

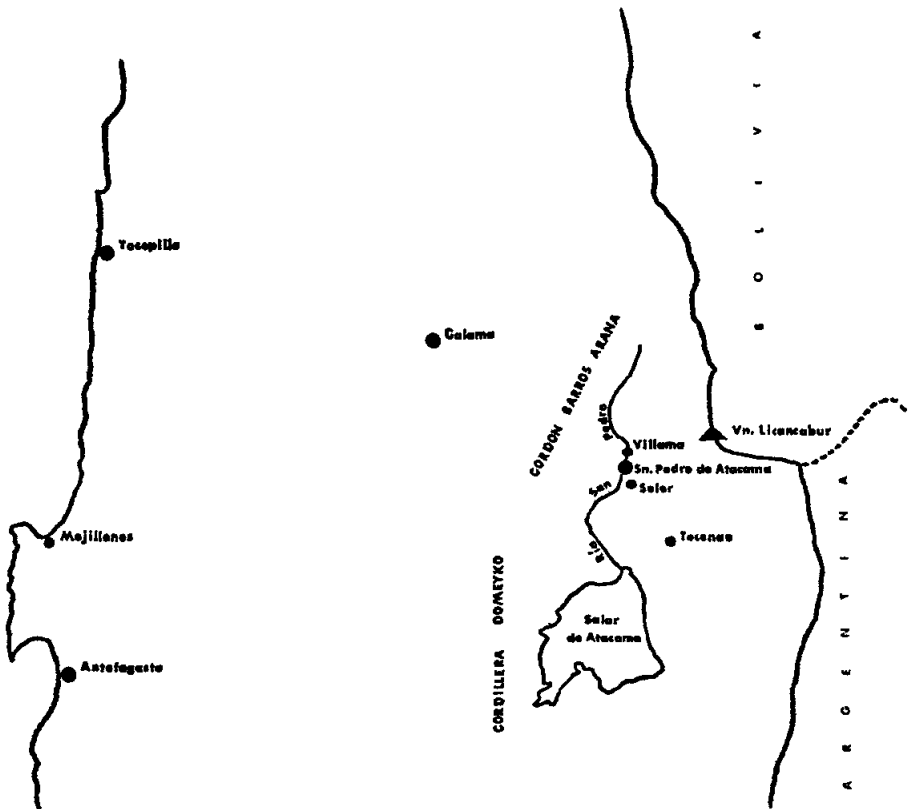
Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama

el día del Santo Patrono (29 de Junio)

por *Jorge Urrutia Blondel*

El medio geográfico y físico.

San Pedro de Atacama se encuentra en la Provincia de Antofagasta, Departamento del Loa, casi al extremo oriental del mismo y de la parte más ancha de la República. Separado de la costa por el desierto de Atacama, dista poco de la frontera con Bolivia, escasamente al norte del punto donde dicho país limita al sur con la Argentina y, por ende, vértice en que convergen las tres naciones.



Mapa de la región: sector de la Provincia de Antofagasta que corresponde

Está a una altura de 2.500 metros, en una región ya de pre-cordillera donde se despliega una cadena de montañas y volcanes que sirven de formidable telón de fondo a la solitaria y vieja villa. Frente a ella domina el paisaje el majestuoso Licancaú, volcán apagado y monte santo para los antiguos atacameños. A él se llega por una suave y despejada pendiente.

Actualmente no se percibe ya tan absoluta esta lejanía y aislamiento de San Pedro, los que en determinado momento le permitieron conservar mucha pureza de arquitectura y algunas propias artesanías, costumbres, color local, características étnicas y folklore. Hoy un espléndido camino, en gran parte pavimentado, permite un más fácil acceso a la villa pasando por Calama, la ciudad de mayor importancia que tiene en sus cercanías, a 104 kilómetros. Esta vía moderna por la inmensidad plana, dura y calcinada del desierto donde reina el silencio absoluto, contrasta con la milenaria majestad del paisaje, cuya monotonía interrumpen los lejanos grupos de moles, gargantas y abismos que hacen pensar en la creación del mundo. Esto, sobre todo, antes de llegar a la quebrada donde está San Pedro, al Norte del Gran Salar. El camino que atraviesa los cerros de sal ofrece el indescriptible espectáculo de fantasmagóricas y extravagantes conformaciones de un material compuesto de sal y yeso; paisaje que podríamos suponer de la luna.

En el desierto se observa hoy una ausencia casi absoluta de reino animal, incluso de aves. El vegetal se reduce a chatas y ralas hierbas y arbustos, especialmente cactus.

Todo cambia en el pueblo mismo de San Pedro, cuya existencia después de todo esto parece un milagro. Este lo realiza el río del mismo nombre, que provee la riqueza fundamental del agua. Hoy está en vías de moderna canalización. Gracias a ello los excelentes terrenos permiten, entre otros, un buen cultivo en mayor escala de la alfalfa, hortalizas, olivos, e incluso huertos frutales, que se extienden hacia la cordillera y hasta cerca del Gran Salar.

Más al sur, en Toconao, son célebres los huertos que proveen de muchos y variados frutos, aprovechando otro riachuelo.

En general, la técnica instrumental agrícola es todavía bastante tradicional, y toda esta producción cubre especialmente las necesidades regionales.

Algunas actividades ganaderas y de minería no son ajenas a la economía de la zona.

El clima es continental; bastante seco, puro, sano pero riguroso, debido a las extremas diferencias de temperatura entre día y noche. Algunas horas del mediodía son calurosas y algo sofocantes. En invierno las noches son bastante frías, llegando la temperatura a alcanzar varios grados bajo cero, sobre todo en la madrugada. En verano estos rigores climáticos se aminoran.

La villa y su iglesia.

Si se considera su lejana ubicación y se le compara con otros pueblos distantes de la zona, San Pedro de Atacama resulta ser, proporcionalmente,

una localidad de importancia. Cuenta con más de mil habitantes y con varias calles. Predomina la construcción típica de barro, con inconsistentes techos, debido a esa casi total falta de lluvias que convierte a todo en polvo.

La mayoría de las casas son extensas, con varios patios y huertos. Abundan los pimientos, algarrobos y chañares. Naturalmente, el punto central es la plaza mayor. Allí se concentra todo lo estructural y cultural del pueblo. Frente a ella está la vieja casa parroquial, generosamente abierta a todo el mundo. Hoy es centro de actividad científica gracias a la admirable labor del padre Gustavo Le Paige. Al lado de la parroquia está el riquísimo y bien organizado Museo Arqueológico, que este investigador dirige con el apoyo de la Universidad del Norte y los continuos aportes de entidades internacionales, ante las cuales goza de justo prestigio. En la vecindad se encuentra la escuela y el cuartel de carabineros, muy confortable, higiénico y moderno, pero terriblemente anacrónico en su arquitectura, pues contrasta con la vieja y bella sencillez del circundante estilo local.

En otro costado de la plaza se encuentra precisamente una hermosa construcción de ese tipo: la antigua hospedería. Afortunadamente algo alejada del "centro" está situada la otra; eficiente y confortable, de líneas y organización moderna, a menudo copada por grandes sabios o frívolos turistas.

La Iglesia es, sin duda, el centro absoluto de la plaza y de la Villa. También lo es de los acontecimientos que ocupan nuestra atención. Es de una sencilla pero austera belleza en el viejo estilo lugareño, salvo su más moderna torre. Esta es de una frágil tabiquería que contrasta con los sólidos y anchos muros, siempre de adobe y barro. El artesonado del techo es simplemente una maravilla de técnica tradicional, con utilización de insospechados materiales: vigas de algarrobo junto al complicado y firme tejido de un tipo muy especial de cactus, bastante usado en la región en sustitución de la madera (con él fabrican hasta arpas). Todo en forma artística, funcionalmente a la vista y sin el empleo de un sólo clavo.

De esta iglesia sólo los cimientos podrían considerarse realmente antiguos. Sismos y otras circunstancias han impedido la conservación de las estructuras superiores, sobre todo de la torre, que ha sido objeto de constantes reconstrucciones.

Se estima que tales cimientos corresponden a los de la capilla levantada en 1557 por las huestes hispanas, sufriendo también posteriores cambios.

Antecedentes históricos.

Todo hace suponer que el posteriormente llamado San Pedro de Atacama fue en tiempos prehispánicos un importante y antiguo centro cultural y de agrupación humana.

Una definida y sólida cultura llamada de los "atacameños" floreció aquí, bien individualizada entre otras nortinas, dejando esas interesantes huellas

que hoy tanto se estudian. Y por aquí pasaba el *camino del Inca*, cuyas huellas debían obligadamente utilizarlo.

Por otra parte, las crónicas de la conquista española indican que la Villa fue después de gran importancia en la historia de esta etapa, como punto de paso en el itinerario seguido por los descubridores de nuestro país en su descenso desde el Perú.

Se dice, en efecto, que en 1536 don Diego de Almagro se detuvo dieciocho días en San Pedro, en su ruta histórica hacia el Sur. Luego después, en 1540, don Francisco de Aguirre también estuvo aquí esperando la llegada de don Pedro de Valdivia, circunstancia que aprovechó para realizar una obra de "pacificación" entre los indígenas. Esta tuvo como resultado la exhibición ante don Pedro de veinticinco cabezas de algunos notables de la región. Procedían del "pucará" que está situado a 4 kilómetros de la Villa y cuyo nombre es Quitor.

