perú; por ejemplo, la marinera *Montonero arequipeño* que, según testimonios, cantaba Lorenza Ceballos Bustos²⁷. Los cultores llamaban a esta danza “baile y tierra”, asimilándola a un género musical propio de su región. El texto de esta marinera, que narra acerca de los combatientes rebeldes que actuaban en la segunda mitad del siglo XIX en Arequipa, se cantaba en los oasis comentando la resistencia de los pobladores frente a la ocupación chilena. De este modo se ponía en acto un proceso de resignificación.

Algunas de las marchas eran composiciones locales y estaban dedicadas a ilustres tarapaqueños. Es el caso de la marcha Billingham, que aún es parte del repertorio de Semana Santa en Pica y cuya parte de barítono segundo se encuentra en un corpus de partituras y documentos de contabilidad del Círculo Musical de Pica fundado en 1902 (ver figura 9)²⁸. Seguramente esta marcha fue creada entre las décadas de 1940 y 1950, ya que su autor, Hermenegildo Chamaca Huarcaya, se hizo cargo de la banda en ese tiempo (Cayo 2020)²⁹.

Hermenegildo Chamaca no fue el único músico reconocido como maestro en los oasis. De hecho, el proceso de revaloración de las costumbres locales puso en primer plano a aquellos pobladores que, a lo largo del siglo XX, habían adquirido notoriedad por sus habilidades en la música o el baile. Fue el caso de Enrique Luza Cáceres (1918-1995), Roberto Gómez Huarcaya (1919-2014) y Juana Zavala Lema (1893-1975) quienes llegaron a ser considerados maestros y referentes en su arte. La enseñanza de los cantos y las danzas regionales venía además acompañada de los relatos históricos, hecho que contribuye hoy a reforzar el valor simbólico de estas manifestaciones culturales.

Este músico había llegado a Perú, proveniente de Chile, en una fecha próxima a 1863, y en Lima: “compuso obras que recogían canciones y danzas populares, como la obertura orquestal *Un 28 de Julio en Lima* que incluía melodías tradicionales limeñas (1868) y que impresionó lo suficiente a José Bernardo Alzedo como para permitirle restaurar el Himno Nacional del Perú, del que era autor (Vega 2019: 281).

²⁶ El picante es un plato tradicional a base de conejo, patatas y ají.

²⁷ *Montonero arequipeño* es una marinera del compositor peruano Jorge Huirse con texto de Henrique Portugal Paredes, que fue grabada en 1944. La marinera arequipeña es una danza muy popular en Perú, y se utiliza a menudo en los espectáculos folclóricos. En la primera mitad del siglo XX, el músico Benigno Ballón Farfán (1892-1957) “reafirmó la pampeña y la marinera arequipeña. Antes de él, estos géneros fueron expresiones de los pueblos tradicionales fuera de la ciudad. Gracias a su trabajo como compositor y difusor, se volvieron patrimonio sonoro de la ciudad misma” (Vega 2005: 149).

²⁸ El barítono, llamado también tuba tenor o eufonio, es un instrumento de viento-metal utilizado en las bandas de bronce. En este conjunto de documentos, la partitura más antigua es de 1891 y la más reciente de 1954, fecha que coincide con aquella de un libro de contabilidad. Este material estaba en posesión de Juana Zavala Lema, y su heredero, Agapito Canavieses Cruz, entregó las partituras a la familia Daponte.

²⁹ Tomás Cayo Garrido es el actual director de la banda de bronce de Pica.

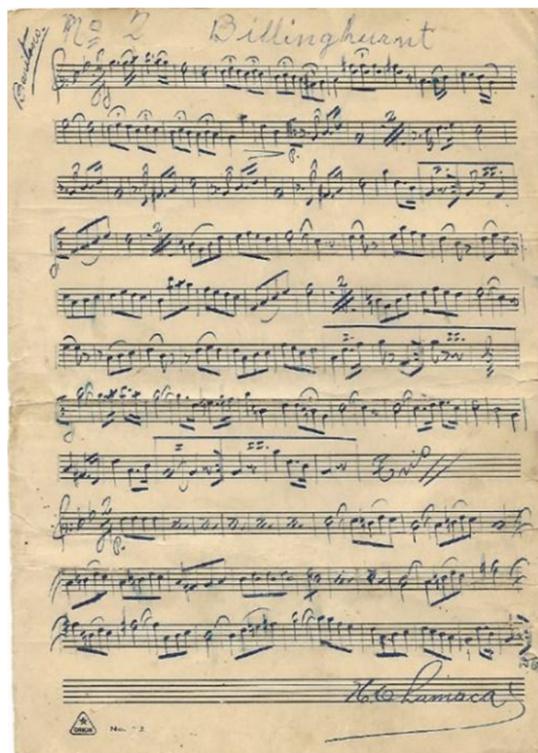


Figura 9. Hermenegildo Chamaca Huarcaya, *Marcha Billinghamurst*, Particella de barítono, 1940-1950. Archivo de los autores.

