De "Baile y Tierra" a Cachimbo. Memoria e imaginarios de una danza patrimonial del Norte de Chile

From "Baile y Tierra" to Cachimbo. Memory and Imaginaries of a Heritage Dance from Northern Chile

por
Jean Franco Daponte
Universidad de Tarapacá, Chile
jdapontea@academicos.uta.cl

Alberto Díaz Araya
Universidad de Tarapacá, Chile
albertodiaz@academicos.uta.cl

Nicole Cortés
Universidad de Tarapacá, Chile
nicolcortesaliaga@gmail.com

El cachimbo es la expresión musical que en la actualidad identifica a las comunidades precordilleranas de la región de Tarapacá ubicada en el norte de Chile. Proviene del "baile y tierra" que se bailaba cuando la región estaba bajo administración peruana. Con la presencia de las bandas de bronces durante la gestión chilena, cambió de nombre a cachimbo y sufrió transformaciones exógenas que le dieron otros marcos de referencia, los que fueron impuestos a la sociedad por medio de agencias oficiales del Estado. Durante el siglo XXI se inició un *revival* que apeló a la memoria colectiva en relación con el baile y tierra para restaurar la danza. Este movimiento social generó un puente que le permitió a sus cultores sortear el dramático pasado, explicar el cachimbo en el presente y repensarlo hacia el futuro, convirtiendo al cachimbo actual en una herramienta que vincula a las comunidades tarapaqueñas con su territorio ancestral.

Palabras clave: El cachimbo, baile y tierra, norte de Chile, *revival*, patrimonio, danza tradicional.

The cachimbo is the musical expression that currently identifies the foothill communities of the Tarapacá region located in northern Chile. It comes from the "baile y tierra" that was danced when the region was under Peruvian administration. With the arrival of the brass band during the Chilean administration, it changed its name to cachimbo and suffered a series of exogenous transformations that gave it other frames of reference, which were imposed on society through official State agencies. During the 21st century, a revival began that appealed to the collective memory in relation to baile y tierra to restore dance. This social movement generated a bridge that allowed its practitioners to overcome the dramatic past, explain the cachimbo in the present and rethink it towards the future, turning the current cachimbo into a tool that links the Tarapacan communities their ancestral territory.

Keywords: *El cachimbo, baile y tierra, northern Chile, revival, heritage, traditional dance.*

1. Introducción[1]

En 2001 un grupo de cultores oriundos de la precordillera andina en el norte chileno conformaron organizaciones comunitarias que denominaron clubes y escuelas de cachimbo en Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña. Su propósito era "rescatar" la música y el baile cachimbo, para transmitirlo a las nuevas generaciones. Esto inició un movimiento de *revival* que resaltó los componentes etnohistóricos relacionados al antiguo "baile y tierra", danzado cuando la región pertenecía al sur de Perú, confiriéndole al cachimbo un valor ancestral para la preservación de la identidad regional.

Los *revivals* surgieron a finales del siglo XX como respuesta a la homogenización cultural producida por la globalización (Appadurai 2001)[2]. Poseen dimensiones vinculantes a los conceptos de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO[3] (Dei 2018). En música y danza el *revival* puede ser definido como un fenómeno sociocultural que busca revitalizar ciertas expresiones de identidad consideradas en peligro de desaparición. Estas son valoradas, reinterpretadas, adaptadas y difundidas en nuevos contextos culturales, espaciales y sociales para crear lazos simbólicos entre el pasado y el presente y, a la vez, repensar su proyección futura (Ronström 1996; Livingstone 1999; Moreno 2005; Bithell y Hill 2014)[4]. Empero, uno de los mayores problemas que enfrenta el *revival* es la autenticidad, por lo que, en muchos casos, los individuos o colectivos apelan principalmente a discursos que relevan la ancestralidad o a versiones provenientes de los estudios folclóricos y folclorismos. Este último es cuestionado, debido a que tiende a difundir ciertos arquetipos que las comunidades representadas no reconocen (Dei 2018).

Para efectos operativos, en este artículo consideramos el *revival* como un movimiento social que pretende restaurar y preservar una tradición *coréutica* y coreográfica[5]. Este surge de las propias organizaciones comunitarias como respuesta a otras expresiones "folclóricas" impuestas por la política chilenizadora en la región, que afectaron al cachimbo y pusieron en riesgo su permanencia (Palmiero, Daponte y Díaz 2023). Asimismo, el folclorismo puede ser definido como un movimiento que, para el caso analizado, pretende representar a un grupo mediante la exposición de sus características sociales, musicales, *coréuticas* o coreográficas lo más auténticamente posible (Martí 1996; Fuentes 2009). Este surge como una iniciativa exógena a la comunidad representada y, dependiendo del contexto cultural o sociopolítico, tiende a resaltar ciertos tópicos e invisibilizar otros.

Sabemos, por nuestros registros etnográficos, que la denominación "baile y tierra" no poseía un *corpus* de antecedentes vinculados a la literatura referente a los estudios andinos, con la salvedad de algunos reportes de Checura (1967) y Loyola (1994) que lo enuncian como antecesor del cachimbo de acuerdo con testimonios de cultores[6]. No obstante, al trabajar desde 1994 en el territorio tarapaqueño, hemos levantado y sistematizado relatos que lo describen

[1] Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos Fondecyt n° 1221368 y 3220406. UTA Mayor n° 5823-23. *In memoriam* a Margot Loyola Palacios (1918 – 2015). Su trabajo acerca del cachimbo (1994) ha sido fundamental para abrir nuevas facetas de investigación desde el norte chileno.

[2] Este autor integra los *revivals* en un concepto más amplio que llama "movilización de identidades".

[3] El texto de la Convención para la Salvaguardia del PCI está disponible en: https://www.unesco.org/es/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage [acceso: 26 de noviembre de 2024].

[4] Para la musicología actual los *revivals* se han transformado en una importante herramienta para comprender la música y danza en las sociedades actuales. Además, pueden ser estudiadas como concepto, como proceso cultural o como dinámica de cambio (Moreno 2005).

[5] Para el caso de este trabajo es necesario establecer diferencias específicas entre el bailarín y la coreografía. Basándonos en la propuesta de Nocilli (2013: 11), el término *coréutico* se refiere a lo que representa el bailarín, y coreográfico a las mudanzas.

[6] Registros de testimonios entre 1967 y 1982.

como una expresión músico-coreográfica bailada por las abuelas y abuelos cuando la región pertenecía a Perú, manifestación prohibida durante el proceso chilenizador de inicios del siglo XX, al ser consideradas “añejas costumbres que eran incompatibles con la cultura chilena”[7].

Dicho esto, consignemos que la permanencia del “baile y tierra” en la memoria indígena y su reactualización en la danza del cachimbo no es necesariamente una remembranza idealizada y esencialista de un pasado punzante, sino que es una forma de resistencia local a las agencias y agentes chilenizadores que impusieron dispositivos de coacción tendientes a la folclorización de las manifestaciones culturales de las poblaciones andinas (Palmiero, Daponte y Díaz 2023).

La memoria reedita, durante las prácticas rituales, relatos que ocupan un espacio primordial en quienes hacen uso de ella (Jelin 2002: 17), vehiculizando, mediante la *praxis* del cachimbo, narraciones y cánticos respecto al doloroso periodo de chilenización compulsiva que truncó su desarrollo. Los imaginarios en torno al “baile y tierra” transferidos al cachimbo, conjeturamos, promueven la superación de la coerción, articulándose como una herramienta que vincula a las comunidades tarapaqueñas con su territorialidad y costumbres heredadas de sus antepasados.

Siguiendo el trazado del modelo etnomusicológico de Rice (2008), nos aproximamos a la problematización de cómo los actuales cultores producen, conservan colectivamente e interpretan individualmente el cachimbo, motivados por sus propias visiones (y cosmovisiones para el caso aymara), que permiten establecer un puente dialógico entre el presente y el pasado. En este artículo desplegamos reportes etnográficos generados desde nuestro territorio nortino; datos documentales e iconográficos y registros músico-coreográficos que incluyen entrevistas semiestructuradas a cultores e informantes calificados; esquemas o partituras antiguas y nuevas, con el objetivo de analizar la re/configuración del cachimbo en complejos escenarios sociopolíticos. Frente a estas nuevas propuestas exógenas, los cultores del norte de Chile pugnan y contradicen los imaginarios metropolitanos cimentados en el folclorismo chilenizador. Como una praxis agencial de los pueblos del desierto, se ha generado un *revival del* “baile y tierra” al compás del *cachimbo*.

2. Los bailes de tierra

Corresponde a un tipo de baile que se desarrolló en el virreinato del Perú a fines del siglo XVIII, caracterizado por ser una danza de pareja suelta, con pañuelo, que provenía de los bailes pícaros afrohispanos[8]. Eran ejecutados en chicherías, chinganas y saraos (Tello 2006; Palmiero 2014; Daponte 2019). Los registros más antiguos se encuentran en cuatro de las veinte transcripciones musicales realizadas por el obispo Martínez Compañón entre 1782 y 1784[9]. Estas llevan en el título la especificación “*para bailar y cantar*” y tenían una peculiar forma, que constaba de una introducción y tres partes para la danza. La última era una frase musical más corta y, al parecer, se repetía constantemente, dando espacio a un momento álgido de la danza (Palmiero 2014: 377 -410; Daponte 2019: 227 – 229)[10]. Un ejemplo es la *“Tonadilla, llamase, el Palomo. Del Pueblo de Lambayeque para cantar bailando”* (Martínez Compañón 1991 [1789]: E. 185). Su estructura la componen una introducción (compás 1 – 16) y tres partes para la danza (compás 9 – 35), cuya sección final (36 - 43) posee una frase compuesta por motivos cortos de dos compases que se repiten cuatro veces; esto sugiere el clímax del baile (ver Figura 1).

[7] Decreto municipal de Pica, 190, citado en Van Kessel (1989: 24).

[8] Como la *jácara, cumbees* o *fandango*, entre otros.

[9] Catalogadas como: E 181 *La Salata*; E 182 *La Donosa*; E 183 *El Conejo*; E 185 *El Palomo*.

[10] En este tipo de danzas afrohispanas, la parte del clímax los pasos se apresuran, los movimientos del cuerpo son más pronunciados y se incita a los bailarines a la seducción (Quintero 2009: 151).

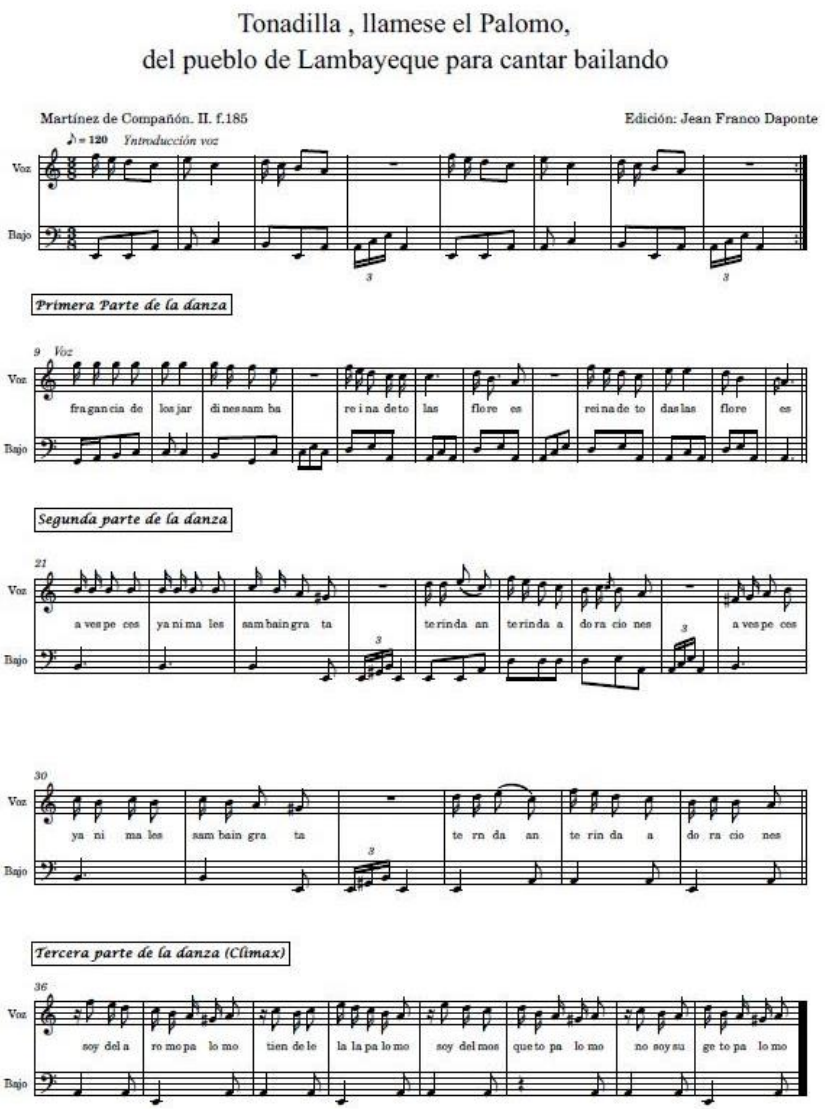

Figura 1. Tonadilla el Palomo. Trujillo 1784. Edición propia.