Los cronistas siguen asegurando que la estada de Valdivia, en compañía de la admirable doña Inés de Suárez, dio lugar aquí a un dramático episodio. Lo originó la ignominiosa intervención de Sancho de Hoz, quien intentó el asesinato del conquistador, frustrado por la oportuna intervención de doña Inés. Se evitó su sacrificio gracias a un hábilmente negociado trueque de su vida por cédulas de dominio que Sancho poseía al Sur del estrecho de Magallanes¹.

Conviene recordar además, que San Pedro se encontraba hasta 1879 dentro de lo que Bolivia estimó que era parte de su territorio. Sólo desde hace más de ochenta años pertenece indiscutiblemente al nuestro.

El medio humano.

En principio, es obvio suponer que el fondo étnico de la comunidad humana que encontramos en San Pedro y regiones circundantes, descienden de la raza atacameña, ya difícilmente pura.

De la primitiva lengua *cunza* que allí se habló, hoy ya nadie conserva el recuerdo salvo, hasta hace poco, algunos muy ancianos pobladores. De todas formas, muchos nombres de cosas y lugares denotan su influencia.

Los actuales habitantes de San Pedro y de toda la región se consideran auténticamente chilenos, no obstante tres siglos con muchos cambios históricos y étnicos. Su lengua actual no difiere del corriente castellano rural hablado en todo Chile más que en obvios modismos y algunos esenciales arcaísmos muy locales. La pronunciación sólo delata pequeñas modificaciones, debidas a la influencia boliviana, únicamente en puntos más altos, pequeños y apartados.

La vestimenta diaria de los pobladores rurales, que es donde suelen presentarse más particularidades, no difiere tampoco del tipo común conocido

¹ Esto, con el tiempo, ha sido de inmenso valor en la justificación de los heredados derechos de Chile a la parte de la Antártida que le corresponde.

en todo Chile. En algunos casos, empero, encontramos cierto sobrio colorido en algunos gruesos ponchos, así como el uso, por las mujeres, de los peculiares "sombrecitos" altioplánicos y de las anchas y superpuestas faldas. Por cierto que los atuendos del campesino criollo de Chile central (el "huaso" de la gran región agrícola del país), resultan para ellos tan exóticos como serían los del Thibet o de Indonesia . . .

El nivel de educación media es todavía deficiente, con cierto porcentaje de analfabetismo. En cambio, el término medio del poder económico podría considerarse como relativamente satisfactorio. Desde antiguo existen muchos pequeños propietarios gracias a la subdivisión de los predios.

Una integración psicológica con el resto de Chile central resulta sutil, acaso débil, pero siempre comprensible si se toma en cuenta el confinamiento espiritual, geográfico y material de gentes que tienen un pasado étnico y cultural muy diferente y propio.

I. EL "COMPLEJO" COMPLEMENTARIO EN LAS FESTIVIDADES CON RITUAL FOLKLÓRICO DANZADO EN SAN PEDRO DE ATACAMA; EL COMPONENTE RELIGIOSO Y EL FOLKLÓRICO GENERAL.

Siguiendo nuestro método, consideraremos primeramente aquellos aspectos de las manifestaciones folklóricas rituales de San Pedro de Atacama que podríamos calificar de *ambientales* o *complementarias*, pues en relación con el carácter predominantemente "folklo-musicológico" del presente estudio sólo consideramos como *principales* a aquellos directa o indirectamente relacionados con la música misma y sus cultores regionales.

Aquellos componentes de un *complejo complementario* serían el *religioso* y el *folklórico en general*. Los detallamos a continuación.

A. *El aspecto religioso propiamente tal; detalle de sus actos.*

Primeramente debemos enfatizar el hecho que la vieja iglesia de San Pedro no es lo que propiamente puede llamarse un *santuario*, es decir; un sitio de piadosas manifestaciones religiosas al que afluyen esforzados peregrinos venidos desde muy apartados lugares para cumplir mandas y centralizar festividades con la participación de bailes foráneos.

Lo que en esta Villa se celebra tiene un sentido bastante íntimo y local. Esto no impide, naturalmente, la concurrencia de gentes venidas de puntos vecinos. Estas, por el hecho tan generalizado de considerar muy milagrosa a la imágen del Santo Patrono —aquí obviamente la de San Pedro— hacen y cumplen algunas promesas ante ella. Pero en todo caso no se manifiesta aquí el tono exageradamente devocional, casi dramático, de los promesores que acuden a los verdaderos y grandes santuarios nortinos: La Tirana, Copiapó, Andacollo, etc., todos de un primer sector, en el cual San Pedro está geográficamente incluido (aunque mostrando características muy propias).



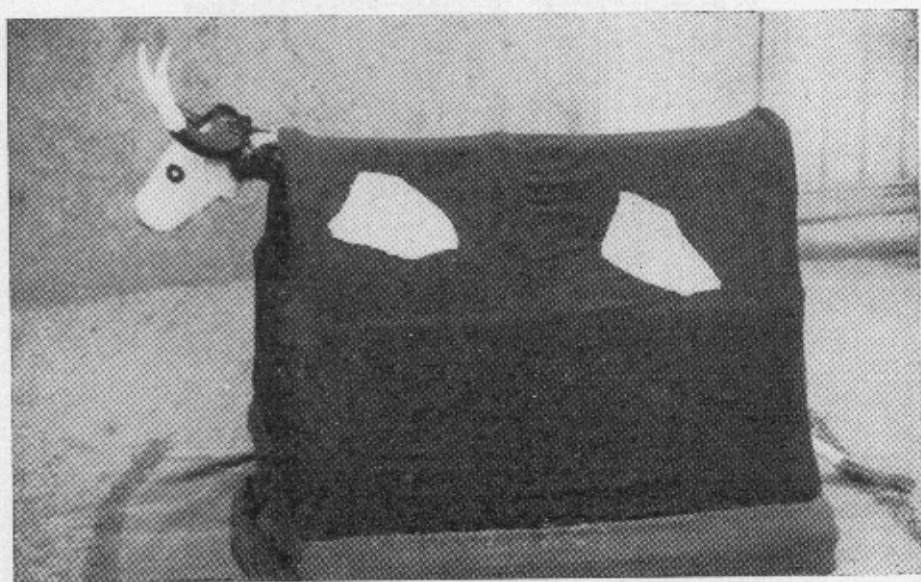
Iglesia Parroquial de San Pedro de Atacama, centro de las actividades.



Imágen de San Pedro, Patrono de la Villa. Anda colocada fuera de la Iglesia, frente a la cual se efectúan las danzas rituales.



El "Niño Mayor", ejecutante único de flauta y tambor durante las danzas.



Armazón del "Torito" dentro del cual se introduce el bailarín para la "Danza del Toro"

Por cierto que la festividad principal de la Villa se verifica el 29 de Junio, día del Santo que le ha dado su nombre. Pero ya el día 28 hay importantes vísperas. Entonces, como se verá, algunos grupos, especialmente el de los "catimbanos", cumplen con la costumbre, también mantenida aquí, de saludar anticipadamente al Apóstol. Se produce así la primera jornada folklórico-religiosa que es común a todas las festividades de este tipo. Entonces también un grupo local realiza bailes, dentro del templo y frente al Santo, previo a los actos litúrgicos oficiales de vísperas, en la tarde de ese día cuando, junto a ceremonias y sermón, los cánticos religiosos acompañados de un viejo armonium, alternan con los de salutación de los "catimbanos".

En el año de nuestra visita (1965) el oficiante es siempre el Padre Le Paige. En su calidad de pastor de almas viste finas vestimentas sacerdotales. Bajo ellas, empero, asoman algunos toscos detalles que delatan el esforzado y recio arqueólogo: sus sólidas botas y pantalones "jeans", usados diariamente...

La festividad central, el día 29 en la mañana, comprende la misa de campaña en la plazoleta, frente a las puertas del templo. Allí también oficia el mismo admirable varón que conduce ciencia y religión en la Villa.

A un costado del sencillo e improvisado altar preside la imágen de San Pedro, detrás de un inmenso candelabro de siete brazos. Esta imagen es de madera, de un tamaño bastante grande, casi la de un niño crecido, aunque su altura no se destaca por presentarse sentada en una especie de trono. Lleva una tiara papal, además de ricos y multicolores paramentos sacerdotales que en la parte delantera realzan más su abultado estómago. Barbudo y con los brazos a medias levantados, su actitud resulta algo hierática e inexpressiva.

Excepcionalmente no cuenta con la habitual leyenda sobre su *descubrimiento* en condiciones portentosas o de milagro. También aquí es una excepción, aunque impuesta por el patronaje del Santo, el hecho de que la veneración no se dirija a una entidad mariana, como es lo predominante en Chile. Sin embargo, entre otras dos antiguas y encantadoras imágenes pequeñas y secundarias, colocadas en fila al lado de la de San Pedro, se encuentra la de una Virgen. Frente a ella se verifican ceremonias, también danzadas pero de menor envergadura, cada 8 de Diciembre. La otra imagen es de San Roque, muy venerado en esta zona.

Se acostumbra que cierto grupo de soldados de un regimiento de Calama asista a esta misa, agregando un brillo marcial y juvenil a toda la fiesta. Su banda, después del Himno Nacional, interviene durante este oficio con lentos trozos pseudo-religiosos y marchas. Con ello deleitan mucho a la población, que prácticamente asiste entera al acto, pero se interrumpe el inefable silencio de la Villa y la unidad tradicional de su ambiente con esta intervención anacrónica, inadecuada y funcional...