SANTA ROSA DE LIMA EN EL VALLE DE QUISMA³⁰

*Este valle que fue portento / de vendor bajo tu protección / hoy guarda desierto y sediento / de tu mano su resurrección*³¹. Estas palabras corresponden a una copla del *Himno a Santa Rosa*, cántico que se interpreta dentro del templo al finalizar la liturgia el día de la fiesta patronal, 30 de agosto. Los *vallestemos* que se reúnen todos los años en esa ocasión, hijos y nietos de los antiguos habitantes, se encomiendan a la santa limeña y sueñan con recuperar algún día las tierras perdidas. El recuerdo de la vida campestre, marcada por el calendario vitivinícola, es todavía muy vívida; tanto que en las casas se conservan las fotos de las viñas y los lagares, además de las etiquetas de los vinos premiados y reconocidos³². Algunos vestigios de los lagares han sido restaurados y, gracias a investigaciones en terreno, se han recuperado

³⁰ Los registros de la fiesta de Santa Rosa en el Valle de Quisma se han realizado en 2017, 2018 y 2019.

³¹ Las palabras de este himno se encuentran también en una recopilación de escritos y partituras del músico y poeta Enrique Luza Cáceres (1996: 103).

³² Hacia finales del siglo XVIII, Matilla y el Valle de Quisma producían una ingente cantidad de vinos, muy apreciados, que abastecían a un mercado interregional. Durante el siglo XIX, no obstante, el cierre de la mina de Huantajaya, los viñedos proveían a un discreto mercado regional, hasta la expropiación de la vertiente de Chintaguay, que se hizo efectiva en 1921 (Núñez 1985: 163-164).

los cánticos que acompañaban a las faenas de la producción del vino (Castro 1990: 25-28; Daponte 2010: 55-69; Loyola 1994: 22-23).

Después de la expropiación de las tierras, la fiesta de Santa Rosa se celebró en el Valle hasta que el terremoto de 1976 destruyera por completo la iglesia; desde aquella fecha la imagen sagrada y los festejos se trasladaron a Pica. Sin embargo, las familias del Valle se empeñaron en reconstruir su iglesia y, desde 1988, se volvió a celebrar la fiesta en su lugar de origen.

El *Himno a Santa Rosa* se enmarca en una celebración que, en cada momento, es la expresión del reconocimiento de la cultura tarapaqueña y de su pasado peruano: se utiliza la bandera de Perú y sus colores blanco y rojo para adornar con globos, cintas y flores el templo y la imagen sagrada; para la Octava, que se realiza en el pueblo de Matilla, se inviste a la santa con la banda presidencial³³. Durante la procesión, un grupo de matillanos pertenecientes a la Comunidad Cristiana (católica) de Matilla entonan un vals y un bolero dedicados especialmente a su Patrona, acompañados de guitarras, panderos y bombo (ver figura 10)³⁴.



Figura 10. Conjunto de la Comunidad Cristiana Católica de Matilla. Procesión de Santa Rosa, Valle de Quisma 2019. Registro de los autores.

El conocido vals *Rosa de América* fue compuesto por el músico peruano Augusto Rojas Llerena durante la década de 1940, y fue ampliamente difundido por la industria discográfica durante la segunda mitad del siglo XX³⁵. En Matilla este vals ha sido conocido por lo menos desde la década de 1970, y los guitarristas que se desempeñan durante la procesión toman como referencia la versión del conjunto peruano Los Kipus. El vals peruano es un género muy popular en los oasis y el Valle: “La música popular en Matilla son los vales criollos, y el gusto llegó a tanto que, a algunos cultores, como Lucho y Carlos Salazar Schiaffino, los llamaban de radios peruanas porque ellos tenían una tremenda colección

³³ Dependiendo de los ideales de los alféreces, se utiliza o no la bandera peruana para decorar las andas que transportan la imagen en procesión.

³⁴ Es la única procesión en que se utiliza música popular peruana para acompañar y venerar a la imagen sagrada.

³⁵ Este vals fue grabado por primera vez por RCA Victor (90-0934-A) por el músico chileno Porfirio Díaz y su Orquesta Típica, con la voz de Carmen Palmiño.

de vinilos que ya no se encontraban en Perú” (Moya 2020). En el pueblo se recuerda a grandes intérpretes de este género musical, como Rogelio Loayza Ceballos, Oscar Contreras Contreras y David Contreras Olivares, Juana y Eliana Zegarra Tello; esta última compuso algunos vales dedicados a Matilla.

En cuanto al bolero *Santa Rosa de Lima* (ver figura 11), que los matillanos llaman simplemente *Santa Rosa*, se trata de una composición del cantante peruano Luis Abanto Morales. También en este caso, los guitarristas que acompañan a la procesión se inspiran en una versión específica, la del bolerista Johnny Farfán.

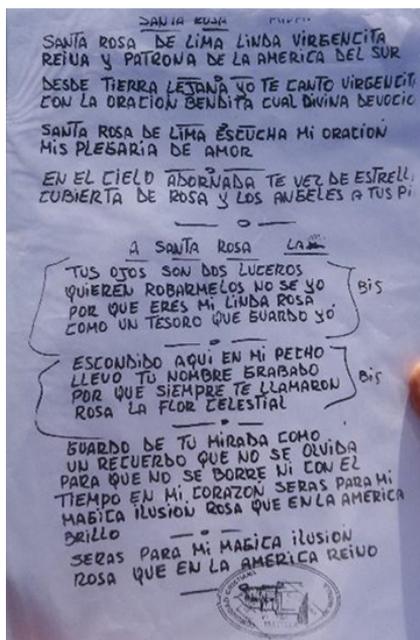


Figura 11. Letras del bolero y vals a Santa Rosa, Valle de Quisma, 2019. Comunidad Cristiana Católica de Matilla.