Estos bailes se identificaban por ser cantados con acompañamiento de cordófonos y bailados con pasos caminados o deslizados que alternaban ritmos binarios (6/8) con ternarios (3/4) en proporción de 3:2 o 2:3, tramo conocido como sesquiáltera afrohispana (Tello 2006: 164; Daponte 2019: 244). Otro rasgo que los asociaba al mundo afro se encuentra en su lírica, que en muchos casos los alude con acepciones como: zamba, morena, mi negra, china y mulata. Claros ejemplos se hallan en las mismas tonadas y tonadillas transcritas por Martínez Compañón (1991 [1789]).

> Toma que toma, toma mulata /tu que le davas sevo a la lata […] Como eres mi china[11]/como eres mi samva/ como eres hechiso/de todas mis ansias”[12]; fragancia de los Jardines Samba […] aves peses y animales samba ingrata[13]; no Rehúses en mandarme chinita donozita parientita […] arande arande chinita arande arande señora[14].

Este tipo de danzas se mantuvo en la penumbra hasta comienzos del siglo XIX y “[fueron] toleradas oficialmente como ‘bailes de la tierra’” (Claro 1993: 13). Durante las independencias de inicios del siglo XIX, los “bailes de tierra” adquirieron cierta relevancia simbólica, ya que encarnaban los ideales republicanos para romper con la sociedad de castas e integrar a todos en igualdad de derechos, lo que permitió su aceptación en los saraos de la emergente burguesía (Daponte 2019: 16). Su capacidad de cohesión social y el despliegue de los nacientes símbolos de identidad nacional le permitió ser practicado por distintas clases sociales y, así, se difundió en las nuevas naciones como una herramienta para la construcción de las identidades nacionales (Claro 1993: 13). Un ejemplo de aquello es la anotación de Mariano de la Torre y Vera, canónigo de la Iglesia Metropolitana de Lima y Vicario general del Ejército realista del Perú, quien en su visita en 1814 a la ciudad de Tupiza (actual Bolivia) apuntó: “Asimismo hay tonos mui alegres melodiosos, y sonoro para ciertas danzas, que llaman vaylecitos de la tierra [*sic*]” (cit. en Vega 1986 [1952]: 215).

En ciertos segmentos de la elite republicana, este tipo de bailes fueron considerados escandalosos por sus movimientos cargados de pasión. Así,

> Se bailaron minués y siguieron las danzas del país; las damas tuvieron la amabilidad y la paciencia de enseñarlas a los oficiales, los que nunca habían visto un cotillón del país […] pero en un momento se desvaneció la ilusión, emergiendo las 'balas de la tierra' como se las llama, y que consisten en los movimientos más sin gracia y más fatigosos para el cuerpo y las extremidades, acompañados de movimientos lascivos y poco delicados, que aumentan progresivamente en energía y pasión, quedando las parejas exhaustas de fatiga antes de retirarse a sus sitios" (David Porter 1822. cit. por Pereira Salas 1941: 231).

Los “bailes de tierra” se mantuvieron en boga durante gran parte del siglo XIX, y mediante el trabajo realizado por los maestros de danza, en su mayoría afrodescendientes[15], se generaron variantes regionales que con el tiempo adquirieron peculiares características y nombres propios (Vázquez 1982; Tompkins 2011; Daponte 2019). Un notable ejemplo lo constituye la *zamba*, que dio vida a la *zamacueca* y esta última a la *cueca* o *chilena*, como fue también denominada (Tompkins 2011: 38-39). Emblemáticas son las acuarelas del pintor limeño Pancho Fierro y del boliviano Melchor María Mercado quienes ilustran a diferentes clases sociales practicando los “bailes y tierra” (ver Figuras 2 y 3).

En los sectores populares la *zamacueca* y el “baile y tierra” adquirieron gran popularidad: “Se danza desde el vals hasta la chilena, el baile de tierra y la zamacueca […] Todo el mundo participa, desde el presidente de la república hasta el mendigo” (Wienner 1993[1875]).

[11]Según la RAE, chino o china designaba en la “América colonial, a un nacido de padres de distintas razas, especialmente de indio y zamba, o de zambo e india” y en Perú “Dicho de una persona: Descendiente de indio y negra, o de negro e india”. https://dle.rae.es/chino?m=form [acceso: 27 de marzo de 2024]

[12] Versos del *Allegro Tonada La lata a voz y Bajo. Para bailar cantando* (E.181).

[13] Versos del *Andantino, Tonadilla, llamase, el Palomo. Del Pueblo de Lambayeque para cantar bailando* (E. 185).

[14] Versos del Allegro *Tonada la Donosa a voz y Bajo para bailar cantando* (E. 182).

[15] Estos maestros las aprendían en los sectores populares, las refinaban y las enseñaban en los salones.

Figura 2. Tres acuarelas de Pancho Fierro, Lima 1840 – 1860[16].

Figura 3. Pareja danzando un "baile de tierra" en Bolivia, entre 1841 1869. Mercado 1991[1869].

El "baile y tierra" peruano se alzó como un símbolo republicano y, como tal, se relacionó con el mundo militar de alto rango que sirvió como modelo para las otras clases. Así lo califica Ricardo Palma en su artículo *La conga*, en el cual rememora un hecho ocurrido durante la revolución de Balta contra Prado (1867-1868). En su relato un negro baila y canta con:

> Poco de piano y mucho de guitarra; nada de vals, polcas, dancitas ni cuadrillas; baile de la tierra, baile criollo, nacional purito» […] el canto comienza «De los coroneles/ ¿cuál es el mejor? /El coronel Balta/se lleva la flor». Luego en la fuga [clímax de la danza] que era una

[16] Fuente: Museo de Bellas Artes de Argentina: https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/buscar/?palabras_claves=pancho+fierro [acceso: 21 de octubre de 2023].

> delicia por la soltura de las parejas; y en coro acompañado de palmadas canta «Ahora sí la Conga, (¡ahora!) /señora Manonga. (¡ahora!) /y no se componga (¡ahora!)/que se desmondonga, (¡ahora!)» (Holguín 2000).

El nombre más difundido de este tipo de danzas –“de la tierra”– durante la segunda mitad del siglo XIX fue el de “chilena”, como lo indicó en 1899 Abelardo Gamarra –“El Tunante”– (1857-1924) en Rasgos de Pluma: “El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama tondero, moza-mala, resbalosa, baile de tierra, zajuriana y hasta el año 79 era más generalizado llamarlo chilena” (Tompkins 2011: 48)[17]. Es decir, a los ojos de un observador limeño, los diferentes bailes de tierra eran denominados genéricamente como chilena.

Del mismo modo se propagó durante el siglo XIX peruano a la región de Tarapacá, en especial en la zona del Tamarugal, cuyo centro era el poblado de la Tirana. Este fue erigido como centro beneficiador de metales de plata en el que habitaba la llamada “casta morena”, compuesta por indígenas, mestizos y afrodescendientes (Núñez 2004: 57-66). Se apunta al respecto que:

> Los descendientes de los antiguos mineros aún no se olvidan de la Tirana; a sus expensas se ha levantado una muy bonita iglesia, aún no concluida. En La Tirana solo encontré a un señor Contreras; único beneficiador existente de metales; los jóvenes actuales de esa población tienen a menos aprender el oficio; prefieren ocuparse de tocar la guitarra o bailar la *chilena*” (Basadre 2001 [1884]: 184).

En Huaviña, localidad precordillerana que se encuentra a 2.800 m s. n. m., después de las vísperas de la festividad de San Juan en 1901, los participantes “se recojieron unos a sus alojamientos i otros a las carpas donde la cueca i el bailetierra estaban a la orden”[18]. Aquel mismo año, se mencionó en un periódico de Iquique al popular “baile y tierra” en la fiesta patronal de San Isidro en el Tamarugal. Se comenta que es bailado por los ancianos, lo que remonta su uso a la segunda mitad del siglo XIX. El reporte se tituló *La Fiesta de Canchones*.

> Sin embargo, viejos [ancianos] hemos visto que, en un rapto de alegría, sus débiles y [flacuchentas] piernas describían en la arena –porque allí es el único alfombrado– los caprichosos jiros del «baile y tierra» que ellos ejecutaron a su saber y entender […] Un rato después se recojieron unos á sus alojamientos i otros á las carpas donde la cueca i el bailitierra estaban á la orden[19].

En la zona de Tarapacá denominaban a esta danza como “baile y tierra”, cuya práctica quedó entre las tradiciones y la memoria festiva de los pobladores del Tamarugal, Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, poblados donde gozó de gran popularidad, en especial en los salones de la naciente burguesía peruana-tarapaqueña (Díaz *et al.* 2017).

3. El cachimbo en el norte de Chile

La anexión de la región de Tarapacá al territorio chileno como consecuencia de la guerra del Pacífico (1879 – 1883) produjo cambios políticos que afectaron directamente a la sociedad regional. El Estado elaboró un proyecto nacionalista, cuyo propósito requería suprimir todas las

[17] Probablemente el estilo debió haber nacido en Chile o bien interpretado por migrantes chilenos en algún centro urbano importante del Perú decimonónico.

[18] La fiesta de San Juan en Huaviña [especial para *El Tarapacá*], *El Tarapacá* (30 de julio, 1901), p.1.

[19] La Fiesta de Canchones (Especial para *El Nacional* de Iquique) “Cartucherita”, *El Nacional* (Iquique, 22 de mayo, 1901, p.11, 17).

costumbres peruanas para reemplazarlas por símbolos y expresiones de chilenidad (González 1995). En dicho entramado, el "baile y tierra" fue censurado en el espacio público "por ser considerada una danza peruana que había que erradicar" (Moya, Salazar y Morales, en: Díaz *et al.* 2017: 89). Pese a los dispositivos chilenizadores, sabemos que continuó transmitiéndose en lugares privados entre las familias tarapaqueñas, como agencia y representando un símbolo de resistencia (Daponte y Palmiero 2020; Palmiero, Daponte y Díaz 2023).

Contrariamente a las medidas restrictivas promulgadas por el Estado, existieron peruanos que preservaron el oficio de maestros de música en las aldeas precordilleranas. Su desempeño en la formación de la lectoescritura e interpretación de instrumentos musicales facilitó la fundación de las bandas de bronce, amén del proceso de reclutamiento militar que regía desde 1901 en la zona andina (Díaz 2009). Entre los más recordados se encuentra un músico de apellido Zegarra que en 1902 se asentó en Mamiña, cuya labor abrió paso para que en 1905 el instrumentista alemán Juan Kruche fundase una banda de bronces en dicha localidad (Loyola 1994: 41-42). Durante este mismo periodo se contrató en Pica a un músico arequipeño de apellido Arrieta para "enseñar música" (en Gedda 1992: 3 min, 50 s); a la par, en el mismo poblado trabajaba un instructor de banda limeño llamado Adelino León, cuya firma se puede encontrar en partituras de fines del siglo XIX que pertenecieron al círculo musical de Pica (ver Figura 4) [20].