Es dentro de este recinto, frente al Santo, antes de la misa y sobre todo después de ella, donde tienen lugar las más importantes y tradicionales ma-

nifestaciones mímico-coreográfico-musicales. Son de la más pura autenticidad folklórica, ahora en perfecta concordancia con el ambiente natural, arquitectónico y humano. Más adelante nos ocuparemos de ellas en particular.

Por último, esa misma mañana se formaliza la procesión, inmediatamente después de los oficios. Durante su amplio y circular recorrido por "las calles principales", antes de volver triunfalmente al templo, las tres imágenes —sobre todo la del patrono— reciben homenajes, vítores y flores durante su paseo por la población, policromada con galas y banderas. Acompaña, haciendo calle, el grupo militar. Su banda sigue entonando marchas y... desentonando con el ambiente. No hay participación eclesiástica. Ni siquiera asistencia del cura. Como en otras localidades chilenas, y en fiestas como éstas, tanto religiosas como folklóricas, es el mismo pueblo, en masa y directamente, quien las conduce con todo orden y respeto. Y su expresión máxima se manifiesta en la intervención de sus grupos de danza, que actúan en forma ininterrumpida y frenética frente a las andas. Aquí, frente a la de San Pedro, se concentra el repetido homenaje de los "toritos", en medio de las manifestaciones de sus respectivos conjuntos.

El espectáculo total es de una sencilla, pero colorida e inolvidable belleza. Además, por lo alejado del lugar no abundan los turistas, resultando todo íntimo, auténtico y tradicional.

B. El aspecto folklórico general del medio donde se desarrollan estas festividades.

En los pueblos chilenos, junto a las manifestaciones folklóricas relacionadas intrínsecamente con el acto celebrado (danzas rituales, canciones, poesías, etc.) surgen siempre otras de índole general, paralelas a aquellas. Son marco propicio muy aprovechado para mostrar especialidades locales.

Sin embargo —y aunque parezca extraño— en San Pedro de Atacama ese marco resulta tan seco y escueto como su clima y paisaje. Es así que, en la vestimenta corriente o en la de días de fiesta del poblador término medio, no hemos visto aparecer nada tradicionalmente característico, sea en su totalidad, sea en sus detalles o adornos. Todo lo excepcional en materia de vestiduras —y esto en grado sumo— queda reservado para quienes participan en los conjuntos con danzas solo ceremoniales, ya que aquellas de tipo folklórico-festivo no son practicadas por los concurrentes. Al parecer no existen ningunas vigentes de carácter local o zonal. Además, los que asisten a este acto, aunque numerosos, no pertenecen a una localidad con demasiados habitantes. Y ya observamos que no acuden lejanos romeros en masa y que los turistas afortunadamente son escasos. Todo influye, pues, para que esta casi familiar celebración no sea propicia a la formación de algo semejante a fondas, con su secuela de diversiones y ventas. En realidad no hay comercio de baratijas y artesanías, más o menos auténticas, por falta de esas ferias o mercados ocasionales que surgen en otros sitios nortinos durante ce-

lebraciones similares (La Tirana, Andacollo, Copiapó, Sotaquí, etc.). Es una suerte, pues como resultado de ellas, abunda el bullicio, explotación y desórdenes, que son aquí desconocidos. Un leve intento hecho hace dos años para establecer ferias en San Pedro, fue sabia y prudentemente desbaratado por el Padre Le Paige. Mucho se le agradece por esto.

Después de los actos, las gentes se retiran con parsimonia y silencio a sus hogares, donde suelen seguir reuniones de íntimo esparcimiento. Es aquí, pero sobre todo en las lejanías más rurales, donde se consume la famosa *chicha de algarrobo*. Y esta, sí, es una especialidad de la región, aunque un tanto extraña y algo resistida por los forasteros.

En busca de realidades folklóricas más permanentes y generales, hemos recorrido algunos puntos marginales de San Pedro y caceríos cercanos. Algunos débiles rastros de artesanía pudimos verificar, por el momento, sólo en materia de tallados. También en algunas labores de telar (géneros y prendas de lana).

Desafortunadamente, tampoco fue posible descubrir —ya lo adelantamos— la existencia de danzas y canciones festivas, ni la de ejecutantes de instrumentos regionales. Las guitarras no abundan y son escasos sus cultores.

Confesamos que nuestra investigación en tales aspectos no pudo ser exhaustiva, como merece se haga a la menor brevedad posible. Si se hubiera realizado en tal forma, no correspondería en todo caso dar una cuenta completa en este trabajo cuyo tema central es otro.

Con todo, y debido a su excepcional importancia, nos referiremos subsidiariamente a un detalle aislado: nuestro "redescubrimiento", pues ya habían sido descubiertas anteriormente, de las hermanas de apellido Cocas. Es un grupo de auténticas cantoras regionales a quienes visitamos en su bien explotada pertenencia en los alrededores de San Pedro. Allí, junto con admirar sus artes textiles en rústico telar y las artesanías de un hermano (estribos y tallados en madera), pudimos oír sus cantos acompañados en guitarra. Gracias a ellas se ha constatado en este punto de Chile la existencia de algunas canciones, posiblemente muy antiguas. Su mayor interés reside en tener como texto la versión local de un viejo romance español.

II. EL "COMPLEJO ESPECIAL" DE LAS DANZAS RITUALES.

Entrando propiamente en materia, estudiaremos ahora en detalle, aquellos aspectos de las festividades celebradas en San Pedro de Atacama, alrededor del 29 de Junio. Nos interesan directamente por pertenecer al terreno de la "Folklo-musicología". Son los componentes mímico-coreográfico-musicales que forman el "complejo especial" de folklore ritual danzado cuya función, por lo tanto, es específicamente ceremonial. Esto, como siempre, es fácil y rápido establecerlo. Pero es un complejo bastante heterogéneo, acaso más que el otro. Comprende aspectos no sólo intrínsecamente musicales: coreografías, instrumentos, transcripciones y análisis de trozos y textos de los

mismos, sino también aquellos que se relacionan con los mismos grupos participantes; sus diversos tipos, las vestimentas, actuaciones y sicologías.

Los trataremos en el siguiente orden:

1. DISTINCIÓN Y CLASIFICACIÓN DE LOS DISTINTOS GRUPOS PARTICIPANTES.

A. Grupos de pequeño e invariable número de componentes, reducidos al exacto de sus unipersonales actuaciones para la exteriorización de símbolos. Movimientos preferentemente mímicos. Utilización muy restringida de instrumentos con ausencia del canto. Son grupos estrictamente locales. Se subdividen en:

a) Los que expresan sus simbolismos con características de entidades abstractas o de personajes humanos. Son el grupo llamado de "Pedro y Pablo" (o del "turco") del pueblo de Sólór y el baile "del negro", de Séquitór.

b) Aquellos que se expresan con caracterizaciones de entidades mixtas: personajes humanos más las de animales (toro y caballos). Son también dos; el de Sólór y su doble, de Séquitór. Este último como variante moderna y espúrea.

B. Grupos de composición plural, con número variable de sus componentes (siempre mayor que los grupos anteriores). Definidamente no simbolistas, de actuación más coreográfica que mímica, con acompañamiento de instrumentos más variados (no típicos) además del canto. Conjuntos de cierta dispersión zonal.

Unico tipo presente en San Pedro; el de los "Catimbanos".

Grupo del tipo A. Apreciación general y comparación con otros bailes nortinos.

Los grupos que hemos clasificado como *A* muestran características absolutamente propias y excluyentes. Por esto se distinguen de cuantos otros practican rituales danzados en las provincias nortinas.

Desde luego, todos actúan sólo en San Pedro (de donde son oriundos). Ocasionalmente también en otras localidades de la zona. Para ser precisos, diremos que proceden de dos caseríos de la vecindad: SÓLOR Y SÉQUITÓR. En el primero, que es el más cercano y al parecer donde se guarda mejor la auténtica tradición, pudimos presenciar el "ensayo general" que anualmente practica el grupo local, en las vísperas de la gran fiesta (28 de Junio).

Ya esto es un gran espectáculo. Y además, ocasión muy práctica para la investigación, pues en las fuentes directas, lejos de la agitación de la fiesta misma y de sus aglomeraciones humanas, es posible más sosegadamente fotografiar, grabar y preguntar, como trabajo previo al realizado en los actos mismos, por cierto.



"Danza del Toro" frente al Santo, del grupo de Séquitor.



Grupo de los "Catimbanos" antes de iniciar su danza.



Grupo llamado "del Negro", procedente de Séquitor.



Dos integrantes del grupo llamado de "Pedro y Pablo" de Solor.



Grupo completo de integrantes de "Pedro y Pablo" de Solor.

Todo ocurre en el gran patio de una vieja casona, donde se nos recibe con ruda pero afectuosa cordialidad, en medio de trajines y continuas libaciones de chicha de algarrobo, que probamos... pero no adoptamos.

Es el hogar de don José Catalino Ramos, "dueño" del baile que él organiza y preside. Otros familiares son: Juan Ramos Flores, Pablo Ramos y Ceferino Ramos. Están allí también Isidoro Torres y David Cruz, que es el más viejo. La mayoría de ellos integra los conjuntos.