Terminada la procesión, una bailarina sola o una pareja danza marinera en el atrio de la iglesia, frente a la imagen de la santa. Este acto de devoción es un homenaje al lugar de proveniencia de Santa Rosa (ver figura 12)³⁶. Luego, los asistentes se unen al baile mientras la banda de bronces toca tres vales peruanos, de los más conocidos, entre los que destaca *Todos vuelven*³⁷.

³⁶ Dependiendo del año, una pareja de jóvenes o una mujer sola bailan uno o dos pies de marinera acompañados por la banda de bronces. Por ejemplo, en los festejos del 2019 danzó una bailarina profesional, contratada por el alférez, y una pareja de jóvenes del Valle, que interpretó otra marinera. Se trata siempre de marineras del norte de Perú; algunas veces es tocada en vivo por la banda, otras veces se utilizan grabaciones.

³⁷ Este vals fue compuesto en la década de 1930 por el músico trujillano Alcides Carreño sobre un texto de César Miró Quesada.



Figura 12. Marinera a Santa Rosa, Valle de Quisma, 30 de agosto de 2019.
Registro de los autores.

Los dos primeros versos de este vals son especialmente significativos para los descendientes de los que habitaron el Valle: *Todos vuelven a la tierra donde nacieron / al embrujo incomparable de su sol*³⁸. Para ellos, las palabras aluden a la anual peregrinación de los que se siguen considerando *vallisteros* y, al mismo tiempo, sellan la pertenencia de los concurrentes con su lugar de origen (ver figura 13)³⁹.



Figura 13. Vals peruano, Valle de Quisma, 30 de agosto de 2018.
Registro de los autores.

³⁸ Durante las vísperas, la noche del 29 de agosto, la banda de bronce toca el tradicional saludo, *Cumpleaños feliz* y *Las mañanitas*, seguidos de vals peruanos. Al finalizar la velada, los concurrentes danzan dos pies de cachimbo y varias cumbias.

³⁹ El cachimbo es un baile de parejas interdependientes. Los intérpretes utilizan pañuelos y realizan una coreografía específica que contiene una secuencia de movimientos organizada en tres partes. La disposición de las figuras varía según el pueblo en que se practica la danza.

Después de los valeses, la banda toca dos cachimbos, el de Tarapacá y el de Pica. Al finalizar las danzas, los fieles entonan el Himno Nacional de Perú seguido del Himno Nacional de Chile; finalmente, la imagen de Santa Rosa ingresa a la iglesia al paso del Himno de Yungay⁴⁰. Terminada la celebración, los asistentes se dirigen al parabién donde los espera un almuerzo con platos tradicionales⁴¹. En el lugar, diversas agrupaciones, entre ellas la banda de bronce, tocan en vivo valeses peruanos, cumbias, huaynos y algunos de los ritmos típicos de la Fiesta de la Tirana⁴². Muchos de los concurrentes llevan puestas escarapelas peruanas y flores blancas y rojas.

EL CACHIMBO Y EL BAILE Y TIERRA⁴³

El cachimbo es una danza tarapaqueña sustancial en la conformación de la identidad regional. Según algunos testimonios recogidos por Margot Loyola entre 1967 y 1982, esta danza descende del baile y tierra. Maximiliano Pereira Pacha afirmó: “Cachimbo danza tradicional de la provincia de Tarapacá, nació del Baile y Tierra como en el año 14 [1914]” (Loyola 1994: 67). Otros cultores, como Andrés Medina Rivera, del pueblo de Tarapacá, reconocían una clara diferencia entre el período peruano y el chileno: “Baile y Tierra es del Perú, Cachimbo de Chile” (Loyola 1994: 49). Mientras que, Dionisia Muñoz de Quiroga: “que vestía de negro y que su alma estaba también enlutada por remembranzas de la guerra del '79 [1879]”, pensaba que cachimbo era el nombre piqueno del baile y tierra (Loyola 1994: 51). Maximiliano Pereira Pacha, a su vez, sostenía que el baile y tierra es el más antiguo y tenía letra, mientras que el cachimbo era solo instrumental (Loyola 1994: 67-68). Efectivamente, como cachimbo se conocen en la actualidad tres melodías interpretadas por la banda de bronce. A pesar de haber cambiado de nombre, muchos cultores reconocen en el cachimbo una herencia peruana, por ejemplo, la ya citada Dionisia Muñoz de Quiroga dijo: “¡ah! el baile peruano ...! Se bailaba en el tiempo del Perú... El Mariscal Castilla pedía cada vez que venía a su pueblo que le tocaran en banda el baile de su tierra [el cachimbo]” (Loyola 1994: 49, 51 y 67; ver figura 14).