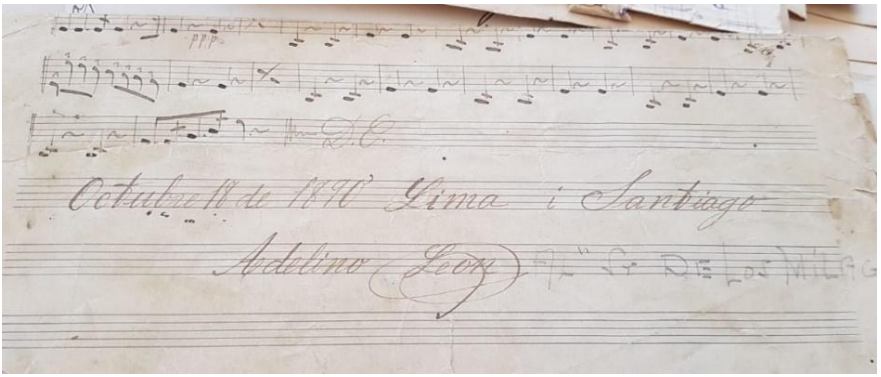

Figura 4. Partitura de la banda de Pica firmada por Adelino León 1890.
Archivo privado Jean Franco Daponte.

El maestro más recordado en Pica es Carlos Zúñiga Luza, quien además de enseñar violín, mandolina y bandurria (Loyola 1994: 39) dirigió la banda de bronces hasta 1928 (ver Figura 5), fecha en que fue perseguido y expatriado, debido a la violencia desplegada por las ligas patrióticas chilenas (Palmiero, Daponte y Díaz 2023).

Tanto la participación de jóvenes *aymaras* y *quechuas* en estas bandas como su enrolamiento militar contribuyeron a su desarrollo y proyección en el área centro sur andina (Díaz 2009). Varios de estos comuneros se transformaron en intérpretes y connotados maestros que posteriormente fundaron filarmónicas en las salitreras y bandas de pueblo en la precordillera (Díaz 2009; Daponte 2022: 132). Otros se insertaron en las bandas de sus localidades y enseñaron este oficio. Esta convulsión sociocultural generó un nuevo rol: el de músico de pueblo, a los que popularmente se les denominaba cachimbos, término asociado antiguamente a grupos

[20] Este músico limeño se relacionó estrechamente con la familia Caruncho de Pica. Posteriormente se radicó en Santiago de Chile (Torres 2022).

pequeños de soldados o ex conscriptos en los poblados de Mamiña, Tarapacá, Pica y Matilla respectivamente (Díaz 2009: 389)[21].

Figura 5. Banda de bronces de Pica 1925 aprox. Al centro el director Carlos Zúñiga Luza.
Fuente: Archivo privado de Lourdes Zúñiga Mitchel.

Estas agrupaciones sustituyeron a los grupos originarios que con sus instrumentos musicales tradicionales acompañaban las celebraciones religiosas, lo que provocó notables transformaciones en la sonoridad de las fiestas patronales, santuarios y carnavales; a su vez, cambios en las estructuras del repertorio. Agréguese que recibieron la influencia de los géneros de música clásica y popular, siendo reinterpretadas, con ciertos matices andinos, en las retretas pueblerinas (Daponte, Cortés y Díaz 2022: 118; Díaz 2009)[22].

El “baile y tierra”, invisibilizado en los espacios públicos, sufrió importantes modificaciones como consecuencia de los contextos políticos compulsivos que vivía la región. Fue adaptado y reinterpretado en formato de bandas de bronces, lo que le otorgó el nombre de cachimbo y, al mismo tiempo, una nueva identidad, chilena. Nótese que las legendarias bandas, orfeones o centros musicales, integrados por exsoldados, se localizaban en Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, los mismos lugares que actúan como epicentros del cachimbo hasta nuestros días. Esta innovación permitió sortear prohibiciones y xenofobia, como un intersticio de resistencia articulado por las festividades religiosas. Los testimonios ilustran al respecto: “lo bailaban en el

[21] Importante es señalar que, en el territorio peruano, al que pertenecía Tarapacá, a los músicos que integran las bandas de bronces se les llama cachimbos. Además, la RAE define cachimbo como “Músico de banda militar o pueblerina”. https://dle.rae.es/cachimbo [acceso: 26 de noviembre de 2024]. En la región de Tarapacá también se denominaba cachimbo o “*negro acachimbao*” a los esclavos orgullosos y de elevada estatura que servían de mayordomos en las casas aristocráticas (Luza 1994; Gómez 1997). Es importante señalar que en el Perú decimonónico muchos afrodescendientes libres integraban estas bandas pueblerinas, por lo que es probable que la acepción cachimbo también relacione a los músicos de las bandas con el mundo afroperuano. También se le asocia a un tipo de *pipa* utilizada por los afros en tiempos coloniales.

[22] Antes de las bandas de bronces las formas musicales que acompañaban las danzas tradicionales, especialmente las religiosas, eran más flexibles; la conformación de las frases musicales dependía de la habilidad del músico, quién encadenaba indistintamente ciertos tópicos sonoros que constituían el género y conformaba estructuras melódicas ajustables a su experticia.

atrio de la iglesia entre medio del Himno Nacional chileno y el himno de Yungay como [un acto de] resistencia" (Luza 1994).

Esta soterrada trayectoria de "baile y tierra" a cachimbo se sintetiza en algunos testimonios de tarapaqueños recopilados en 1967:

> "Baile y Tierra es del Perú, Cachimbo de Chile" (Medina 1967, en Loyola 1994: 49). "Cachimbo danza tradicional de la provincia de Tarapacá, nació del Baile y Tierra como en el año 14 [1914]" (Pereira 1967, en Loyola 1994: 67). "¡Ah! el baile peruano ...! Se bailaba en el tiempo del Perú […] Baile de Tierra, no Cachimbo que así lo llamaron en Pica. Los piqueños aprendieron aquí [Tarapacá] el Baile y Tierra y le cambiaron nombre"(Muñoz 1967, en Loyola 1994: 51).

Los cultores percibían al cachimbo interpretado con instrumentos de bronces como más "alegre para verlo y escucharlo" (Pereira 1967, en Loyola 1994: 67); "vivo y airoso", contrastando con el "baile y tierra", que era "más calmadito y tenía otro modo" (Bejarano 1982, en Loyola 1994: 39).

El director de la banda de Mamiña Pablo Caqueo Caqueo, de ochenta años, relata que aprendió el cachimbo de sus tías abuelas nacidas en este mismo poblado a fines del siglo XIX. De ellas recuerda que:

> Los primeros arreglos para banda de bronces fueron hechos por músicos de canchones [sector ubicado en la pampa del Tamarugal] y desde allí pasaron a las bandas de los pueblos precordilleranos de Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, que tenían bandas más grandes por la alta sociedad que vivía allí (Caqueo 2022).

Esta memoria posee un correlato con la fuente periodística de la "Fiesta en Canchones" de 1901, que advirtió la popularidad del "baile tierra" en este sector a comienzos del siglo pasado. Debemos recordar que la comunidad de Mamiña fue el pueblo que aportó a la cultura regional notables músicos militares. A esta primera generación se le atribuye la innovación de las músicas tradicionales en los bronces (Capetillo y Lanas 2013; Díaz 2009). Entre los "bailes y tierra" adaptados al formato del bronce se encuentran "Las Heladas", cuyo arreglo más antiguo corresponde a Victoriano Caqueo, quien al parecer hizo los arreglos musicales entre 1940 y 1950 (ver Figura 6)[23]. Actualmente, la versión que circula es la de Pablo Caqueo de 1970, reactualizada en 2018[24].

Otro arreglo para banda que se elaboró en retretas de Mamiña hasta 1970 fue uno conocido como "Baile y Tierra". Aunque no hemos hallado la versión original en partitura, si existe una grabación inédita realizada por producciones Carrero (Iquique) en 1978, que interpretó la banda Los Yatiris, dirigida por Pablo Caqueo Caqueo[25].

[23] Esta partitura fue obtenida del músico mamiñano Franklin Cholele (2021), quien aseveró que el cuadernillo donde se encontraba pertenecía a su tío Victoriano Caqueo Cholele. Aunque esta partitura ("*las Eladas*") no está firmada, hemos tenido la oportunidad de revisar otras de su autoría, dos en poder de su familia y una publicada por Loyola (1994: 25), las que, al contrastarlas, conjeturamos que la expuesta en este trabajo fue escrita por él.

[24] Esta reactualización fue fomentada por el plan salvaguardia del cachimbo de Mamiña, diseñado y ejecutado por los cultores del pueblo, la Universidad de Tarapacá y el Servicio Nacional del Patrimonio.

[25] Esta grabación se ha mantenido inédita en los archivos de la productora puesto que, según su productor, "por falta de espacio [en los discos de música tradicional local, que privilegiaba la música de la Fiesta religiosa de la Tirana] nunca lo pude sacar al mercado" (Carrero 2020). Por gentileza del productor este registro original se encuentra disponible en: https://soundcloud.com/franco-daponte/2-baile-y-tierra-de-mamina-banda-los-yatiris-1978 [acceso: 27 de junio de 2023].

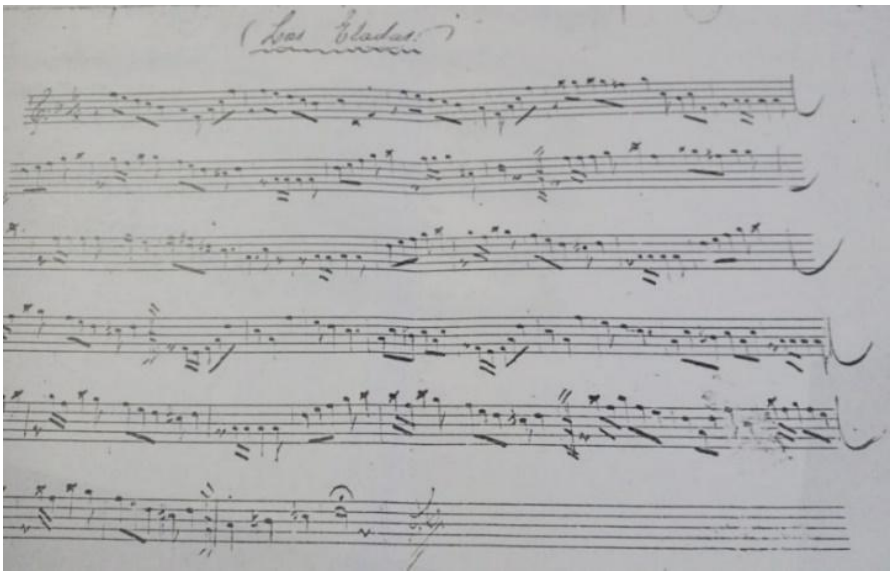

Figura 6. Arreglo original de *Las Eladas* (*sic*). Archivo privado de Jean Franco Daponte.

No sabemos cuántas melodías de “baile y tierra” fueron adaptadas para bandas de bronces, pero sí hay certeza que se popularizó a lo menos una en cada pueblo: Tarapacá, Mamiña y Pica. Estas melodías fueron identificadas posteriormente con el nombre de estas localidades, y corresponden a las que han pervivido hasta la actualidad. Estos cachimbos poseían entre tres a cuatro voces, debido a la existencia de una mayor variedad instrumental de las bandas:

> Antes había trompeta uno y trompeta dos, clarinete, pistón uno y dos, trombón de pistón, barítono, un bajo en mi [bemol] y un profundo [contrabajo] cada uno con sus líneas […] hasta tres cuatro o voces era lo normal, el clarinete tocaba lo mismo que las trompetas, pero le daba un color en octava aguda, después con la música de la Tirana se fue reduciendo [el conjunto instrumental] a trompeta y barítonos en si [bemol], dos voces (Cayo 2020).

Esta afirmación se corrobora al observar antiguas fotografías que las bandas poseían una mayor variedad instrumental (ver Figura 5). Posteriormente, en la medida que algunos instrumentos de difícil adquisición y ejecución como pistones, trombones y profundos iban quedando en desuso, estos cachimbos comenzaron a interpretarse solo con trompetas, bajos y clarinetes en si bemol. De esta manera los arreglos terminaron escribiéndose solo a dos voces: la primera interpretada por la trompeta 1 y el clarinete, y la segunda al unísono por los eufonios o barítonos en si bemol (ver Figura 7). Hubo ocasiones en que un músico virtuoso improvisaba una tercera paralela inferior a manera de trompeta 2.