En bodegones y desvanes, junto a polvorientos montones de productos, cueros, instrumentos de labranza, etc., todos de muy especiales modelos y coloridos —rudos, arcaicos pero nobles— se observan también algunos viejos adminículos usados en las danzas. Son desvencijados armazones de toros y caballitos, jirones de atavíos, restos de instrumentos, máscaras y otras especies. Todo fuera de uso y menospreciado, aunque provocaría la codicia de museos y organismos culturales o universitarios, siempre ignorantes de su existencia... y siempre estrechos de fondos para su adquisición. Es que estamos situados en una auténtica, lejana y no trajinada heredad, situada humildemente en agro alto y simple que bendice el tremendo silencio del Licancaur. Allí, con la mayor naturalidad, sin aspavientos ni propaganda, es extremadamente funcional la forma en que sus actuales moradores conservan y reproducen cuanto hizo su gente pretérita; siempre en el mismo hogar, que hoy resulta ser así una rara y perfecta mansión de tradiciones. De la fuente general de éstas: el poblado de Séquitur y sus grupos, podría decirse algo semejante.

De todo esto extraemos conclusiones. Desde luego, la muy alarmante de que el débil lazo que une el pasado con el presente, mantenido en estos hogares y su pequeña comunidad "ad-later", puede romperse por debilitamiento o disolución de aquellos. Entonces todo lo aquí descrito pasará a ser historia antigua. Y esto puede ocurrir en cualquier momento.

Algo semejante no es fácil que suceda a otros grupos nortinos, lo que constituye otra de las grandes diferencias que nos proponemos enfatizar. En su gran mayoría dichos bailes comprenden a tipos genéricos, de gran dispersión en el Norte, como son los "morenos" y los "chunchos" de Tarapacá, por ejemplo, o el de los "chinos" más sureños. Pues en varias localidades, a veces lejanas entre sí, se organizan conjuntos de este tipo, en número indefinido y múltiple, continuamente renovable si en algún punto se produce alguna extinción. Y así, aunque ella deba suponerse inevitablemente total algún día, éste nos parece aún lejano. Constituyen un firme arquetipo, no obstante diferencias regionales de detalles.

Aparte de esto, aparece como otra diferencia esencial el número de los componentes de grupos y el papel que desempeñan. Aquellos que actúan en San Pedro, con excepción de los catimbanos, son de número fijo y pequeño: no más de cinco en total (sin duplicaciones) y sus papeles son en general diferenciados y fijos. En cambio, otros bailes del Norte cuentan con muchos participantes, con número variable en su composición, basado en

la simple multiplicación del bailarín "de fila". Algunos pocos elementos tienen una función determinada que cumplir, pero ella es distinta de la de un verdadero papel. Es el caso del Jefe y de los instrumentistas de banda, por ejemplo.

Y si todavía insistimos en la comparación, pero sólo con los bailes del Norte Grande, hoy mixtos en su mayor parte, verificamos que aquellos de San Pedro son exclusivamente masculinos, como fueron los primitivos de ese sector y como han sido en todo tiempo los bailes de "chinos", desde Andacollo hasta la provincia de Valparaíso. Muy excepcionalmente verificamos la presencia de un sólo personaje femenino en un baile, integrando aquel llamado "del negro" de Séquitor.

Sin embargo, la más tajante diferencia con todos los bailes folklórico-religiosos en general, y al propio tiempo la más interesante característica de los de San Pedro (salvo siempre los Catimbanos) reside en el carácter sencillo pero fundamentalmente simbolista de sus actuaciones.

2. ESTRUCTURA DE LOS GRUPOS, SU SIMBOLOGÍA Y EXPRESIONES MÍMICO-COREOGRÁFICAS.

En todos los grupos sampedrinos que hemos clasificado como tipo *A* (sea con papeles exclusivamente humanos o mixtos) pretendemos, pues, encontrar rastros de una significación simbólica expresada en movimientos. Confesamos, eso sí, que tal significación es ya tan vaga que en la actualidad podría considerarse como perdida, o muy difícil de reconstituir con precisión. Los mismos participantes la ignoran y no aciertan a dar una explicación razonable sobre ella. En todo caso, aparece relativamente más clara en los grupos con papeles mixtos, y sólo susceptibles de aplicarse al otro conjunto por comparación de intenciones. Y éstas, a nuestro juicio, podrían significar el deseo de expresar no sólo un homenaje al Santo Patrono, *sino también el de brindarle protección.*

Vemos que todo el despliegue mímico-coreográfico tiende claramente a ello sólo con examinar primeramente la configuración de los grupos "del toro", los más populares en la población, donde hacen las delicias de los concurrentes a las fiestas.

Los figurantes y sus respectivos papeles son los siguientes: *un torito, dos caballitos* que simulan ser montados, un personaje llamado *San Juan* y el infaltable "*Niño mayor*", ejecutante único a cargo de "la música", que toca simultáneamente flauta y tambor. En total, los cinco componentes justos, sin duplicaciones como queda dicho.

Más adelante veremos cómo esas figuras de animales no son más que encantadoras estilizaciones, realizadas mediante sencilla artesanía.

Con tan exigua dotación se ejecuta la pantomina frente al Santo. Y hemos preferido llamarla así, pues predomina una libre acción concreta más que una planeada y abstracta organización coreográfica (con distribución de

lo kinético en lo espacial) que se exprese mediante verdaderos pasos de danza. Además, éstos son obviamente imposibles de realizar con justeza por individuos encerrados en un armazón —el del torito— o por los dos figurantes que “cabalgan” los caballos. El rol de San Juan, es movedizo y algo rudo, con continuas carreras y saltos.

De tal modo, las poco ordenadas evoluciones tienden a producir simbólicamente al toro furioso, que brinca, gira y avanza constantemente, amenazando al Santo. La ingenua simbología se hace entonces evidente; los presuntos montados en los caballos y el San Juan, que porta un largo lazo enrollado, tras prolongada acción lo dominan y lo conducen hasta los pies de la imagen. Ante ella se inclina y se tiende, quedando en una posición de innegable comicidad.

Durante todo el acto, los presuntos captores gritan ruda y estentóreamente “a lo vaquero”, con un tono marcadamente local. Agregan, así, mucha animación a la pantomina cuando se ejecuta frente al templo. Pues también se realiza en su interior, el día de las vísperas, aunque omitiéndose tal detalle y acatándose otras limitaciones impuestas por respeto al recinto.

Todo esto se acompaña con la ininterrumpida ejecución del flautista-tamborero, quien provee de una relativa pulsación rítmica a las acciones, secundado por el isócrono tintinear de las campanillas que agitan ambos cabalgantes, y que resultan ser una especie de estilización de los cencerros.

En la vecina localidad de Séquitur se ha formado últimamente (1962) un grupo similar, gemelo del descrito. Posiblemente sea el renacimiento de uno que existió antiguamente.

Sin embargo, esta moderna versión del *baile del toro*, alejándose en algunos aspectos del espíritu primitivo y de sus finos arquetipos, aparece como advenediza y reciente. Es significativo constatar este preciso paralelismo y contemporaneidad con la carnavalesca ordinariez que ahora exhiben otros nuevos conjuntos tarapaqueños, también ajenos a dicho espíritu. Considerados con estrictez, estos aspectos más débiles del baile de Séquitur, aparecen como lo único chocante en medio de las festividades de San Pedro, aunque en líneas generales resultan siempre de interés.

Y, en todo caso, esta observación se refiere especialmente al personaje llamado “Juanito”, substituto del más abstracto “San Juan” del grupo de Sólór, cuya estructura en todo lo demás es aquí idéntica; siempre con cinco personajes. Los otros cuatro son el par de “jinetes” en caballitos similares, más el “Niño mayor” o instrumentista.

Pero resulta que este Juanito viene vestido de torero. Su acción, de este modo, pierde todo contacto con la original simbología al convertirse en una supuesta, moderna y vulgar *faena de toreo*, aunque el resultado final sea el mismo: reducción del “bicho”, que termina también por postrarse ante el Santo. Pero, además, los muy abundantes manteos con la capa y los colores amarillo y rojo en las vestimentas, aparecen como superficiales “españole-rías” fuera de foco por estos lados y en estos tiempos. Pero el conjunto consigue su objetivo: se luce bastante.

Y este es el momento para evocar precisamente a España como fuente muy directa de estas descritas tradiciones de San Pedro de Atacama, en especial aquella del baile del toro. Pero, en todo caso, a la España eterna, profundamente religiosa más que exteriormente "taurina". Las figuras de animales, entre ellas la del torito, no serían en el fondo, sino detalles para expresar símbolos más viejos y permanentes, utilizando las formas simples de una tradicional juguetería, que es bien española además de universal. Por otra parte, los animales que se estilizan no existían en la América pre-hispánica. También los personajes y sus designaciones corresponden a una cultura occidental cristiana.

Recordemos, además, la existencia de numerosas danzas folklóricas vasco-españolas en las que, precisamente, algunos de los elementos que intervienen en su acción coreográfica son figuras estilizadas de caballitos, animadas por bailarines.

Y, en general, estos los encontramos en varias otras danzas renacentistas, tales como las "morescas" por ejemplo. En ellas, la figura del caballo lleva gualdrapas de "torneo", a las que en cierto modo podrían asimilarse las telas colgantes del dispositivo dentro del cual se introduce el bailarín. Aunque esto es más bien por razones prácticas, como lo veremos en detalle más adelante.

Conviene recordar ahora como en cierto fenómenos folklóricos se producen universalmente insospechadas correspondencias entre sitios aparentemente desconectados, aunque en el fondo integran áreas culturales homogéneas: no siempre son coincidentes con precisas fronteras nacionales forzadas, pero obedientes al imperativo de lo histórico, social, étnico y geográfico en un sentido más lato y funcional. Más natural, podríamos decir.