A este propósito, algunos pobladores recuerdan hoy que el cachimbo: “fue prohibido por ser considerado una danza peruana que había que erradicar” (Díaz *et al.* 2017: 177). Sin embargo, es muy posible que el cambio tímbrico, de una sonoridad de salón a una marcial en banda de bronce, le permitiera al cachimbo ganarse un lugar en el repertorio de los actos públicos, compuesto principalmente de himnos y marchas chilenas: “lo bailaban en el atrio de la iglesia [al finalizar la procesión de una fiesta patronal] entremedio del himno nacional chileno y el himno de Yungay, como resistencia” (Luza 1994). En esta nueva vestidura, el cachimbo fue tolerado por las autoridades chilenas y de este modo llegó hasta nuestros días; de hecho, hoy se baila esta danza en Pica, Matilla y el Valle. Naturalmente no faltaron las censuras, especialmente cuando el cachimbo se interpretaba en los salones

⁴⁰ El Himno de Yungay es una marcha chilena que compuso José Zapiola, con letra de Ramón Rengifo, en 1839, en honor al triunfo chileno en ocasión de la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1837-1839). Por su popularidad, fue considerado hasta la segunda mitad del siglo XX como un segundo Himno Nacional en Chile.

⁴¹ El parabién es el local comunitario en que se celebran actos y fiestas.

⁴² En los últimos años, algunos alféreces han contratado al popular trío Los Melódicos para la interpretación de valeses. El trío, procedente de Perú, se asentó en Iquique en 2006 y está conformado por Leoncio Hidalgo, primera voz y segunda guitarra; Orlando Patiño, segunda voz y cajón; y Jorge Segura, primera guitarra y tercera voz. El resto de las danzas son interpretadas por la banda de bronce.

⁴³ Los registros de estos bailes se han realizado desde 1994; uno de los autores es padrino del Club de Cachimbo de Pica desde su fundación, en 2003.



Figura 14. Rogelio Loayza y Regina Bejarano bailan cachimbo en Matilla, década de 1960. Archivo privado de Carlos Corvalán Barreda.

a la vieja manera, con piano (ver figura 15), violines y guitarras, en aquellas celebraciones que recordaban el pasado peruano, como el 28 de julio, y en ocasión de las fiestas de las vendimias, que se realizaban en las chacras y en los lagares.

Diferente es el caso del baile y tierra, danza que se practicaba solamente en las tertulias saloneras y se cantaba acompañándose de piano, mandolinas y violines. Contrariamente al cachimbo, el baile y tierra fue paulatinamente olvidado como resabio de peruanidad y se practicó en algunos salones y de manera clandestina (Luza 1994). De estos bailes solamente dos han pervivido hasta hoy, gracias al recuerdo de algunos cultores: es el caso de Las Heladas, originario del pueblo de Mamiña y del San Miguel de Piura, llamado también Centinelita o San Miguelito, del oasis de Pica. En 1967, Dionisia Muñoz de Quiroga, del pueblo de Tarapacá, hizo una comparación entre el cachimbo y el baile y tierra: “el Baile y Tierra era más lento que el Cachimbo, [...] las Heladas es un baile [y tierra] de Mamiña, antiguo ... cambia el modo, es más elegante, tiene más estilo y letra ... Centinelita es de Pica”. Dionisia hacía también una distinción entre la coreografía del San Miguel de Piura y los otros bailes: “yo vi en [el pueblo de] Huara cantar y bailar el San Miguel de Piura; es parecido no más, es otra cosa... no es igual al Baile y Tierra ni al Cachimbo ... en su acompañamiento violín, clarinete, guitarra y bombo era lo más legítimo” (Loyola 1994: 51). De hecho, a diferencia del baile y tierra y el cachimbo, el San Miguel posee cuatro secciones –en vez de tres– y dos evoluciones coreográficas más. Juana Zavala Lema practicaba y enseñaba este baile en el salón familiar (Loyola 1994: 55)⁴⁴.

⁴⁴ Juana Zavala Lema nació en 1893 y perteneció a una de las familias piqueñas vinculadas con Perú. Fue sobrina de Ramón Zavala Suárez, héroe de la Guerra del Pacífico (Torres 2017: 3-18).

Cachimbo de Tarapacá

versión Enrique Luza, Pica 1967 transcriptor Tiziana Palmiero

Figura 15. Cachimbo para piano, versión de salón (Enrique Luza Cáceres 1967).
Transcripción de los autores.

En Perú existe una marinera muy conocida llamada *San Miguel de Piura*. Esta presenta similitudes con la danza tarapaqueña, tanto en el texto como en la música. Sin embargo, existe una diferencia substancial entre las dos versiones: mientras la marinera peruana es un homenaje a la ciudad de Piura, el San Miguel piqueño contiene versos que nos cuentan acerca de la Guerra del Pacífico:

Santo San Miguel de Piura, (centinela)
secretario de mis penas. (alerta está)
Y cuando será ese día, (centinela)
que yo pise tus arenas. (alerta está)
Centinelita, centinelaza.
Centinelita, centinelaza.

Ya se acercan cuatro rotos, (centinela)
levantando polvareda. (alerta está)
Y hagamos fuego de frente, (centinela)
y fuego a la retaguardia. (alerta está)

San Miguel, San Miguel
San Miguel al amanecer
San Miguel, San Miguel
San Miguelito al anochecer.

Que viva que viva mi San Miguel,
toditas las noches sueño con él,
que viva que viva mi San Miguel
San Miguelito al amanecer.