Respecto de la estructura, estas tres versiones heredaron la forma del “baile y tierra”. De hecho, los cultores de Mamiña afirman que “las heladas” es el antecesor de su cachimbo (Díaz *et al.* 2017). Del mismo modo, estos tres cachimbos poseen una introducción y tres partes para la danza (ver Figura 8). En la primera parte se realizan las figuras de “hecha – deshecha” y saludo (ver Figura 9). En la segunda, viene el “desprecio” (ver Figura 10) y culmina con el toreo (ver Figura 11).

De esta manera, con la consolidación de las bandas de bronce, el “baile y tierra” fue dando paso al cachimbo como una nueva expresión sonora. Este último fue mediatizado y realzado como danza nortina por sobre las costumbres andinas, mestizas y afrotarapaqueñas.

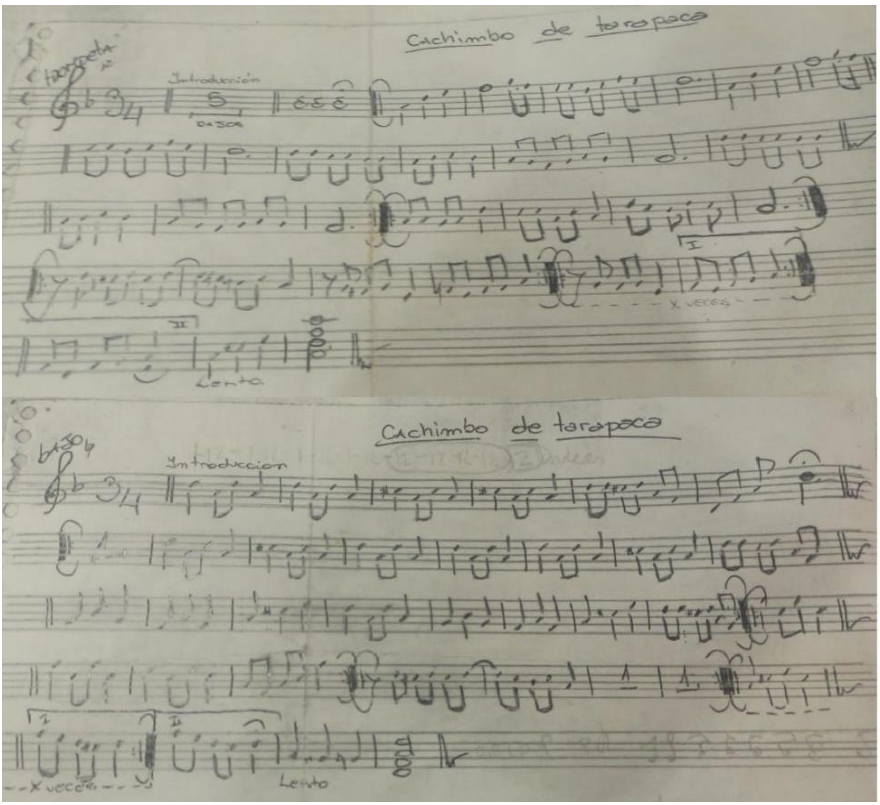

Figura 7. Cachimbo para banda de bronces. Libreta banda de Mamiña 1970 aprox. Archivo privado de Jaime Llanes Antezana.

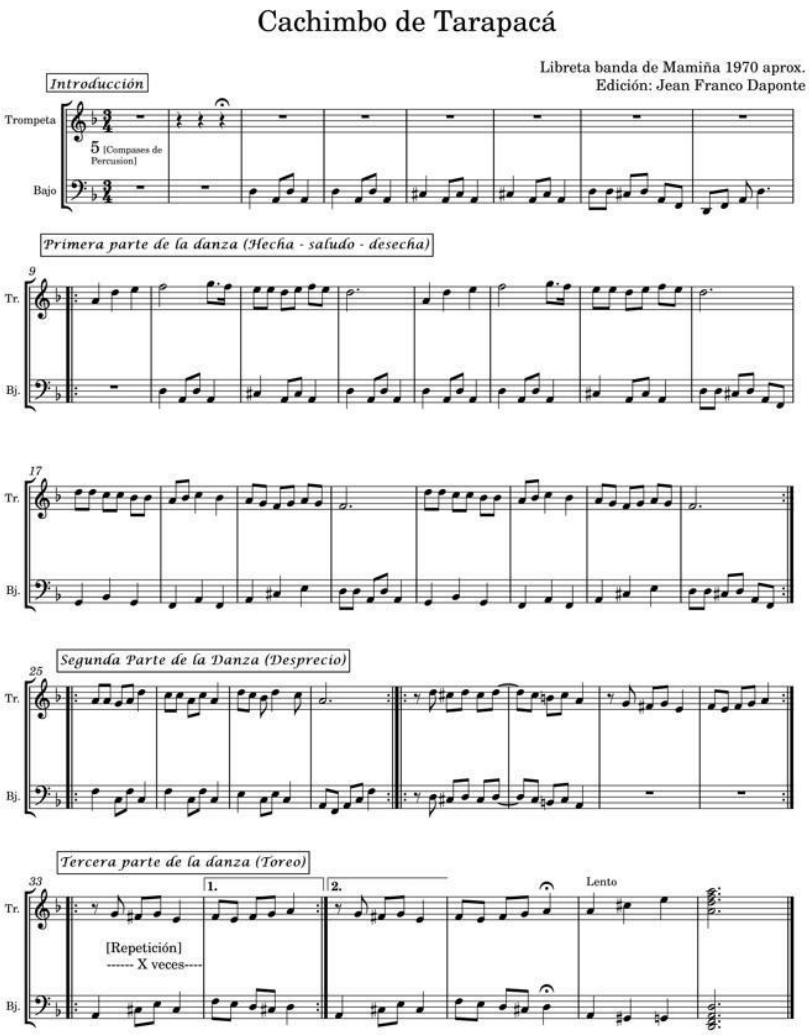

Figura 8. Transcripción del cachimbo de Tarapacá.
Libreta banda de Mamiña 1970 aprox. Edición propia.

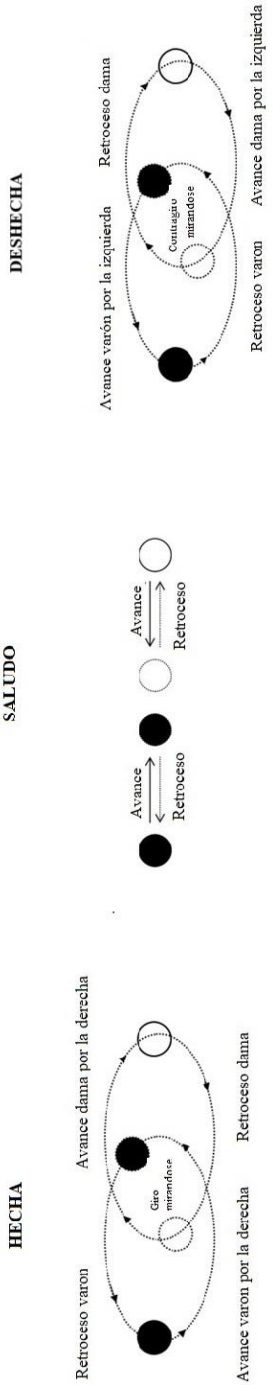

Figura 9. Figuras primera parte de la danza. Elaboración: Nicole Cortés.

Figura 10. Figuras segunda parte de la danza. Elaboración: Nicole Cortés.

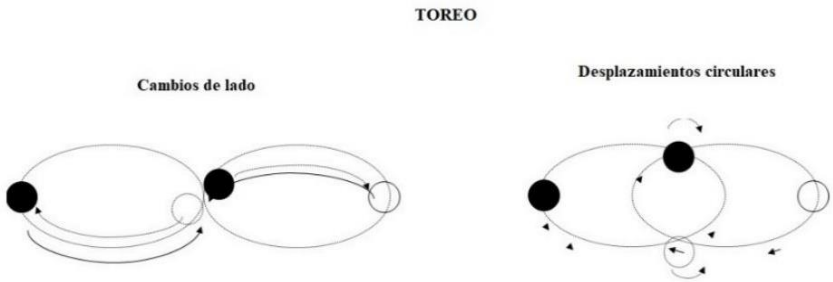

Figura 11. Figuras tercera parte de la danza. Elaboración: Nicole Cortés.

3.2. El cachimbo en los salones tarapaqueños

El advenimiento de la explotación del ciclo salitrero motivó la organización de diversas instituciones sociales de beneficencia, políticas y religiosas, entre las que se destacaron los círculos musicales. En estos lugares se enseñaba lectoescritura musical e interpretación de mandolina, violín e instrumentos de bronces. Esto ciertamente contribuyó a la proliferación de las estudiantinas filarmónicas, la práctica del piano en los salones privados y las bandas (Daponte y Palmiero 2020)[26].

Fue en aquellos salones donde las tres versiones de los cachimbos popularizados por los bronces –Pica, Mamiña y Tarapacá– se adaptaron para piano y lograron compartir espacios con los ya “antiguos” “bailes y tierra” (ver Figura 12). Incluso, en el contexto del salón, había cultores que continuaban llamando “baile y tierra” a estos cachimbo*s* (Díaz *et al* 2017: 26; Loyola 1994: 59). Es plausible inferir que en este momento el “baile y tierra” quedó relegado a circular solo en los salones de las familias de la otrora *elite* tarapaqueña con ascendencia peruana. Sin embargo, sus melodías, que evocaban a la lejana patria, se adaptaron al nuevo contexto social y continuaron animando las pomposas celebraciones noctámbulas de los vistosos salones. La adaptación para piano de *Las Heladas* de Mamiña, que fue intitulada como *Cachimbo Las Heladas* es un claro ejemplo (ver Figura 13)[27].

Durante la segunda mitad del siglo XX la irrupción del cachimbo desplazó definitivamente al “baile y tierra”, transformándose en la danza de mayor relevancia en la región de Tarapacá. Se caracterizaba por ser “más pausado, en seis por ocho, [imitaba] la prestancia del salón y tenían toreos muy largos, hasta diez minutos donde la pareja lucía todos sus dotes […] también había otras parejas que, cuando faltaban las primeras, las reemplazaban” (Luza 1994).

Tanto en el espacio público como en el privado era bailado durante las fiestas patronales por las parejas más destacadas de sus comunidades. Son varias las parejas recordadas por sus respectivas comunidades: Frida Herrera y Gaspar Vilaxa en Pica; Regina Bejarano y Rogelio Loayza en Matilla; Familias Bacián, Caqueo, Cholele, Estica, Capetillo, Moruna, Sanquea, Paicho, Oxa, Oxama en Mamiña (Díaz *et al.* 2017: 59) y los esposos Méndez Albarracín en Tarapacá (ver Figura 14)[28].

[26] Durante este periodo hubo 25 pianos en Pica, 6 en Matilla y 3 Mamiña (Luza 1994).

[27] Versión realizada durante la década de 1950 por el musico mamiñano Victoriano Caqueo (Loyola 1994: 118-119).

[28] El último baile de esta pareja fue en fiesta patronal de Tarapacá el 10 de agosto de 2016 (Albarracín 2017).