Tenemos, justamente, un ejemplo preciso relacionado con el tipo de danzas y figurantes que estamos considerando. Esta vez la referencia tiene que ver con algo ya cercano a nuestras fronteras, dentro del área de dispersión y comunidad de muchos fenómenos vernáculos como es la formada por el Norte Grande chileno, Bolivia, Perú, y Nor-Oeste de Argentina. Y de este último país procede la información.

La encontramos en la importante publicación del Instituto Nacional de Antropología de Buenos Aires, denominada "CUADERNOS" (Nº 4, 1963) a través de un estudio de Ofelia B. Espel y Zulima I. Mateu, titulado "Fiestas patronales en un lugar de la puna: Santa Ana".

Entre otras descripciones, se incluyen allí las de las danzas rituales en el pueblecito de Santa Ana cada 26 de Julio (y sus vísperas), día de esta patrona del lugar, durante las festividades en su honor.

Lástima que estas investigadoras parecen ser sólo especialistas en folklore o antropología, ajenas al indispensable dominio de disciplinas musicales, las que les habrían permitido emitir juicios y análisis complementarios de gran valor en un terreno también musicológico.

En todo caso, importa mucho establecer que el lugar ya indicado se en-

cuentra en la zona de Jujuy (Departamento de Cochinoca). Es decir, casi enfrentando exactamente a San Pedro de Atacama, en línea recta hacia el Este, con sólo la separación de la cordillera. Como ésta no significa un obstáculo para los esforzados y rudos arrieros y otros elementos que continuamente pasan de uno a otro lado, se ha llegado a formar una de esas comarcas naturales de que hablamos, con varios elementos comunes en ciertos aspectos, incluyendo los folklóricos. Es posible que muchos de ellos sean poco acusados o ya muy débiles. Pero también es cierto que hasta ahora no se les ha estudiado debidamente y, sobre todo, en correlación. De todas formas, los posibles portadores espontáneos de tradiciones, nos parecen algo así como los elementos "polinizadores" del mundo vegetal; fructifican en productos similares.

Y si no, véase lo que dicen las no menos esforzadas autoras del estudio en cuestión. Preferimos cederles la palabra, transcribiendo párrafos desglosados del trabajo. En uno de ellos se dice: "La noche del 25 de Julio, después de la novena, se celebran las vísperas. Frente a la iglesia se encienden las luminarias.

"La gente que queda adentro del templo, detrás de una mujer que, de espaldas al altar y frente a la puerta de la iglesia, permanece de rodillas con una vela en su candelero de barro en una mano y en la otra una estampilla de la Santa, a la que se va a ofrecer la danza del torito, los caballitos y las cuarteadoras.

"El torito es un muchacho que lleva sobre la cabeza una figura de toro con astas completas, hecha de madera forrada con cuero de ternero, y sobre la espalda el lomo hecho con el mismo cuero forrado con cartón. Las astas están adornadas con medallas y cintas de colores.

"Los caballitos son dos chicos que llevan una especie de cinturón ancho de madera de cardón. En la parte de adelante, en el centro, una cabecita de caballo tallada también en madera de cardón y forrada, lo mismo que el cinturón en tela blanca pintada. Se sujeta con unos cordones que pasan por los hombros. Del cinturón cuelga un género blanco que los cubre hasta las rodillas. En una mano tienen un cuchillito de madera pintado de verde con mango marrón, y en la otra unas riendas con las que sujetan la cabeza del caballito.

"Las parejas de cuarteadoras sostienen medio cabrito tomado por las patas.

"Después de encendidas las luminarias tiran bombas, estallan los fuegos artificiales y tocan las campanas, que van a repicar durante las nueve veces que se realiza la danza. El ritmo está marcado por dos bombos y una flauta.

"El torito se coloca primero, frente a la puerta de la iglesia, la siguen los dos caballitos que simulan huir sin salirse de la fila. En determinado momento el torito da una media vuelta con uno de los caballitos y después con el otro. Torito y caballitos se van corriendo hacia atrás y la primera pareja de cuarteadoras ocupa el primer lugar pasando por entre los caballitos. Avanzan y retroceden, siempre con el medio cabrito asido por las patas, ofrecien-

do así la res a la estampa de Santa Ana. A veces realizan un medio giro sin soltar las patitas del cabrito. Después que han repetido varias veces el avance, retroceso y medio giro pasan por el centro de la fila de las otras cuarteadoras que, mientras avanzan y retroceden, forman un arco. Se colocan al final y así pasan a primer plano, frente a la puerta de la iglesia, la segunda pareja de cuarteadoras.

“La danza dura mientras se oye la música, que, con cortos intervalos de descanso, se repite nueve veces.

“El niño que toca la flauta está parado a la entrada de la capilla, hacia un costado, y los niños que lo acompañan con los golpes de bombo se colocan a los costados de la fila de danzantes.

“Terminando el baile, las cuatro parejas entran en la iglesia y se arrodillan, rezan ante la imagen de la Santa. Luego cuelgan las medias reses de la parte delantera de las andas.

“Así finalizan las vísperas; los asistentes se retiran a sus hogares despidiéndose hasta el día siguiente, en el que se celebrarán las fiestas de la Patrona”.

Sobre la fiesta misma, que tiene lugar el veintiséis de Julio, transcribimos los siguientes párrafos sueltos que interesan al tema: “La procesión está encabezada por un hombre que toca el bombo; le siguen el torito, los caballitos y las cuarteadoras.

“Todos estos personajes marchan de espaldas, mirando hacia las imágenes y el pueblo. Durante todo el trayecto realizan la misma danza descriptiva para las vísperas, acompañados esta vez sólo por el bombo.

“Ya ha comenzado la danza del torito, los caballitos y las cuarteadoras, sale entonces un hombre con el estandarte, cuya tela, hecha en telar, tiene pegada una estampita de papel.

... “En cada estación, el torito y los caballitos danzan cerca de la mesa, y las cuarteadoras, siempre bailando, pasan, una de cada lado, con el cuarto sobre la mesa, antes de que allí sea colocada la imagen, sin perder el lugar que les corresponde en la fila.

... “Terminada la procesión, torito, caballitos y cuarteadoras bailan por última vez, frente a la puerta de la capilla”.

Como se ve, aún careciendo de mayores detalles sobre los bailes de que se habla en este trabajo, especialmente sobre coreografías y ritmos utilizados (de elementos melódicos no se hace la menor mención) estas típicas manifestaciones de danza ritual tienen bastante parentesco con las que encontramos en el lado chileno, consideradas a grandes rasgos, y es en los elementos zoomórficos estilizados que entran en acción, donde verificamos la más clara coincidencia. Y, por cierto, ostensibles diferencias.

En esta versión argentina el grupo danzante incluye a mujeres: las cuarteadoras. Estas no aparecen en San Pedro, en parte porque sus conjuntos son eminentemente masculinos y en parte porque aquí toda la simbología es aparentemente de un mayor idealismo religioso: la defensa del Santo Patrono, como hemos inferido. Además, la presencia de estas cuarteadoras y

otros detalles que se habrá advertido en la descripción citada revelan un fondo encantador y extremadamente rural, con mucho acento en las estilizadas referencias a la ganadería, obviamente importante en tierras argentinas.

Por último, en la correlación de estas tradiciones, en este caso tan palmarias por la cercanía geográfica y cultural de los puntos en que han surgido, siempre lo más difícil será establecer cuál de estos puntos es el de origen y cual el de derivación por carecerse de exactos antecedentes.

Si nos inclinamos provisoriamente a suponer que el origen estuvo en San Pedro de Atacama se debe al hecho de que esta villa es bastante antigua. Además, fue centro de la cultura atacameña, como se ha dicho. Por eso mismo, fue una de las visitadas por ilustres conquistadores y sus huestes en los tiempos de la admirable gesta. Todo induce a creer también que en las manifestaciones rituales mímico-coreográficas, aún conservadas, la influencia española fue bastante pura y directa, por lo menos al comienzo, aunque siempre adaptada al medio y conservando una simbología más espiritual.

No obstante ese inevitable proceso de adaptación, que fue acentuándose con el tiempo, muchos matices sutiles no indican un equilibrado sincretismo indo-cristiano, con completa participación de ambos elementos, como aquel de que son ejemplo los otros bailes religiosos de nuestro Norte Grande. En estos se aprecia mejor la fusión total, tanto de lo aportado por los conquistadores como de lo ya existente en centros culturales de importancia en la zona nor-andina. Pues era mucho lo que podían ofrecer las comunidades que siempre estuvieron más allá de nuestras fronteras, en Perú y Bolivia. Y también las del mismo "habitat" en su extensión hacia el Sur, que forma parte del actual territorio chileno después de la Guerra del Pacífico.

Pero San Pedro, en cambio, aparece más aislado y excepcional. Está dotado de cierta individualidad tal vez porque su conexión con la cultura incaica no alcanzó a ser demasiado intensa. También porque la atacameña antigua junto con otras, desapareció totalmente o se diluyó, dejando sólo rastros arqueológicos. Distinto es el caso de los otros grupos étnicos francamente nortinos: aún tienen representantes bastantes puros y muchas tradiciones conservadas hasta hoy.

De todas maneras: los instrumentos, los personajes alados ("achaches") y otros detalles de las danzas actuales de San Pedro, revelan el inevitable aporte que la especial fisionomía de este centro de cultura indígena agregó colorísticamente a lo más sustancial llegado de la Europa caballeresca y cristiana.