El soldado José Torres Lara, testigo directo de la batalla conocida como San Juan y Chorrillos (13 abril de 1881) contaba en su *Recuerdos de la Guerra con Chile* que: “De entre el ruido atronador del combate percibíase claramente la música de ‘San Miguel de Piura’, que tocaba probablemente el pabellón de este nombre” (Torres Lara 1911: 54). No es dado saber qué versión del San Miguel tocaron las tropas en combate, pero es sugestivo observar que este canto estuvo presente en el campo de una de las batallas decisivas del conflicto. Hoy los clubes de cachimbo reivindican este baile y tierra como una danza propia de sus pueblos y lo consideran un símbolo de la resistencia de los antepasados frente al ejército chileno. Enrique Luza, hablando del San Miguelito, se refería al batallón chileno que ocupó la actual Plaza Yungay en Pica (Luza 1994), mientras que los matillanos recuerdan al centinela apostado en el faro que, mirando hacia el desierto, daba aviso del peligro inminente (Moya 2020; ver figura 16).



Figura 16. Faro de Matilla, fines del siglo XIX y reconstrucción del 2021.
Elaboración propia. Archivo de los autores.

Efectivamente, los versos de la segunda cuarteta: *Ya se acercan cuatro rotos, centinela / levantando polvareda, alerta está*, recuerdan cómo el polvo del desierto, levantado por los caballos, anunciaba la llegada de las tropas chilenas y, posteriormente, de las Ligas Patrióticas: “Aquí en Matilla se hacía vigilancia en el antiguo faro, desde allí se podía ver [por el polvo] cuando venían desde las salitreras las caravanas de las Ligas Patrióticas a golpear a los matillanos” (Moya 2020).

Pero lo que más atesoran los cultores de hoy, es que el San Miguel de Piura es el único baile y tierra cuya coreografía, muy elegante y señorial, ha sobrevivido hasta nuestros días. Algunos socios del Club de Cachimbo de Pica así lo expresan: “Es una danza antigua que acá bailaban las familias peruanas, es hermoso recrear el ambiente de ese tiempo. Supongo que eran personas de clase social distinguidas” (Sosa 2020). “El baile San Miguelito enriquece

nuestra cultura [...] algún día nuestros ancestros lo bailaron” (Arroyo 2020). “El San Miguelito me encanta bailarlo, porque es una danza de salón y lo aprendí de una excelente profesora, mi querida tía María [Barreda], que además apoyó siempre a nuestro Centro para difundir nuestras danzas” (Joo 2020). Es así como los clubes de cachimbo practican y enseñan esta danza en sus reuniones y espectáculos. De esta melodía se ha conservado en la memoria de los músicos de Pica una adaptación para banda realizada en 1967 por el maestro Víctor Manchego (director de la banda de Pica hasta 1980). Esta ha inspirado el arreglo realizado por Tomás Cayo Garrido (ver figura 17).



Figura 17. Melodía del San Miguelito elaborada por Tomás Cayo Garrido.
 Archivo privado de Tomás Cayo Garrido.

En este marco, con el apoyo del Servicio del Patrimonio del Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio y la Universidad de Tarapacá, algunos de los cultores de este centro social han trabajado en la elaboración de los planes de salvaguardia del cachimbo de Pica, en los que se considera también la preservación y difusión del San Miguel de Piura.

¡O PROVINCIA DESGRACIADA!

Si el texto del *San Miguel* nos habla de los fragores de la guerra, las palabras del yaraví, que cantaba Roberto Gómez Huaracaya, expresan la aflicción que debieron sentir los tarapaqueños frente a la ocupación chilena. De este canto se ha podido recopilar la melodía y una cuarteta, así como la recordaba el cantor en 1997: *¡Oh, provincia desgraciada! / manantial de tus riquezas. / Hoy te ves sumergida / por la nación la más perversa* (ver figura 18).

La referencia a los manantiales dispensadores de riquezas resulta especialmente significativa para una región desértica, como la tarapaqueña. Las connotaciones vitales del agua resuenan aún más fuerte frente al recuerdo de las medidas que privaron del preciado líquido a una parte de la población. El carácter de lamento del texto es acentuado por el hecho de que las palabras se apoyan en una melodía de yaraví⁴⁵. Este género musical peruano es

⁴⁵ Los *yaravíes* en Tarapacá eran de dos tipos: en aquellos llamados ruedas, los cantores se turnaban e improvisaban las coplas; en aquellos llamados propiamente yaraví, con un texto conocido, todos

¡Oh, Provincia Desgraciada!

Yaraví

Pica 1997

Informante: Roberto Gomez

¡Oh, pro - vin - cia des - gra - cia - da! Ma - nan - tial de tus ri - que - zas.

Hoy te ves su - mer - gi - da, por la na - ción la más per - ver - sa.

Figura 18. Yaraví *¡Oh, provincia desgraciada!* Roberto Gómez Huarcaya, 1997.
Registro y transcripción de los autores.

conocido por su naturaleza lastimera y, a este propósito, Zoila Vega (2020: 46-80) explica que el yaraví recurre a recursos retórico-musicales para comunicar la tristeza. En Tarapacá, el yaraví ha sido practicado hasta comienzos del siglo XX, para desaparecer paulatinamente en las décadas posteriores; es muy posible que, por ser un género notoriamente ligado al sentido identitario peruano y por expresar ciertas connotaciones indigenistas, el yaraví no encontrara cabida en el nuevo ambiente sociopolítico de los oasis.