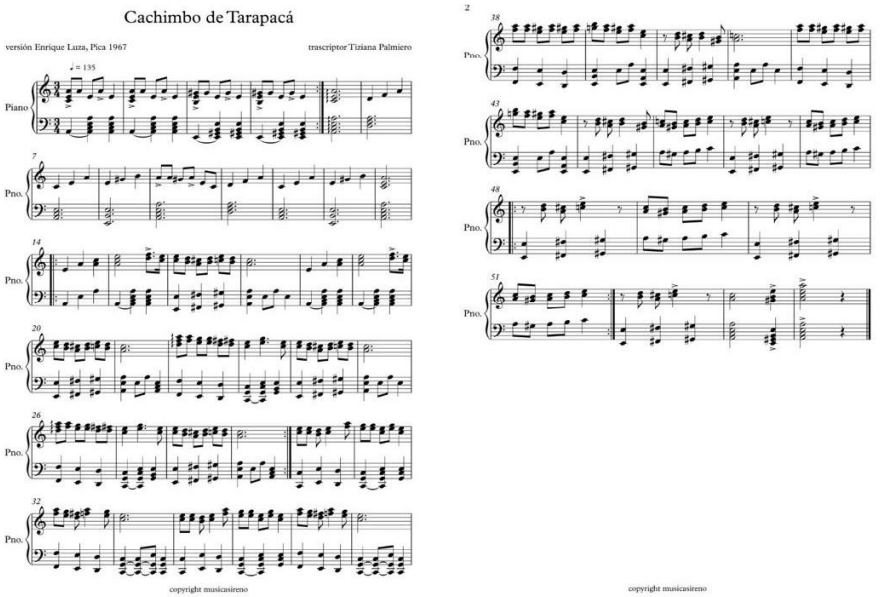

Figura 12. Cachimbo de Tarapacá adaptado para piano. Enrique Luza 1994[29].

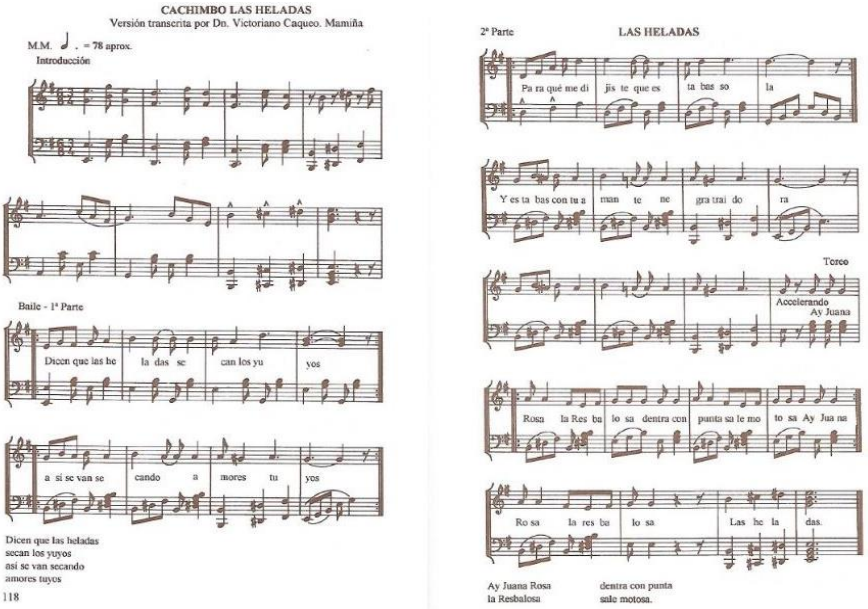

Figura 13. Arreglo de las Heladas para piano. Victoriano Caqueo 1950 aprox. Editado por Margot Loyola (1994: 118-119).

[29] Versión recopilada por los autores a Luza (1994). Disponible en: https://soundcloud.com/sireno-musicas/cachimbo-enrique-luza [acceso: 26 de noviembre de 2024]. Otras versiones para piano recopiladas entre 1967 y 1982 se pueden ver en Loyola (1994: 110-123).

Figura 14. Gladys Albarracín y Fermín Méndez bailando cachimbo durante la Fiesta de San Lorenzo en Tarapacá, 1996. Fotografía: Fermín Méndez Albarracín.

Con la popularización del tocadiscos durante la década de 1960 se introdujeron nuevos géneros musicales a los convites y salones tarapaqueños, como los boleros, los corridos, los valses, el *rock and roll* y sus derivados. Estos restaron espacio a los cantos y bailes tradicionales, entre estos, al “baile y tierra” y al cachimbo, que eran interpretados con mandolina, violín o piano. Al mismo tiempo, la industria musical fomentó los arreglos de música tradicional del área andina que denominó genéricamente como “nortino”. Así se folclorizó el huayno, que denominaron “trote”, la “cueca nortina” y una versión cantada del cachimbo de Tarapacá (Daponte y Palmiero 2020).

3.3. La folclorización del cachimbo

El carácter simbólico y representativo del cachimbo abrió espacio a una versión folclorizada que fue ampliamente difundida a partir de la medianía del siglo XX por los conjuntos de proyección en el centro del país. Esta incorporó en el vestuario una serie de elementos de fantasía que integraba “el mundo andino” (folclor peruano y boliviano según las discográficas de la época) con el *canon* icónico del pampino salitrero. El baile era interpretado con movimientos estilizados propios de la estética escénica, pero adaptados a una *coréutica* que, en el imaginario metropolitano, resaltaba ciertos componentes asociados al estereotipo del sujeto “nortino”; generalmente, con una actitud sumisa que contrastaba con el carácter autoritario de la cueca chilena[30]. Respecto de lo musical, la industria discográfica optó por arreglos hechos con quenas, charangos, guitarras y bombo, que eran interpretados por indígenas aymara con atuendos rudimentarios, contextualizados en paisajes cordilleranos, puna o la pampa salitrera (González, Ohlsen y Rolle 2009; Fuentes 2009).

En 1954 Freddy “Calatambo” Albarracín arribó a Santiago. Músico oriundo de la salitrera Santa Laura, llegó acompañado de la agrupación *Comparsa de sierra y pampa*, integrada por

[30] Este imaginario perduró hasta la década de 1990, momento en el que los balés y conjuntos de proyección folclórica comenzaron a escenificar las danzas de la Fiesta de la Tirana.

músicos aymara, con quienes se presentó en programas radiales, festivales y teatros[31]. Entre su repertorio había melodías del norte de Chile, junto con un arreglo del cachimbo de Tarapacá. Su versión, a diferencia de la tradicional, contenía una letra creada por él que describe al cachimbo como un baile típico; lo bautiza como nortino y lo geolocaliza en las salitreras. Para su acompañamiento instrumental añadió el tambor y quenas[32]. Pese a ser una versión que contrasta radicalmente con el cachimbo interpretado en bronces, algunos cultores de Pica, Matilla y Tarapacá lo mencionan como un hito significativo que incorporó el cachimbo al acervo chileno (Díaz *et al.* 2017: 174). Al respecto, Luisa Morales (2017) comentó que "fui al teatro con mi papá ese día en Santiago y ese día el cachimbo ya no fue más visto como una danza peruana, sino chilena".

Posteriormente, esta versión "popular" fue reinterpretada por diversas agrupaciones, tales como coros, conjuntos andinos, conjuntos de neofolclor, grupos universitarios, cantantes solistas, etc.[33]. Este nuevo formato del cachimbo fue divulgado por los *ballet* y conjuntos de proyección folclórica en festivales metropolitanos y en todo el territorio chileno. Simultáneamente, se introdujo en el *curriculum* escolar, como material didáctico de carácter oficial que terminó legitimándolo[34].

Los dispositivos de control de la dictadura militar (1973-1990), en especial el toque de queda, afectaron la práctica social de los convites en los salones precordilleranos. Al mismo tiempo, el fomento institucional de la cueca desde 1979[35] fue desplazando al cachimbo de las ceremonias oficiales, lo que contribuyó a una paulatina desaparición de la danza, que se acentuaba, aún más, por el fallecimiento de los cultores más ancianos (Daponte y Palmiero 2020: 177).

Este declive provocó que la cueca y el cachimbo folclorizado, cuya enseñanza e interpretación era legitimada por la dictadura, fueran tipificados como expresión de la chilenidad nortina. Como respuesta, se gestó un movimiento de revalorización del cachimbo que fue visto como un "rescate de la danza". Este fue liderado por el Conjunto Folclórico del Magisterio de Iquique, dirigido por los profesores normalistas Eduardo Carrión y Juana Maldonado, quienes intentaron contrarrestar los estereotipos metropolitanos, a los que

[31] "Actuó en el Teatro ópera, sede del histórico espectáculo nocturno 'Bim Bam Bum' y grabó discos con cachimbos, trotes [huaynos], y creaciones de cuecas pampinas" (González, Ohlsen y Rolle 2009). Estas últimas derivaron en lo que hoy se conoce como "cueca nortina".

[32] Esta versión fue grabada en 1958 por el sello RCA Victor, CML-2001 https://www.discogs.com/es/release/7680118-Various-Recuerdos-De-Chile-Memories-Of-Chile y está disponible en: https://soundcloud.com/franco-daponte/calatambo-albarracin-cachimbo-tarapaqueno [acceso: 26 de noviembre de 2024].

[33] La popularidad que adquirió el cachimbo de Calatambo Albarracín motivó a compositores y cantautores del neofolclore y la nueva canción chilena a componer "canciones cachimbo" inspiradas en esta versión. Entre las más destacadas se encuentra "Deja la vida volar" (1962) de Víctor Jara; "Si somos americanos" (1964), "El negro cachimbo" (1964), "La celada" (1964) y "Cuando baila cachimbo" (1964) de Rolando Alarcón; "Rosa colorada" (1965) de Raúl de Ramón; "Camanchaca" (1965) de Violeta Parra; "Adiós" [en mi Taltal] (1966) de F. Villablanca; "Mano nortina" (1965) de Hernán Álvarez; "La tropillita" (1965) y "La burrerita" (1966) de Sofanor Tobar; "El manco Amengual" (1964), "La batalla de la Concepción" (1964), "Las bombachas coloradas"(1966) y "La toma del morro" (1966) de Guillermo Bascuñán. Este último se inspiró en personajes y hechos de la novela *Adiós al séptimo de línea* de Jorge Inostroza, que relata las peripecias del ejército chileno durante la Guerra del Pacífico. Finalmente, Héctor Soto grabó el elepé *El cachimbo* (1967), en el que se encuentran diversos arreglos de cachimbos tradicionales y algunas canciones cachimbos interpretadas con quenas, charangos y bombos.

[34] Este aspecto fue cuestionado por los cultores más ancianos durante el proceso de patrimonialización de esta danza (Díaz *et al.* 2017: 229 - 234).

[35] Por medio del decreto n°23 de 1979 que la declaró danza nacional. Disponible en: https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=224886 [acceso: 26 de noviembre de 2024]

denominaban “representaciones tergiversadas” (Carrión 2017). Entre sus argumentos hacen valer su constante trabajo *in situ*, al sostener que “hemos sido muy cuidadosos en mantener y enseñar las formas tradicionales, como son en realidad […] por años hemos participado con la misma gente en las fiestas en los mismos pueblos” (Carrión 2017).

Consignemos que en este conjunto participaban bailarines originarios de los oasis, la precordillera y de la pampa, conocedores de la danza. Participaban también músicos de bandas de bronces que tocaban en las fiestas patronales, otorgando cierta legitimidad territorial en relación con bailarines y músicos que interpretaban el cachimbo metropolitano[36]. Sin embargo, por la misma naturaleza de los grupos folclóricos, fue inevitable la incorporación de paradigmas propios de la proyección escénica; por ejemplo, el uso de la posición redondeada de los brazos, cabeza y torso erguido y cierta homogeneidad *coréutica* entre los bailarines; formas que se internalizaron como valor estético y que aplicaron también cuando interpretaban la danza en sus fiestas tradicionales.

Aunque se sabía de la existencia de varios estilos de cachimbo, la exigencia escénica gravitó hacia la unificación de la danza, predominando el talante de Mamiña, el cual fue reproducido con matices urbanos. Del mismo modo, la música tuvo que adaptarse a los tiempos escénicos; se acortaron los “toreos”, pues en la secuencia no cabía el sentido del coqueteo, cadencia o conquista propia del cachimbo bailado en los pueblos cordilleranos; momento en el que cada pareja alargaba sus evoluciones coreográficas, extendiendo el tiempo de la danza[37].

Durante la dictadura se organizaron en Iquique “tambos” que evocaban a las festividades andinas, cuya referencia de base era el altiplano boliviano. En estos espacios el cachimbo urbano pasó a considerarse como el aporte regional al imaginario andino. Las danzas tarapaqueñas se interpretaban por medio de una *suite* que contenía dos cachimbos, dos cuecas nortinas y un huayno, ejecutados por las bandas de bronces. Esta propuesta urbana acrecentó la pérdida de los nombres de procedencia (Tarapacá, Pica y Mamiña), adquiriendo una nomenclatura numérica entre los músicos –*Cachimbo n°1, Cachimbo n°2 y Cachimbo n°3* (ver Figura 15)[38]–. Empero, por influencia de las danzas andinas, el cachimbo en su versión urbana aumentó su pulso, tomando distancia con el ejecutado en los pueblos; cuyo ritmo era lento y con extensos “toreos”. Simultáneamente, en estos espacios cordilleranos fue interpretado por agrupaciones de *lakitas,* otorgándole una cobertura musical regional y, al mismo tiempo, fortaleciendo la andinización de la danza.