Y si, como suponemos, el origen de tales danzas podría situarse en esta Villa, alguna posible expansión posterior en el área indicada no debería descartarse. Pero la falta actual de vigencias, indican como el tiempo fue decisivo aliado de extinciones. El caso esporádico de Santa Ana, en Jujuy, es por el momento la única excepción conocida, y por ello de gran interés. Sólo que ignoramos cronologías exactas en el proceso.

En todo caso, la tradición en San Pedro es muy vieja. Sacando cuentas

por generaciones, según cálculos basados en los de nuestros informantes, es sólo posible establecer una antigüedad, relativamente controlada, de ciento cincuenta años en la existencia de estos bailes sampedrinos. Una nítida prolongación hacia un más alejado pretérito es imposible precisar por falta de documentación. Los actuales cultores la suplen con la fantasía y su inocente y encantadora ignorancia; aseguran que todo procede del siglo xv (sic), pero esto después que sus libaciones con chicha de algarrobo han sido abundantes...

El otro conjunto de Sólór, que actúa en combinación mímica complementaria y casi simultánea con el anterior, tiene su sede en la misma casona descrita. Está compuesto por elementos que representan exclusivamente entidades abstractas de la tradición cristiana. En total son siempre cinco personas: dos adultos, dos niños pequeños y el Niño Mayor, que esta vez ejecuta en guitarra.

De los cuatro participantes con papeles de movimiento, los de los adultos se denominan "Pedro y Pablo", nombre con que se designa también a todo el grupo. La extraterrenalidad de estas entidades se manifiesta en las grandes y pesadas alas de pluma que integran su indumentaria. Así parecen unos burdos ángeles. O más propiamente, unos "Achaches" de la mitología regional. El traje de los niños es bastante simple. Aunque más adelante se describirán las tenidas, conviene adelantar por ahora que todos los personajes portan espadas, pues esto tiene importancia para la comprensión del desarrollo de su música. La simbología de ella resulta todavía más fácil de interpretar en este grupo, que se distingue por su belicosidad. Como se ha dicho, los alados personajes muestran el constante propósito de defender al Santo Patrono, a manera de entidades celestiales en lucha contra un presunto enemigo. A menos que sea este siempre el toro amenazante, bien pudo ser originalmente otro, más incierto e invisible, que hoy ya no está incluido entre los personajes en acción. Acaso lo estuvo antes, de acuerdo con una vieja tradición extinguida o simplificada. Pues al grupo no sólo se le llama de "Pedro y Pablo". También la designan como baile "del turco". Y esta tradición ¿no podría ser aquella tan de España, habitual en sus actos y espectáculos, que se refiere a la lucha entre cristianos e infieles, sean éstos llamados "moros" o "turcos"? En toda Hispano-América, y por cierto en Chile, hay constantes vestigios de ella.

De aceptarse tan tentadora interpretación, tendríamos otro nuevo y poderoso argumento en apoyo de la idea de un entronque muy directo con lo español en estas manifestaciones folklóricas de San Pedro.

La actuación de este grupo se basa en bruscos y ágiles movimientos, para animar una pantomina donde no es posible concebir muy organizados pasos de danza.

Por último, nos ocuparemos del conjunto gemelo del anterior, procedente de Séquitor y llamado "baile del negro". Los dilemas surgidos anteriormente se agudizan aquí debido al carácter abstracto y estilizado de su composición,

aunque los personajes caracterizados son todos humanos. Parece imposible, en efecto, establecer cualquier nexo entre estos heterogéneos personajes y deducir una relativamente clara simbología total. Se diría que ya no persiste ninguna, o que si alguna hubo, el tiempo ha hecho estrago en ella.

Veamos su estructura; siempre cinco integrantes, entre ellos una mujer, que ya citamos como excepcional. Se le denomina "Margarita". Los tres papeles masculinos son: "Dieciocho", "Agosto" y "Franciscano" (el Negro). Además, el infaltable "Niño Mayor", que es aquí también un guitarrista.

Sobre el significado individual de tan extravagantes y enigmáticos nombres, y acerca de alguna mínima correlación entre todos, tampoco fue posible obtener de los mismos participantes la menor aclaración.

En líneas generales, este "baile del negro" de Séquitor, indudablemente tradicional, hace "juego" con el correspondiente "baile del toro" de más moderna versión, que ya citamos. En esta forma, el par de conjuntos resultan ser, en su mímica y en su tipo, una perfecta réplica de la combinación similar de Sólor. Y es muy curioso, además de útil, este notable paralelismo y equilibrio con que ambas poblaciones aportan elementos a las fiestas de San Pedro de Atacama. Es posible que esto llegue a generar algún tipo de rivalidad entre ellos, aunque no lo hemos advertido.

La actuación misma del "baile del negro", será considerada más adelante.

Tipo B. Grupo de los CATIMBANOS.

Esporádicamente solían llegarnos referencias sobre los CATIMBAOS, vocablo de etimología indígena con que antaño se designaba en Chile a unos extraños personajes participantes en algunas festividades religiosas, especialmente en la de Corpus Christi.

Ya parecían definitivamente desaparecidos de nuestro panorama folklórico. Pero en las celebraciones de San Pedro de Atacama descubrimos inesperadamente a un curiosísimo grupo, cuyas características generales lo señalan como una desconocida supervivencia —o en último caso un renacimiento— de aquellos pretéritos figurantes.

Aquí se les llama CATIMBANOS. Ya tanta analogía en el nombre no puede evitar que los consideremos simplemente una deformación local del vocablo genérico. Acerca de éste extractaremos algunos párrafos, con opiniones de eminentes estudiosos que son continuamente citados sobre este punto. Veamos por ejemplo lo que dice el Dr. Rodolfo Lenz ("Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de las lenguas indígenas americanas". Imp. Cervantes. Santiago, 1904).

"Catimbao". Individuo que con traje fantástico, con adornos exagerados, charros, de muchos colores vivos, espejitos, lentejuelas, algunos con máscaras lanudas y cuernos, acompaña procesiones como la de Corpus Christi, la fiesta de la Virgen de Andacollo, la Cruz de Mayo o el Pelicano de Quillota y otras, ejecutando bailes especiales al son de la música monótona de

los pífanos (de ahí el sinónimo de *pifaneros*). Cualquier persona de apariencia ridícula y que hace ademanes grotescos. Etimología; probablemente es de origen quichua, del verbo (Mindenhof 230) *Ratimuy*, seguir uno que había quedado atrás, que podría también analizarse "volver a seguir hacia alguna parte". Tal vez los individuos mismos se han llamado primitivamente *catimbos* (el séquito), de ahí el que se les parece se denominaría *catimbado*. Pero no es imposible que la voz se haya oído primitivamente a los negros y sea de origen africano. Beaurepaire cita; *catimbau* m. cachimbo pequeño. *Velho* (homen ridículo), de Moras, "Diccionario de la lengua".

Hasta aquí el Dr. Lenz. Continuamos con párrafos extraídos de la traducción que don José Toribio Medina hizo de las "Memorias de un oficial de marina inglés al servicio de Chile" (1921-1923) de que fue autor Ricardo Longeville Vowell. Allí se lee lo siguiente:

"En la fiesta de Corpus Christi tiene lugar en todas las ciudades de Chile una procesión de aspecto mucho más alegre y, al parecer, de muy remoto origen. La forma una clase de individuos llamados *catimbados*, que se visten con trajes como de una máscara fantástica. Algunos de ellos representan indios en su traje antiguo. Otros se visten a imitación de los catalanes, con calzones blancos ajustados y medias de seda; camisas blancas finas, con mangas muy anchas cubiertas con colgajos de cintas, collares y pedazos de espejos" . . .

Termina esta descripción diciendo:

"Los *catimbados* son todos jóvenes criollos, buenos mozos, y van con sus caras pintadas de rojo y llevando en las manos pañuelos blancos perfumados".

Después de tan lejanos y útiles antecedentes, volvamos a los "catimbanos" de San Pedro de Atacama. Constataremos entonces como el tiempo y la situación geográfica han influido para que, dentro de las características generales del viejo prototipo, surja este moderno grupo tan especial, con detalles muy propios de adaptación al medio y a la época. Acaso sea ya el único y último existente de esta clase en Chile.

Sin embargo, no debe considerársele exclusivo de la vieja Villa de San Pedro y sus poblados más próximos, como es el caso en los otros grupos. Tiene más bien una dispersión zonal, especialmente en puntos de alta cordillera, tales como Toconao, Peine y Calama. Precisamente de esta última localidad procede el conjunto que actúa en San Pedro, aunque se nos asegura que sus componentes son sampedrinos y, por ende, sólo a medias forasteros.

Así, los "catimbanos" no adscritos exclusivamente a la celebración del Apóstol en su Villa, con relativo intercambio y circulación por la zona, se les encuentra participando en otras festividades religiosas; aquella de Peine, por ejemplo, en honor a San Roque, Santo Patrono de este alto y aislado caserío. Pero en este caso se trata de otras ramas de este mismo tipo general, al que hemos propuesto clasificar como segundo en el panorama total

de los bailes presentes en las fiestas de San Pedro de Atacama. Ya observamos que entre sus características propias se distingue especialmente una composición plural, variable en el número de participantes. Este es siempre mayor que el pequeño, fijo y constante, del otro tipo ya descrito.