CONCLUSIONES

Durante las últimas décadas, los habitantes de los oasis de Pica, Matilla y el Valle de Quisma han protagonizado el proceso de recuperación de la historia y las costumbres locales, inclusive aquellas ligadas al período republicano peruano. La anexión de la región al Estado chileno, después de la Guerra del Pacífico, estuvo caracterizada por momentos de violencia y control sobre la población y de censura hacia su cultura e identidad, al intentar la nueva administración borrar las huellas del pasado en un proceso conocido como chilenización. En este nuevo contexto sociopolítico, muchas de las manifestaciones musicales de la región, como cuecas tarapaqueñas, yaravíes y bailes y tierra, se han mantenido solapadamente en el ámbito privado o, como el cachimbo, se han resignificado en el espacio público, como una forma de resistencia política y de conservación de la identidad. Otros cantos y danzas, más “inocentes”, como vales, boleros y marineras, han adquirido, con el pasar del tiempo, nuevas connotaciones y se anuncian hoy como significantes de los relatos, las vivencias y los sentimientos que los pobladores y sus antepasados han experimentado, y muchas veces callado, por más de cien años.

Hoy, el recuerdo y la narración de la historia y la cultura de los oasis es transmitida por las palabras, los artefactos, los lugares y el patrimonio inmaterial –música y danza–. La memoria aparece cargada de emociones: reivindicación, dolor, nostalgia, anhelo de

cantaban juntos. La melodía del yaraví podía ser cantada o interpretada en violín, siempre con un acompañamiento de guitarra o piano. Según Roberto Gómez Huarcaya, la guitarra realizaba el mismo rasgueado utilizado para acompañar la cueca, pero con un tiempo más lento (Daponte y Palmiero 2020: 183).

recuperación, pero también orgullo y cariño; últimamente, estos sentimientos se han canalizado y han tomado forma en el emplazamiento de monumentos conmemorativos; en la fundación de los clubes de cachimbo; en la enseñanza de los cantos y danzas regionales; en la recreación de los convites familiares y en la revitalización de la fiesta de Santa Rosa del Valle de Quisma. El rescate de las tradiciones y costumbres de antaño permite conectarse con el pasado por medio de acciones ritualizadas, pero conscientes, que compensan, en parte, la intensidad de los sentimientos ligados a la evocación de los hechos traumáticos o de las situaciones añoradas. Además, este proceso facilita la construcción del presente e impulsa la proyección hacia un futuro más integrado.

Al mismo tiempo, si bien sea indiscutible que cantos como *Oh, provincia desgraciada* o la letra del San Miguel de Piura narran hechos relacionados con la Guerra del Pacífico y la ocupación chilena, así como es evidente que el uso de banderas, colores, músicas y danzas peruanas establece un vínculo con aquella nación, es también cierto que la interpretación actual de estos cantos y danzas, así como la utilización de estos símbolos, no representa una reivindicación de un sentimiento nacional: más bien se inserta en el marco de recuperación de la memoria y expresa la necesidad de ver reconocidos aquellos procesos históricos y relatos que constituyen la memoria comunitaria. De este modo, por medio de la interpretación de cantos y danzas, se incorporan, en la construcción de una identidad local, aquellas realidades y aquellos sentires que fueron por mucho tiempo hostigados y marginados.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, RENÉ

2009 “Resistencia y ciudadanía en la chilenización de los valles tarapaqueños, 1900-1930”, *Diálogo Andino*, 34, pp. 77-100. <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-34-2009-1/> [acceso: 23 de enero de 2021].

BERMÚDEZ, OSCAR

1987 *El oasis de Pica y sus nexos regionales*. Arica: Editorial Universidad de Tarapacá.

BITHELL, CAROLINE

2006 “The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology Forum*, XV/1, pp. 3-16.

BOHLMAN, PHILIP V.

2008 “Returning to the Ethnomusicological Past”, *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, segunda edición. Gregory Barz y Timothy J. Cooley (editores). Oxford: Oxford University Press.

CASTILLO, MARÍA ISABEL

2013 *El (im) posible proceso de duelo*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

CASTRO, LUIS

1990 “Identidad y Elementos Simbólicos en una Comunidad Agrícola: el caso de Matilla”, *Camanchaca*, 11 (otoño), pp. 25-28.

2010 *Modernización y conflicto social. La expropiación de las aguas de regadío a los campesinos del valle de Quisma (oasis de Pica) y el bastecimiento fiscal a Iquique, 1880-1937*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso Editorial.

2014 “Tierras y aguas: la propiedad legal de los recursos productivos andinos bajo administración chilena (Tarapacá, norte de Chile 1880-1920)”, *Intersecciones en Antropología*, XV/1, pp. 277-291. <http://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/946> [acceso: 27 de octubre de 2020].

CASTRO, LUIS Y NATALIA RIVERA

- 2011 “La sociedad rural del oasis de Pica frente al proceso chilenizador: conflictos, interacciones y reacomodos (Tarapacá, norte de Chile 1880-1900)”, *Estudios Ibero-Americanos*, XXXVII/2, pp. 271-300. DOI: 10.15448/1980-864X.2011.2

CLARO, SAMUEL

- 1979 *Oyendo a Chile*, Santiago: Andrés Bello.