En un contexto nacionalista promovido por la dictadura, que tuvo atributos similares al proceso de chilenización compulsiva de inicios del siglo XX (González 1995; Díaz 2009), se reactualizó el imaginario andino/pampino promovido por el folclorismo, constituyéndose uno nuevo, el que se propagó como referencia nacional[39]. Este estilo urbano contrasta notoriamente con el tradicional que aún se bailaba en los pueblos, modalidad que ha sido bastante criticada por los cultores (Díaz *et al.* 2017). Al parecer esto afectó, por un lado, su transmisión tradicional,

[36] Estos integrantes de origen precordillerano son reconocidos como herederos del cachimbo tradicional y distinguidos como “revitalizadores” de la danza.

[37] En los poblados precordilleranos el carácter del cachimbo varía si se baila con alguien a quien se desea conquistar o con un familiar. Esto produce claras diferencias interpretativas entre las parejas. En cambio, en el formato folclórico priman principios estéticos esencializados, homogenizando los movimientos de las parejas.

[38] Esta forma de enumerar cada tema de un mismo género es propia de las bandas de bronces urbanas que acompañan a los bailes religiosos durante largas jornadas, por lo que necesitan tener varios temas disponibles, algunos que son creaciones del momento y no llevan título. Por esta razón, deben enumerarlas para organizar la presentación (Daponte, Cortés y Díaz 2022).

[39] Ejemplos de cachimbos folclorizados difundidos por los medios lo podemos observar en el siguiente link: https://demasiadasnoches.blogspot.com/2019/05/cachimbo-chile.html [acceso: 26 de noviembre de 2024] ; https://www.youtube.com/watch?v=scwFSix8gao&ab_channel=ConjuntoFolkl%C3%B3ricoDeSantiago-Topic [acceso: 26 de noviembre de 2024]

puesto que las generaciones más jóvenes "ya no quieren bailarlo porque les da vergüenza" (Morales 2017) y, por otro, sus valores expresivos, porque "perdió el paso tradicional y ha adquirido otros" […] "las vueltas ya no son las mismas […] yo lo bailo cuando esta la banda no más, porque cuando ponen esas grabaciones con flautas [quenas] o con letra, no se puede bailar, pierde el aire [alma de la danza]" (Soto 2017).

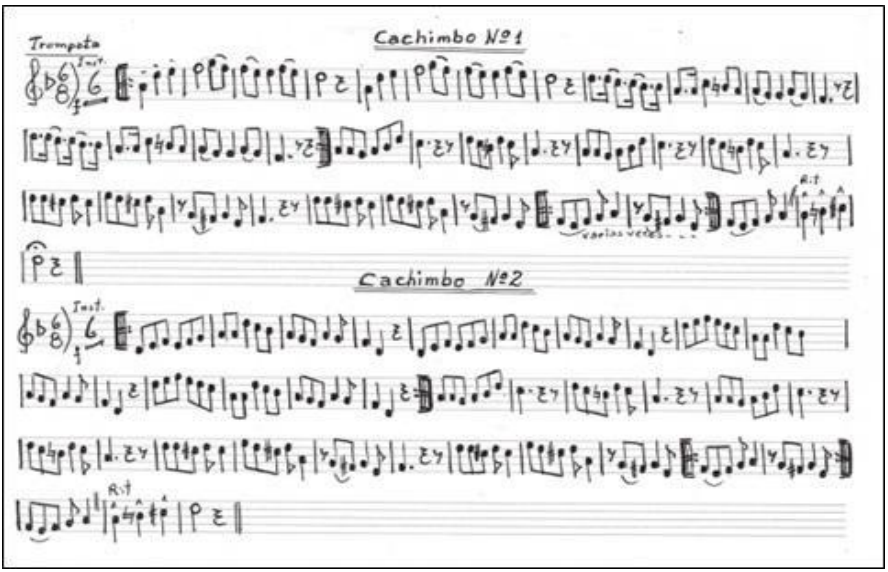

Figura 15. Partes de trompetas del cachimbo 1 (Tarapacá) y 2 (Mamiña).
Transcripción Pablo Caqueo. Banda los Yatiris de Iquique 1980 aprox.

4. El *revival* y la evocación del "baile y tierra"

La percepción por la pérdida del cachimbo tradicional frente a la masificación de la versión folclórica motivó a los cultores a iniciar un movimiento de *revival* cuyo propósito era "rescatar" lo que consideraron el "verdadero cachimbo" para difundirlo en sus comunidades[40]. Para materializar esta idea se congregaron para practicarlo y enseñarlo, lo que derivó en la concreción de instituciones comunitarias sin fines de lucro. En Pica nació el Centro Cultural y Social "Amigos del Cachimbo Enrique Luza Cáceres", fundado en 2004. Al año siguiente nació el Centro Cultural y Social "El Cachimbo". En Iquique se organizó la "Escuela de Cachimbo Méndez Albarracín", dirigidos por Gladys Albarracín (1931-2021, hermana de "Calatambo" Albarracín) quien reunió a cultores oriundos del pueblo de Tarapacá radicados en la ciudad[41].

[40] Este movimiento restaurador fue eco del ambiente revitalizador de tradiciones (*revivals*) que comenzó a vivirse en Chile desde comienzos del siglo XXI, como respuesta a la homogenización cultural producida por la globalización (Appadurai 2001; Daponte 2019).

[41] No es posible determinar una fecha exacta de fundación de esta escuela, ya que esta cultora señala que desde fines de la década de 1980 reunía esporádicamente en su casa a estos cultores cuando eran jóvenes y niños. Sin embargo, todos concuerdan que desde 2015 se organizaron para difundirlo en espacios culturales de Iquique. Un ejemplo de sus actividades se encuentra disponible en https://www.youtube.com/watch?v=mYUB0GQcvEU&ab_channel=cristianaguirre [acceso: 26 de noviembre de 2024].

En Mamiña varias de las familias cultoras se abocaron a la enseñanza de los niños en edad escolar, mientras que el director de la banda del pueblo, Pablo Caqueo, se preocupó de enseñar el cachimbo a los jóvenes intérpretes de instrumentos de bronces. Esta efervescencia impulsó a los cultores del pueblo de Matilla a la creación del “Club de Cachimbo Matillano Rogelio Loayza y Regina Bejarano” en 2014 (Díaz *et al.* 2017)[42].

En el transcurso de las últimas décadas estos cultores están instalando la idea del cachimbo como patrimonio, y motivando a los jóvenes radicados en las ciudades nortinas a sumarse a este *revival*. Este impulso reactivó su difusión, pues ahora son ellos mismos quienes se dedican a su promoción. Durante el 2017 lideraron el proceso de patrimonialización del cachimbo, y desde 2019 han desarrollado los planes de salvaguardia, junto con el Servicio Nacional del Patrimonio[43].

Este *revival* apela a imaginarios que evocan al “baile y tierra” y al cachimbo de inicios del siglo XX. Sus cultores recurren a las memorias de sus padres y abuelos para contextualizarlo, a fotografías antiguas para recrear el vestuario y a algunas publicaciones como la de Loyola (1994) para imaginar el contexto festivo en el que se practicaba. Por esta razón, durante las presentaciones públicas lo representan con vestuario y un estilo de danza que evoca a aquel periodo (ver Figura 16)[44]. En Pica y Matilla circulan algunas ideas que vinculan al cachimbo con el mundo afrotarapaqueño, pero con una visión particular, que los reconoce como ciudadanos integrados al tejido social regional de comienzos del siglo XX[45].

Como estrategia de difusión, estas organizaciones gestionan con municipios, autoridades, servicios públicos o empresas privadas, la inclusión del cachimbo –interpretado por ellos– en los respectivos actos públicos, con el objetivo de “recuperar” los espacios cívicos que, según los relatos de los más ancianos, ocupaba a la danza[46].

Con todo, existen rasgos en la puesta en escena de algunos cultores que han integrado paradigmas del folclorismo. Por ejemplo, consideran la confección de trajes distintivos inspirados en los vestuarios para salones pueblerinos y filarmónicas salitreras. En el plano religioso, durante la fiesta patronal precordillerana, este cachimbo revitalizado retrotrae los imaginarios construidos sobre la base de una memoria festiva que remite al “baile y tierra”.

[42] Estas agrupaciones están normadas jurídicamente como Organizaciones Sociales y Culturales Sin Fines de Lucro. El nombre de club es coloquial, debido a la influencia de los clubes de cueca promovidos durante la dictadura militar.

[43] Los planes de salvaguardia son cuatro: 1) Tarapacá, 2) Mamiña, 3) Pica y 4) Matilla. Cada uno contiene sus propios objetivos, acciones, actores claves (personas e instituciones) y un diagrama de Gantt (2019-2023). Más información disponible en: https://www.sigpa.cl/region/tarapaca [acceso: 26 de noviembre de 2024].

[44] Este imaginario es difundido frecuentemente en las redes sociales. Por ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=DXyXAkuSofs&ab_channel=FrancoDaponte [acceso: 26 de noviembre de 2024].

[45] Margot Loyola (1994: 31) también destacó este aspecto en su entrevista a Irma Zegarra (1967), quien definía la acepción “cachimbo” como un “negro alto y arrogante”.

[46] De hecho, uno de los principales acuerdos tomados en el I Encuentro de Cachimbo celebrado en Pica el 19 y 20 de noviembre de 2022, en el marco de los planes de salvaguardia, fue solicitar a sus respectivos municipios un decreto que garantizara la presencia del cachimbo en los actos cívicos oficiales. Los cultores oriundos de Tarapacá que residen en Iquique lograron, por primera vez, presentarse en la celebración oficial del 21 de mayo (fiesta cívica chilena) de 2024, espacio que desde la dictadura de Pinochet estuvo reservado exclusivamente para los clubes de cueca.

Figura 16. Club de Cachimbo Enrique Luza. Pica. Fotografía: Jean Franco Daponte, 2012.

4.1 El "baile y tierra" tarapaqueño

Según testimonios de vecinos tarapaqueños que vivieron los últimos años de vigencia del "baile y tierra", recuerdan que se interpretaba en parejas independientes, con pañuelo, y que era danzado con pasos caminados que alternaban ritmos binarios (6/8) con ternarios (3/4) (Luza 1994; Gómez 1997; Albarracín 2017)[47]. Sus melodías eran cantadas, con acompañamiento de guitarras, bombos, clarinetes, violines y mandolinas, para animar convites (Daponte y Palmiero 2020, 182). El estilo refinado constituía su principal característica: "Elegante y entallada" (Moya 2020); "danza señorial" (Gómez 1997); "elegante y salerosa" (Luza 1994). Se le atribuía una importancia simbólica vinculada al pasado peruano, asociándolo con ilustres personajes como el mariscal Ramón Castilla, soldado nacido en el pueblo de Tarapacá y quien fuera dos veces presidente de Perú (Loyola 1994: 51; Díaz *et al.* 2017; Albarracín 2017); imaginario que, como vemos, proyecta la relación entre "baile y tierra" con la aristocracia militar republicana (ver Figuras 1 y 2). Así, Luza (1996: 79) apuntó que los bailes en los salones de Pica y Matilla comenzaban con la cuadrilla, seguida de mazurcas, polkas, contradanzas, y finalizaban con la "Republicana". Esta última, en el contexto del salón, correspondía al "baile y tierra".

Los cultores recuerdan que el baile estaba constituido por tres partes. La primera contenía tres evoluciones coreográficas denominadas "hecha, saludo y deshecha". La "hecha" corresponde a una vuelta completa avanzando por la derecha; la "deshecha" a una vuelta completa avanzando por la izquierda y el "saludo" a un encuentro frente a frente (ver Figura 9). A diferencia del actual cachimbo, el orden de las figuras no era estático; podía variar dependiendo del poblado o de las mismas parejas (Luza 1994; Gómez 1997).