Por lo general, este número alcanza aproximadamente a dieciocho o veinte bailarines. A tan flexible pluralidad de los elementos que componen lo que podría llamarse *coro*, hay que agregar ciertos *solos* más individualizados. Algunos lo son por necesidades exclusivamente musicales, algo variables en todo caso, según que la actuación se verifique fuera o dentro del templo. En el interior del mismo se reduce al instrumentista único, también denominado "Niño Mayor". Se agrega circunstancialmente al grupo para acompañar en acordeón las sencillas canciones de salutación al Santo en las vísperas de su fiesta. Esto ya resulta excepcional y con más recursos musicales, en comparación con lo observado en el otro tipo de conjuntos.

Fuera del templo y durante la procesión, al organizarse coreográficamente, los "catimbanos" no usan flauta, detalle digno de ser enfatizado. El resto de los que actúan forman el coro, o masa de individuos "de fila" sin una función determinada; simple multiplicación del bailarín dentro de una organización eminentemente coreográfica del conjunto. Pues ya no hay papeles precisos para expresar simbologías mediante una pantomina. Esto constituye el distintivo principal de este grupo, como ya también lo anotamos. Sus integrantes realmente danzan. Hay pasos, figuras, giros, "mudanzas" y diversas distribuciones espaciales, que la multiplicidad de bailarines permite configurar.

En este aspecto, la comparsa de los "catimbanos" admite cierta comparación con algunas que realizan bailes rituales en diversos santuarios del Norte Grande, aunque guardando siempre su fisionomía muy propia.

Vestimentas.

La indumentaria de los grupos que actúan en San Pedro constituye uno de los aspectos de mayor interés y atracción dentro del complejo de sus rituales folklóricos danzados, pero sin ostentar la variedad, exhuberancia y riqueza de material o confección que suelen mostrarnos otros bailes nortinos. Pero en relación con la atmósfera de austeridad y rudeza que se respira en esta Villa, resultan siempre fantásticos y coloridos.

En líneas generales, las vestimentas son reflejo del carácter de los dos grandes tipos de conjuntos que aquí hemos distinguido. Así, en el que denominamos tipo *A* o *mimético* (con subgrupos a y b), aquella diversidad de personajes en la exteriorización de símbolos impone una mayor heterogeneidad de indumentarias. Casi podríamos llamarlas *disfraces*, desde el momento que algunos de los participantes se deshumanizan para identificarse con otras entidades.

Pero en todo este tipo *A* hay algo en común respecto a las vestimentas. Todas las de los "Niños Mayores" (instrumentistas) son siempre las mismas:

el corriente y sencillo traje del campesino regional. Esta falta de vestimenta especial provoca una inexplicable y apagado contraste con el resto de sus compañeros de grupo.

Veamos ahora las diversificaciones.

En el conjunto que comprende a los personajes llamados Pedro y Pablo (de Sólór), éstos muestran una tenida idéntica; vestón corriente pero con pantalones de fantasía, confeccionados con telas delgadas de colores claros. A los lados llevan grandes franjas más oscuras. Van embutidos en grandes botas negras de caña alta, tipo militar. No menos militar, e impuesto por el papel defensivo desempeñado ante el Santo, es el sable descomunal que cada uno lleva embutido en una vaina, al lado izquierdo. Son viejísimos y burdos modelos, acaso deshechos de algunos regimientos. Como estos personajes constituyen más bien un grado intermedio entre ángeles, cristianos y "achaches" atacameños, según se ha dicho, lo más característico de sus disfraces son las inmensas y pesadas alas de plumas auténticas que sujetan en los hombros. No sobresalen mucho sobre ellos pero llegan hasta la cintura. Es de admirar la resistencia que tienen estos heroicos figurantes para soportarlas, en medio del fuerte y seco calor de San Pedro, que domina precisamente en la hora de sus agitadas evoluciones.

La indumentaria de estos verdaderos *ángeles militantes* se completa con un bonete o cucurucho pintado con franjas tricolores y terminado en punta adornado con cintas, colgajos y un pequeño espejo frontal. Pero llevan un agregado más interesante: idealizadas máscaras, algo muy del gusto de las culturas nor-andinas. Están hechas con trozos de viejos sombreros, de tono bastante blanquecino y con enormes cejas. Sus ralas barbas están confeccionadas con pelos de la cola y de la barba de chivatos.

Los dos pequeños niños que integran este conjunto visten también un modesto traje común, de pantalón largo, con cucurucho similar al de los mayores y espadas de madera, casi de juguete. La función de estos pequeños no nos pareció muy clara. Podría ser la de un adelantado adiestramiento para actuaciones futuras.

En el subgrupo con características de animales se ha puesto a prueba el ingenio de estas gentes, con soluciones de encantador buen gusto y sencillez. La figura del toro, por ejemplo, se estiliza mediante una liviana armazón hecha de listones de madera; especie de cajón estrecho y alargado, convexo en su parte superior. Se le agrega una cabeza desproporcionadamente pequeña, labrada de madera, forrada en auténtica piel de ese animal y provista de cachos.

Ese armazón se reviste totalmente de un género oscuro. Sobre ella van cosidos pequeños trozos de otro más blanco para simular las manchas de la piel del toro. Este permite ocultar bastante bien las piernas del participante que se introduce en el armazón, desde donde puede mirar a través de un

triángulo abierto bajo la cabeza. Una cola completa esta figura, que resulta simpáticamente cómica al agitarse en la pantomina.

La solución para los *caballitos* del otro conjunto complementario es igualmente llena de gracia e ingenio. Aunque es dispositivamente diversa, por razones *técnicas*, de aquella adoptada universalmente en juguetes infantiles, nos produce una evocación de aquellos. Pues aquí, propiamente, *no se cabalga* sobre un caballito de palo. La experiencia debió demostrar que el bailarín no podía moverse holgadamente en tal forma. La solución fue introducirlo en una rodela de madera, cómoda y movediza, sujeta a la altura del estómago por dos cuerdas pendientes de los hombros. Al frente de esta rodela va adherida una cabecita de caballo, tallada en madera y elegantemente erguida. Hacia abajo, colgando como una túnica circundante que llega hasta los tobillos, va agregada una tela oscura. Para disimular este dispositivo el *cabalgante* lleva poncho, del cual surge la cabecita del caballo. Completa su tenida un pequeño sombrero, bajo y redondo. Su mano izquierda sostiene unas cortas riendas. En su izquierda lleva una campanilla que agita para animar la acción.

A este grupo pertenece también el "dueño" del toro: aquel personaje denominado San Juan, aunque su papel sea bastante rudo. Esto lo delata el largo lazo enrollado que porta como accesorio. Su disfraz se parece al de Pedro y Pablo, aunque no tiene alas y su máscara carece de barbas. Cubre su cabeza con una especie de corona de la que pende un colgajo.

Examinando ahora como visten los grupos de Séquitur, recordemos que aquel correspondiente al toro y los caballitos es más moderno y de un gusto muy dudoso en algunos aspectos. Sobre todo en el del cambio de significado de la pantomina y en el de la actuación individual del encargado de rendir al toro. Como éste ya no es el andino y tradicional "San Juan" del conjunto análogo de Sólor, sino una burda parodia del torero español moderno, todo se refleja en la vestimenta. Pero ésta es mucho más absurda por ser una imitación a medias, pobre e incongruente, de un "traje de luces", que en esta versión atacameña incluye también boina, pantalones cortos ridículamente bajos, alpargatas... y otros detalles tan desafortunados como el trastrueque de la funcional simbología primitiva.

La exterior "españolera" se complementa con el uso de colores amarillo y rojo, y el agregado de una capa para realizar la "faena", como anteriormente observamos.

Los dispositivos de los caballitos y el toro son semejantes a los de Sólor. También el número de piezas esenciales con que los cabalgantes disimulan las estructuras interiores. Sólo que todas las telas usadas son flamantes, de mayor brillo y color. Es menos larga la especie de amplia falda que circunda la rodela donde se introduce el figurante. Unas vistosas capas bien cerradas sustituyen al poncho. El sombrero es más alón y achatado. Nuevamente tocamos lo inobjetablemente tradicional al describir las vestimentas del otro grupo de Séquitur, el llamado "del negro". Pero son tan heterogéneas como la composición del conjunto mismo.

Lo preside el personaje llamado "dieciocho", al que se supone investido de mucho poder. Por eso lleva una especie de bastón de mando envuelto en una cinta multicolor que culmina en un haz de plumas. El resto de su tenuta es bastante fantástica y compleja: chaqueta y pantalón oscuros y corrientes. Este último cae más abajo de la rodilla, terminando en un vuelo ancho, de género más claro, que casi oculta sus gruesas botas y bastante sus polainas. Usa espuelas; caso único entre todos los atuendos usados en los bailes sanpedrinos. Lleva, además, una amplia capa de tono claro, un gran pañuelo anudado al cuello que cae sobre el pecho, y un pequeño gorro cónico que adorna una gran pluma.

Su máscara es la más terrorífica de las que por aquí se usan.

Otros dos personajes; "franciscano" y "dieciocho" visten sin mucha diferencia entre sí. Por lo demás, desempeñan un mismo papel, que recuerda al de "Pedro y Pablo" del grupo gemelo de Sólor. También sus vestimentas guardan cierta relación con las de éstos. El detalle común son las alas de "achache" y los viejos sables largos, pero sus pantalones son más bien bombachos. Van embudidos en polainas tan oscuras como sus botas. Las telas del pantalón y blusa son delgadas y de fantasía. Se cubren con un bonete bicolor y achatado, provisto de borla. Sus máscaras llevan muy discretas barbas.