COPLAN, DAVID

- 1991 “Ethnomusicology and the Meaning of Tradition”, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Stephen Blum, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman (editores). Chicago: University of Illinois Press, pp. 35-48.

DAPONTE, JEAN FRANCO

- 2006 “La pervivencia de la cachua y el baile y tierra en el oasis de Pica. Identidad de una sociedad barroca americana”, *Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología: La Danza en la Época Colonial Americana*. Aurelio Tello (editor). Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 49-70.
- 2010 *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá*, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes.
- 2019 “Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile”. Tesis para optar al grado de Doctor en Musicología, Valladolid: Universidad de Valladolid.

DAPONTE, JEAN FRANCO Y TIZIANA PALMIERO

- 2020 “Los convites: tertulias musicales en los oasis de Pica y Matilla, norte de Chile”, *Diálogo Andino*, 63, pp. 173-187. <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-63-2020-3/> [acceso: 14 de marzo de 2021].

DÍAZ, ALBERTO

- 2009 “Los Andes de bronce: Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia*, XLII/2, pp. 371-399. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942009000200002> [acceso: 02 de octubre de 2020].
- 2011 “En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana”, *Revista Musical Chilena*, LXV/216 (julio-diciembre), pp. 58-97. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/18583/19638> [acceso: 23 de enero de 2021].

DÍAZ, ALBERTO Y PAULO LANAS

- 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*, XXXVI/2, pp. 145-169. DOI: 10.7560/LAMR36201.

DÍAZ, ALBERTO, CARLOS MONDACA, CLAUDIO AGUIRRE Y JORGE SAID

- 2012 “Nación y ritualidad en el desierto chileno: Representaciones y discursos nacionales en Iquique (1900-1930)”, *Polis Revista Latinoamericana*, XI/31, pp. 373-389. DOI: 10.32735/S0718-6568/2012-N31-847

DÍAZ, ALBERTO, JEAN FRANCO DAPONTE, OSCAR CORVACHO, PAULINA PONCE, CRISTIAN ARIAS Y DIEGO YAMPARA

- 2017 *Informe final “investigación sobre la danza del cachimbo en tres comunas focalizadas de la región de Tarapacá; Pica, Huara (Tarapacá y Mamiña)”*. Iquique: Universidad de Tarapacá y Consejo nacional de la Cultura y las artes. <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/danza-cachimbo-de-las-comunas-de-pica-huara-y-pozo-almonte> [acceso: 15 de octubre de 2020].

FIGUEROA, CAROLINA

- 2013 “Desde Camilo Ortúzar a Guillermo Juan Carter. La instauración de una iglesia moderna o la ocupación moral del territorio Tarapaqueño, 1882-1906”, *La sociedad del salitre: protagonistas*,

- migraciones, cultura urbana y espacios públicos*. Sergio González (compilador). Santiago: RIL Editores, pp. 95-116.
- FRITH, SIMON
1987 “Towards an aesthetic of popular music”, *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Richard Leppert y Susan McClary (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-149.
- GALDAMES, LUIS Y ALBERTO DÍAZ
2007 “La construcción de la identidad ariqueño-chilena durante las primeras décadas del siglo XX”, *Diálogo Andino*, 29, pp. 19-28. <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-29-2007-1/> [acceso: 21 de febrero 2021].
- GONZÁLEZ, SERGIO
1995 “El poder del símbolo en la Chilenización de Tarapacá. Violencia y Nacionalismo entre 1907 y 1950”, *Revista de Ciencias Sociales*, IV/5, pp. 42-56.
1997 “Tarapacá: región en conflicto (1911-1929)”, *Revista de Ciencias Sociales*, VI/7, pp. 38-47.
1999-2000 “El proceso de chilenización de la región de Tarapacá: Ligas patrióticas y escuela fiscal, 1907-1950”, *Travesía*, III/4, pp. 55-68.
2002 *Chilenizando a Tunupa. La Escuela Pública en el Tarapacá Andino 1880-1990*. Santiago: DIBAM / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
2004 *El Dios Cautivo. Las Ligas Patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922)*, Santiago: Editorial LOM.
- GONZÁLEZ, SERGIO Y SANDRA LEIVA
2016 “El Norte Grande durante el Ciclo del Salitre: La política salitrera y la política exterior en la formación de un espacio transfronterizo (Bolivia y Chile, 1880-1929)”, *Estudios Atacameños*, 52, pp. 11-29. <https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/649> [acceso: 14 de enero de 2021].
- HALBWACHS, MAURICE
1992 *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- JELIN, ELIZABETH
2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España.
- KOSELLECK, REINHART
1993 *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- LOYOLA, MARGOT
1980 *Bailes de Tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
1994 *El Cachimbo: Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MIDDLETON, RICHARD
1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- MUSRI, FÁTIMA GRACIELA
1999 “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”, *Revista Musical Chilena*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 13-26.
- NÚÑEZ, LAUTARO
1985 “Recuérdalo, aquí estaba el lagar: La expropiación de las aguas del Valle de Quisma”, *Chungara*, 14, pp. 157-167. <http://www.chungara.cl/index.php/es/allcategories-en-us/11-volumenes-espanol/104-volumen-14-1985> [acceso: 18 de noviembre de 2020].