[47] *Cfr.* Testimonios de cultores nacidos a fines del siglo XIX entrevistados por Loyola (1994: 33-70).

La segunda parte denominada “encuentro, desprecio o venia” consistía en dos avances en línea recta hasta quedar frente a frente cada bailarín. En el primer avance, siempre se giraba por la derecha (por el lado del pañuelo) y en el segundo por la izquierda (ver Figura 10). En estos encuentros, dependiendo del interés, galantería o el coqueteo entre las parejas, se realizaban ademanes de desprecio o, de lo contrario, una venia, de ahí sus nombres. En ocasiones, cuando la *galantería lo requería*, el varón colocaba “una rodilla en el suelo y la dama le da la venia” (Gómez 1997) (ver Figura 17). Esta imagen también se utilizaba en las *zamacuecas* limeñas de comienzos del siglo XX (ver Figura 18).

Figura 17. Rogelio Loayza y Regina Bejarano bailando el “baile y tierra”. (imagen adaptada). Fotografía: Osvaldo Cádiz.

Figura 18. Estampa de la marinera limeña comienzos del siglo XX (Nogal 1924, s/p).

La tercera parte se llamaba "toreo" y consistía en desplazamientos circulares o incluso cambios de lado con medio giro en cada extremo (ver Figura 11). Este era el momento cúlmine; las parejas demostraban destreza en los pasos y, con pañuelo en mano, realizaban ademanes de coqueteo, galantería y conquista. La extensión de las vueltas del "toreo" dependía del ímpetu de las parejas. La danza terminaba cuando uno de los dos bailarines "entregaba" el pañuelo a la pareja en señal de conquista[48] (Luza 1994).

Respecto de la música, la mayoría de las melodías se han perdido y, tras pesquisar en diferentes repositorios familiares, hemos hallado solo cuatro. Entre los vecinos del poblado de Tarapacá es donde se recuerda la presencia del "baile y tierra" (Loyola 1994; Díaz *et al.* 2017). Sin embargo, solo ha quedado el registro de uno transcrito por Loyola en 1967 (1994: 128) (ver ejemplo 4)[49]. Se compone por una melodía organizada en una frase musical de ocho compases, dividida en dos; cuatro para el antecedente y cuatro para el consecuente. Esta frase se repite cuatro veces, con algunas variantes rítmicas producto del acomodo del texto.

Margot Loyola (1994: 128) lo transcribió en tonalidad de mi menor y en metro de 6/8, pero apunta a que el cultor rasgueó la guitarra en 3/4 (Loyola 1994: 68), lo que confirma la pervivencia del ritmo sesquiáltero afrohispano, heredado de las danzas pícaras hispanoamericanas (Tello 2006; Daponte 2019). El perfil melódico deja entrever una posible armonización que agregamos a nuestra edición (ver Figura 19).

Otro "baile y tierra" era el *Centinelita* o *San Miguel* que, según los entrevistados, es propio de Pica, aunque se le vio bailar también en otras localidades:

> "Las tarapaqueñas netas lo bailaban [el "baile y tierra"] en forma diferente [...] ahora murieron todas […] yo vi en 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"(Quiroga 1967, en Loyola 1994: 51).

Es importante señalar que en el norte de Perú existe una popular marinera con el mismo nombre y ambas versiones tienen similitudes. El texto de la versión peruana es un claro homenaje a la ciudad de Piura. En cambio, el de la versión piqueña alude directamente a hechos locales relacionados con la guerra del Pacifico. La primera estrofa cuenta de la congoja y nostalgia de los expatriados peruanos durante la chilenización del territorio: "Santo San Miguel de Piura, centinela / secretario de mis penas, alerta está. / Y cuándo será ese día, centinela / que yo pise tus arenas, alerta está. / Centinelita, centinelaza" (Luza 1994).

La segunda relata el arribo de cuatro patrulleros del ejército chileno que hicieron correr sus caballos en el desierto para amedrentar a la población de Pica y Matilla durante la Guerra del Pacifico: "Ya se acercan cuatro rotos, centinela / levantando polvareda, alerta está. / Y hagamos fuego de frente, centinela / y fuego a la retaguardia, alerta está" (Luza 1994).

Luego se cantan los mismos versos de la versión peruana.

> 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 (Luza 1994).

[48] Muchas veces estos toreos eran largos, incluso se recuerdan algunos que duraban varios minutos (Luza 1994).

[49] Loyola registró el texto y la melodía por separado. El texto se encuentra en la entrevista que le realiza al cultor (1994: 68) y la melodía en los anexos musicales finales (1994: 128), por lo que, a base del trabajo de Loyola, hemos elaborado nuestra propia edición.

Éste se bailó en los salones de Pica hasta la década de 1960. Posteriormente, se interpretó esporádicamente en las tertulias familiares hasta el fallecimiento de Enrique Luza en 1995, quien fue el último cultor que conocía su música y su danza[50].

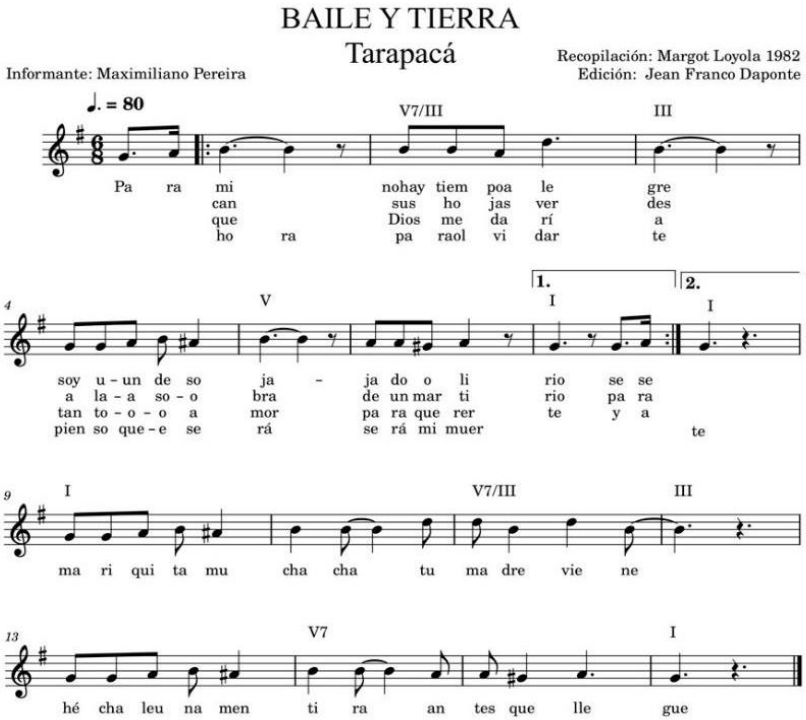

Figura 19. “Baile y tierra” de Tarapacá. Edición: Jean Franco Daponte.

Su estructura posee cinco partes (ver Figura 20), anotando “Sol menor y seis por ocho es el San Miguel” (Luza 1994). La primera comienza con una frase musical que se repite (compás 1 a 6), sobre la cual se realiza dos veces la figura del saludo (ver Figura 9). La segunda contiene una frase de cuatro compases que se repiten (compás 8 al 12) sobre los que se hacen las figuras de giro y contragiro en el puesto. La tercera repite la primera frase musical (desde el compás 13 al 19) en las que realizan las figuras de hecha y una deshecha (ver Figura 9). La cuarta posee una frase de cuatro compases que se repite (compás 20 al 24), en la que se realiza la figura de la venia (ver Figura 10). Finaliza con la quinta, compuesta por una frase cuatro compases que se repite indefinidamente (alzar del compás 24 a 29). En esta se realiza el “toreo”, consistente en un cambio de lado con medio giro ambos extremos (ver Figura 11); “parecida al toreo del cachimbo [contemporáneo] aunque no es tan libre, solo es el ocho bien marcado” (Luza 1994).

[50] Lo aprendió de su padre Liborio Luza (1880-1958), quien se desempeñaba en Pica y Matilla como violinista y maestro de danza (Luza 1994).

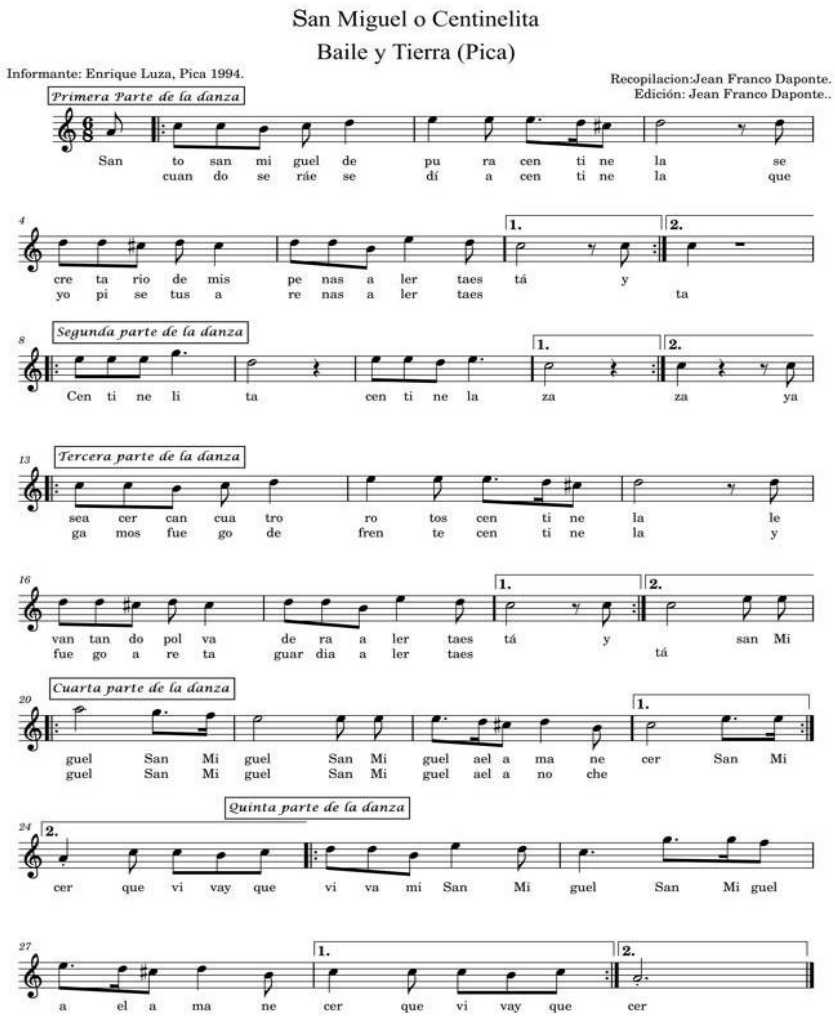

Figura 20. "Baile y tierra" de Pica. San Miguel. Edición: Jean Franco Daponte[51].

El *Centinelita* o *San Miguel* era más extenso en relación con los otros bailes de tierra, "era más completo, tenía más figuras que el cachimbo [actual]" (Luza 1994).

El otro "baile y tierra" corresponde a *Las Heladas*; aunque se conoció en otros poblados de la región, hay total consenso de su procedencia mamiñana. "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" (Vilaxa 1967, en Loyola 1994: 59). Está conformado por cuatro partes: una introducción

[51] La versión para piano ha sido recopilada por los autores a Luza (1994). Disponible en: https://soundcloud.com/sireno-musicas/san-miguelito-enrique-luza-pica-1994 [acceso: 26 de noviembre de 2024].

y tres para la danza (ver Figura 21). La primera contiene una frase musical de ocho compases (compás 9 a 16); cuatro para un antecedente que se repite y cuatro para el consecuente que también se repite. Sobre esta se bailan las figuras de la “hecha” en el antecedente y el “saludo” en el consecuente. Luego se repite la frase completa desde el compás 9 al 16 y se continúa hasta el final. En ésta se hacen las figuras de la “deshecha” en el antecedente y el “saludo” en el consecuente (ver Figura 9).

La segunda parte contiene una frase de ocho compases (compás 17 al 25); cuatro para el antecedente que se repite y cuatro para el consecuente que igualmente se repite. En esta frase se realiza la figura del “desprecio”, en el antecedente se avanza y gira por la derecha hasta retornar al punto de partida y en el consecuente se avanza y gira por la izquierda hasta retornar al mismo punto (ver Figura 10). La tercera parte corresponde al “toreo” (ver Figura 11) y está compuesta por una frase de cuatro compases que se repiten indefinidamente hasta finalizar la danza (desde el alzar del compás 26 al 29).

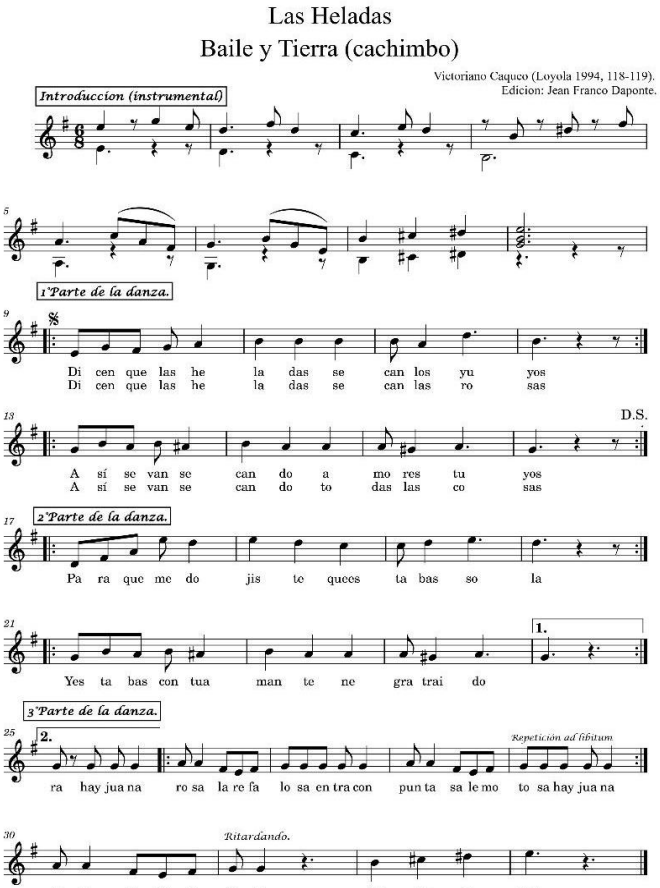

Figura 21. “Baile y tierra” de Mamiña. Las Heladas. Edición: Jean Franco Daponte[52].

[52] Nuestra edición está basada en la versión para piano del cultor mamiñano Victoriano Caqueo, editado y publicado por Loyola (1994: 166).

En suma, este *revival* ha optado por exaltar los cachimbos tradicionales interpretados por las bandas de bronces. Si bien existe consenso entre los cultores, quienes reconocen que los "bailes y tierra" como las "heladas" o el "San Miguelito" eran cantados y acompañados por cordófonos o piano, hoy son las bandas las que despliegan su fuerza sonora para evocarlos en el entramado público[53]. De esta manera se le otorga un sentido lineal a la danza mediante la integración de la herencia peruana a su práctica actual. Al respecto, son reveladoras las palabras de Jorge Moya (2020), cultor de cachimbo de Matilla: "soy matillano, con profundas raíces peruanas, pero no por eso, soy menos chileno".

Conclusiones

El análisis de los registros musicales, etnográficos e históricos acerca del cachimbo nos ha permitido examinar la significación que esta danza posee para las comunidades del norte chileno. Este *revival* restaura imaginarios que evocan al "baile y tierra" y al cachimbo de comienzos del siglo pasado, que los cultores reviven cada vez que lo interpretan en el espacio público.

Creemos que el cachimbo actual se ha transformado en un campo semántico de referencia que permite a sus cultores vincularse con su historia social, soslayar las heridas que dejaron las medidas coercitivas y sus transformaciones y, al mismo tiempo, reactualizar su identidad comunitaria para hacer frente a los embates homogenizadores de la globalización.

El cambio de identidad nacional que produjo la adaptación de melodías de los "baile y tierra" al formato de la banda de bronces, que rebautizó la danza como cachimbo, le permitió a esta práctica mantener su sitial privilegiado en la fiesta pública y privada. Esto explica la motivación de sus cultores por salvaguardarlo, primero mediante la conformación de clubes y escuelas y luego por el trabajo realizado para el reconocimiento oficial como Patrimonio Cultural Inmaterial.

En los últimos años este movimiento de *revival* se ha nutrido con información relevante contenida en fuentes escritas e iconográficas, como resultado de la investigación participativa del proceso de patrimonialización, las que han confirmado y legitimado los relatos en torno al "baile y tierra". Así, los cultores le otorgan continuidad a la danza y, al unísono, establecen un puente con el pasado que los vincula con su territorialidad, otorgándoles un espesor cultural más robusto, sustentado en su propia historia, que les ayuda a resistir la incorporación de modelos folclóricos exógenos. Al mismo tiempo, el cachimbo se ha convertido en una herramienta de visibilización para múltiples identidades indígenas, mestizas y afrodescendientes, que transitan entre los imaginarios en torno al "baile y tierra", las armonías de las bandas de bronces y el destello de la danza más allá de los nacionalismos.

BIBLIOGRAFÍA

APPADURAI, ARJUN
2001 *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce.

BASADRE CHOCANO, MODESTO
2001 [1884] *Riquezas peruanas: colección de artículos descriptivos escritos para "La Tribuna"*. Edición digital basada en la edición de Lima, Imprenta de La Tribuna. https://www.cervantesvirtual.com/obra/riquezas-peruanas-coleccion-de-articulos-descriptivos-escritos-para-la-tribuna–0/ [acceso: 27 de marzo de 2024].

[53] Un claro ejemplo es "Las Heladas" interpretado en la plaza de Mamiña por su banda de bronces. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hgPA64u_n0o&ab_channel=Iquique%C3%B1o [acceso: 26 de noviembre de 2024].

BITHELL, CAROLINE y JUNIPER HILL
2014 *The Oxford Handbook of Music Revival.* Nueva York: Oxford University Press

CAPETILLO, MARÍA JOSÉ y PAULO LANAS
2013 *Los sones de la identidad, Mamiña tierra musical.* Iquique: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondart Regional 2012.

CHECURA, JORGE
1967 *Ritmos regionales. Música y canciones tradicionales en los Departamentos de Iquique y Pisagua.* Iquique: Museo Regional de Iquique.

CLARO, SAMUEL
1993 “Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena”, *Revista de Musicología.* XVI/4, pp. 11-26. Disponible en: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0118455.pdf [acceso: 26 de noviembre de 2024].

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, NICOLE CORTÉS y ALBERTO DÍAZ ARAYA
2022 “El salto de La Tirana. El ritmo de Chunchos, Morenos, Gitanos y Diablos en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana”, *Revista Musical Chilena,* LXXVI/237 (enero-junio), pp. 106–139. Disponible en; https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/58024 [acceso: 26 de noviembre de 2024].

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. Disponible en: http://dialogoandino.cl/index.php/numero-63-2020-3/ [acceso: 27 de marzo de 2024].

DEI, FABIO
2018 “Ripensando il folk revival. L'avvenire di un’illusione”. *Lares*, LXXXIV/2, (mayo-agosto), pp 359 - 364

DÍAZ ARAYA, ALBERTO
2009 “Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia (Santiago)*, XLII/2, pp. 371-399. Disponible en: http://dx.doi. org/10.4067/S0717-71942009000200002 [acceso: 27 de marzo de 2024].

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. Disponible en: http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/danza-cachimbo-de-las-comunas-de-pica-huara-y-pozo-almonte [acceso: 15 de octubre de 2023].

FUENTES, MARCELO
2009 “La música de tradición oral en el medio masivo chileno entre 1956 Y 1967. Los géneros resfalosa y cachimbo a través de la proyección folklórica y el Neofolklore”. Tesis presentada al programa de

Magister en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado de Magister en Artes. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, OSCAR OHLSEN y CLAUDIO ROLLE
2009 *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970.* Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, SERGIO
1995 "El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950", *Revista de Ciencias Sociales* (Universidad Arturo Prat), 5, pp. 42-56.

2006 "La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana", *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, XXXVIII/1, pp. 35-50. Disponible en: https://www.scielo.cl/pdf/chungara/v38n1/art05.pdf [acceso: 15 de octubre de 2023]

HOLGUÍN, OSWALDO
2000 "Ricardo Palma y la cultura negra", *Lo africano en la cultura criolla.* Carlos Aguirre y otros (editores). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 97-120.

JELIN, ELIZABETH
2002 *Los trabajos de la memoria.* Madrid: Siglo XXI.

LIVINGSTONE, TAMARA
1999 "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology,* XLIII/1, pp. 66-85.

LOYOLA, MARGOT
1994 *El cachimbo, danza tarapaqueña de pueblos y quebradas.* Valparaíso: Ediciones Universitarias.

LUZA, ENRIQUE
1996 "Apuntes de los antiguos carnavales piqueños", *Recopilación de música, poesía y prosa.* Amelia Zañartu de Luza (recopiladora). Manuscrito en posesión de la Biblioteca de Pica, s/p.

MARTÍ, JOSEP
1996 *El folklorismo: uso y abuso de la tradición.* Barcelona: Ronsel.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, JAIME
1991[1789] *Trujillo del Perú.* Vol. II. Edición facsimilar de la Biblioteca de Palacio de Madrid. Madrid: Cultura Hispánica.

MERCADO, MELCHOR MARÍA
1991[1869] *Álbum de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia, 1841 1869.* La Paz: Banco Central de Bolivia.

MORENO, SUSANA
2005. "Propuestas Metodológicas para el estudio de un movimiento de *revival* musical", *Revista de Musicología*, XXVIII/1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (junio de 2005), pp. 625-638.

NOCILLI, CECILIA
2013 *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV.* Barcelona: Amalgama.

NOGAL, JUAN
1924. "La marinera criolla", *Revista Mundial,* 238, pp. 37

NÚÑEZ, LAUTARO
2004 *La Tirana del Tamarugal.* Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

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 Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

PALMIERO, TIZIANA, JEAN FRANCO DAPONTE y ALBERTO DÍAZ
2023 “Los sonidos de la resistencia. Música, chilenización y memoria peruana en los oasis de Pica, Matilla y Valle de Quisma”, *Revista Musical Chilena*. LXXVII/ 239 (enero-junio), pp. 171-199.

PEREIRA SALAS, EUGENIO
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

QUINTERO, ÁNGEL
2009 *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

RICE, TIMOTHY
2008 “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces Villalobos (coordinador). Madrid: Trotta, pp. 155-180.

RONSTRÖM, ONE
1996 “Revival reconsidered”, *World of Music*, XXXVIII/3, pp.5-20.

TELLO, AURELIO
2006 “Aspectos danzarios en los villancicos del Cancionero musical de Gaspar Fernandes”, *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. 153-173.

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.

VAN KESSEL, JUAN
1989 *La Iglesia Católica entre los Aymaras*. Santiago: Ediciones Rehue.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, ROSA
1982 *La práctica musical en la población negra en Perú*. La Habana: Casa de las Américas.

VEGA, CARLOS
1986 [1952] *Danzas populares argentinas*. Tomo II. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

WIENNER, CHARLES
1993[1875] *Perú y Bolivia. Relato de Viaje*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad Mayor de San Marcos. DOI: 10.4000/books.ifea.7800.

ENTREVISTAS

Albarracín, Gladys. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 30 de julio.
Caqueo, Pablo. 2022. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 19 de agosto.
Carrero, Ulises. 2020. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 26 de abril.
Carrión, Eduardo. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 20 de julio.
Cayo Tomás.2020. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 26 de abril.
Cholele Franklin. 2021. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 6 de abril.
Gómez, Roberto. 1997. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 10 de octubre.
Luza, Enrique. 1994. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 30 de noviembre.
Morales, Luisa. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Matilla el 13 de junio.
Moya, Jorge. Entrevista de los autores, realizada en Matilla el 07 de marzo.
Soto, Juana. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 29 de noviembre.
Torres, José Alflorino. 2022. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 9 de agosto.

AUDIOVISUALES

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: 27 de marzo de 2024].