PALMIERO, TIZIANA

2014 “Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis”. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile.

POLLAK, MICHAEL

2006 *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones Al Margen.

RICE, TIMOTHY

1987 “Towards a remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology*, XXXI/3, pp. 469-78.

RICOEUR, PAUL

2000 *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Le Seuil.

SOUX, MARÍA EUGENIA

1997 “Música de tradición oral en la Paz: 1845-1885”, *Música en la Colonia y en la República*. Carlos Seoane y Andrés Eichmann (editores). La Paz: INDEEA Ediciones, pp. 219-248.

SPENCER, CHRISTIAN

2005 “Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la Zamacueca en Chile durante el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, pp. 143-176. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61172> [acceso: 22 de diciembre de 2021].

TAYLOR, CHARLES

1989 *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

TODOROV, TZVETAN

2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

TOMPKINS, WILLIAM

2011 *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica de Perú.

TORRES, JOSÈ ALFORINO

2017 *Familias fundadoras de Pica y Matilla. Incluye Cumiñalla, La Huayca, Huatacondo, Quillagua y el puerto El Loa: 1590-2015*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

TORRES LARA, JOSÉ T.

1911 *Recuerdos de la guerra con Chile (memorias de un distinguido)*. Lima: Imprenta y Librería de C. Prince.

TRONCOSO DE LA FUENTE, ROSA

2008 “Nación, región e integración. El caso de los tarapaqueños peruanos”. Ponencia presentada en el *Seminario de Historia trinacional Bolivia-Chile-Perú*. Arica. <http://www.dislocacion.cl/pdf/Nacion-Region-e-Integracion.pdf> [acceso: 23 de marzo de 2021].

VAN KESSEL, JUAN

1989 *La Iglesia Católica entre los Aymaras*. Santiago: Ediciones Rehue.

VEGA, CARLOS

1987 *El origen de las danzas folclóricas*. Buenos Aires: Ricordi.

VEGA, ZOILA

2005 “Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)”. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales. Arequipa: Universidad Nacional San Agustín de Arequipa.

- 2019 “De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX”. Tesis para optar al grado de Doctor en Música. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2020 “El yaraví galante en la época de la independencia: Los yaravíes de la Noticia de Arequipa de Antonio Pereira (1816)”, *Surandino, Revista de Humanidades y Cultura*, 1/2, pp. 46-80. <https://www.surandinorevista.pe/> [acceso 23 de abril de 2021].

MANUSCRITOS

LUZA, ENRIQUE

- 1996 *Recopilación de música, poesía y prosa*. María Zañartu de Luza (recopiladora). Pica: Biblioteca Comunal.

AUDIOVISUALES

DÍAZ, PORFIRIO

- s/f *Rosa de América – Vals*. Vinilo. Santiago: RSA. <https://nemovalse.wordpress.com/2019/08/30/valse-rosa-de-america-obra-del-compositor-augusto-rojas-llerena-desde-cancioneros-partituras-discos-y-entrevista-brindada-por-el-creador-en-el-ano-1949/> [acceso: 24 de marzo de 2021].

FARFÁN, JOHNNY

- s/f *Santa Rosa de Lima, Colección Mis Canciones Favoritas*. Vinilo. <https://www.youtube.com/watch?v=ZlfbZO9Doik> [acceso: 24 de marzo de 2021].

GEDDA, FRANCISCO (DIRECTOR)

- 1992 *Los Oasis de Pica, vida y muerte en el desierto*. Documental. Santiago: Surimagen. <https://www.youtube.com/watch?v=6rc0QIhx818> [acceso: 22 de enero de 2021].

LOS KIPUS

- s/f *Rosa de América- Vals*. Vinilo. <https://www.youtube.com/watch?v=VZwCqjLk014> [acceso: 24 de marzo de 2021].

PALMIERO TIZIANA y JEAN FRANCO DAPONTE (investigadores)

- 2014 *Cachimbo en el salón de Roberto Gómez, Pica, enero 2004*. Gerardo Saelzer (registro sonoro). Valladolid: Sireno producciones. <http://sireno.cl/audiovisuales/> [acceso: 21 de enero de 2021].

ENTREVISTAS

ARROYO OLCAY, LILY (1961-)

- 2020 Pica, 14 de marzo.

CAYO GARRIDO, TOMÁS (1948-)

- 2020 Pica, 26 de abril.

DAPONTE NÚÑEZ, ANDRÉS (1943-)

- 2020 Pica, 25 de enero.

GODOY VILLALOBOS, DANIEL (1981-)

- 2020 Pica, 15 de abril.

GÓMEZ HUARCAYA, ROBERTO (1919-2013)

- 1997 Pica, 10 de agosto.

JOO BARREDA, ANA (1954-)

- 2020 Pica, 14 de marzo.

LUZA CÁCERES, ENRIQUE (1918-1994)
1994 Pica, 30 de noviembre.

MOYA RIVEROS, JORGE (1959-)
2020 Matilla, 7 de marzo.

SOSA RÍOS, EVA (1948-)
2020 Pica, 14 de marzo.

ZÚÑIGA MITCHEL, LOURDES (1970-)
2020 Pica, 23 de enero.