Contrastando con tanto rudo traje masculino, el muy delicado de "Margarita" enfatiza aún más la excepcional aparición de este personaje, único a cargo de mujer en todo el panorama folklórico-religioso de San Pedro, como se ha observado.

Viste en forma muy simple y no muy original: casi una libre versión de lo gitano-español. La falda es de tres vuelos, con vivos más claros bordeando cada uno de ellos. Complementan: un fino chal con flecos, una adornada diadema en la cabeza, medias y zapatos blancos.

Es el único personaje que no lleva máscara, tal vez para mostrar el rostro de la agraciada joven que siempre se elige para representarlo.

En el grupo de tipo *B*, sólo representado por los "catimbanos", la descripción de las vestimentas se simplifica porque éstas son sencillas y reproducidas en serie, como corresponde a un conjunto plural, sin la individualización de personajes, que es la causante de diversidades en vestuarios. Sin embargo, ya observamos que este tipo tiene una relativa dispersión zonal dentro del Departamento del Loa y sectores inmediatos. Esto ha influido directamente en el ropaje, que no es absolutamente uniforme en todos los grupos de este tipo *B*; obedece más bien a preferencias o posibilidades muy locales, aunque sin alejarse del patrón común.

Nuestro contacto más directo en esta investigación fue con el conjunto de "catimbanos" de Calama, presente en las festividades de San Pedro. Y esto nos conduce a dar preeminencia a la descripción de sus vestimentas.

Comenzamos por expresar que nos parecen excepcionalmente cuidadosas y aún flamantes, de confección urbana. Más que tradicionales, semejan una estilización y remodelación actual de más antiguos diseños, en corresponden-

cia con lo "moderno" del grupo y la juventud de sus miembros (muchos de ellos niños y adolescentes). Por esta razón podrían ser sólo tenidas como circunstanciales y transitorias. Para cubrirse utilizan un gorro de paño celeste, plano en su parte superior, con terminaciones en pliegues anudados atrás, en un punto convergente que remacha un pequeño espejo. Este gorro está muy ajustado sobre un paño de color, también celeste, que cubre directamente la cabeza; cae sobre la espalda cubriendo los hombros y llega hasta algo más abajo de la cintura. Es una especie de manto cortado horizontalmente en su extremo inferior. A los lados, sobre la espalda, van como ornamento dos grandes círculos oscuros, simétricamente aplicados cerca de los hombros.

Bajo este manto, algo visible sólo adelante, se oculta una camisa de tono claro, como prenda indispensable y corriente sin función ornamental.

El conjunto de esta parte del traje recuerda vagamente al de los "danzantes" de Andacollo. Pero en los "catimbanos" encontramos el importante agregado de las máscaras, aquellas tan genéricas de que nos hablan las descripciones de los pretéritos "catimbanos", y muy ancestral atuendo de todos los tipos y grupos que bailan aquí ante el Apóstol. Las máscaras en este caso son blanquecinas, sin barbas y de rasgos inexpresivos. Quedan totalmente embutidas dentro de los pliegues del gorro y del manto, formando una impresionante unidad. El pantalón es recto y regular, de tela delgada más oscura. Zapatos corrientes, rebajados.

Frente a esta tenida cuidadosa, casi fina y rigurosamente uniforme, pues la llevan hasta los "*Niños mayores*" del grupo, contrasta aquella de esos "catimbanos" existentes en algunos pequeños y apartados caseríos de la zona a que hicimos referencia. En tal aspecto puede apreciarse su directa y funcional autenticidad, su incommovible mantención de tradiciones. Por esto resulta, incluso, más interesante la ruda pero digna simplicidad de sus ropajes polvorientos, la pobreza e improvisación rural de las confecciones, hechas de acuerdo con disponibilidades personales y momentáneas de los elementos que utilizan. Y, precisamente, por esta falta de elementos, tienden a disminuir los detalles de fantasía y a aumentar los del traje corriente.

En general, sus vestimentas se confunden un poco con las más tradicionales de Pedro y Pablo ya descritas. Mejor dicho, parecen una combinación de ellas. Esto se advierte especialmente en el aspecto que presentan dos personajes agregados que, en una forma ordenada del conjunto, van en calidad de escoltas; ambos llevan alas con plumas y lazos enrollados. Dentro del grupo el resultado es una falta de estrictez y uniformidad en los detalles. También en el colorido.

De todas formas, hay algunos precisos e infaltables. Entre ellos: los cucuruchos puntiagudos, las máscaras y el chaleco sobre una camisa corriente con corbata(!). Están totalmente descartadas capas y mantos. Los pantalones son siempre bombachos y con franjas laterales, pero de gran variedad de color y calidad. Los llevan embutidos en medias gruesas o polainas, pues en esto tampoco hay norma fija.

Los componentes del grupo son variables en número, habitualmente algo reducido. Su distribución en dos filas, con un *niño mayor* frente a cada una (guitarrero y tamborero) acusa un fundamental parentesco con el tipo general. En cuanto variantes del mismo, hemos estimado necesario aprovechar la oportunidad para su descripción marginal, pues aunque (por lo menos en la actualidad) esta clase de *catimbanos* no aparecen en las festividades anuales de San Pedro de Atacama, puede ser de interés el alcance.

Por último, como importante observación válida para todo el *grupo* que allí se presenta, cabe mencionar una antigua costumbre que el Padre Le Paige ha hecho cumplir escrupulosamente. Según ella, *todo* participante que actúe en el interior del templo, antes de entrar en él y por respeto al recinto, debe despojarse de sus máscaras, gorros y bonetes. Sólo pueden conservarse los paños ajustados con que van cubiertas las cabezas; caso de los *catimbanos* por ejemplo. Obviamente, también se excluyen las rudas exclamaciones y los gritos.

Nada impide allí, en cambio, el despliegue de danzas mímicas, con sus correspondientes *acompañamientos musicales*. Se realizan directamente frente al altar (mejor dicho delante del anda, ya preparada y adornada) que ocupa el Santo Patrono, a la derecha de la nave central. Es entonces cuando más legítimamente aparecen como un ritual folklórico danzado en toda su sencilla belleza. En este aspecto, la Villa de San Pedro, aunque llamada de Atacama, se integra profundamente al espíritu que predomina en todo el que hemos clasificado como primer sector en el panorama de las danzas rituales nortinas. Nos referimos a la zona que comprende las provincias de Tarapacá y Antofagasta, donde es más común que estos bailes se realicen en el interior de los templos. Desde la provincia de Atacama al Sur esto es excepcional. No es *permitido*, por ejemplo, en las iglesias de San Fernando, (Copiapó), Andacollo y Sotaquí.

Los elementos musicales.

Entre los componentes del *complejo especial de ritual danzado* que estamos estudiando en San Pedro de Atacama vamos a enfrentarnos ya con aquellos que deben clasificarse como intrínseca y directamente musicales: escalas, modos, melodías, formas, organografía, etc., que son de especial interés en un trabajo de carácter musicológico como el presente. Sin embargo, como lo hemos observado antes, en el fenómeno global de las danzas rituales tales elementos de la música van resultando cada vez menos acusados y subordinados a otros, a medida que avanzamos hacia el Sur y abandonamos la provincia de Tarapacá, que es donde adquieren su mayor riqueza y espléndido colorido. En cuanto al elemento literario, ligado tan indisolublemente a lo musical (textos de las melodías), en todo caso sólo ha de recobrar inusitada importancia en el tercer sector (provincias de Aconcagua y Valparaíso).

Y las debilidades en los aspectos texto y música ya comienzan a percibirse en las danzas rituales de San Pedro de Atacama.

Sin embargo, hay algo que en todas partes es siempre el centro del complejo; los bailes mismos (y en esta Villa, además, la pantomina). Constituyen, obviamente, la médula y razón de ser de todos los actos ceremoniales. Arrojan con todo por su potencialidad, colorismo y espectacularidad visual.

Desarrolladas bajo el impulso rítmico de instrumentos animadores y regidas por una organización coreográfica (en San Pedro sólo en parte), estas danzas caen también dentro del campo de la música, compensando con su importancia la mayor simplicidad de los otros elementos de aquella que no se destacan en primer plano.

Y es lo que precisamente ocurre en el caso que estudiamos. Y lo es en forma tal, que en realidad sólo algunos complementos con mayor detalle serán ahora agregados sobre este punto en el presente acápite, ya que en otros anteriores ha sido indispensable adelantar algunas descripciones de este factor, que pugna por hacerse siempre presente.

De todas formas, aquellos otros sobrios elementos musicales ofrecen facetas de interés que analizaremos en el orden siguiente:

Organografía.

Llama la atención el hecho de que por lo menos tres de los más típicos instrumentos regionales no sean utilizados en las actuaciones rituales danzadas de San Pedro. Pues esta Villa, como vimos, es precisamente el gran centro de tradiciones de un vasto sector que comprende, entre otros pueblos, a Toconao, Peine y Socaire. Y en todos éstos se ha practicado la ejecución de esos rudos y casi legendarios instrumentos como el *Clarín*, el *cuerno o Pututo* y las *Campanillas compuestas* (Cencerros); los dos primeros aerófonos, e idiófono el tercero. Es posible que en tiempos pretéritos se hayan también usado en estos bailes rituales, siempre más urbanos que los rurales y primitivos de fiestas como las denominadas *Talatur y enfloramiento de animales*, etc. En ellas, por tradición atacameña, dichos instrumentos tuvieron bastante participación.

Es cierto que hoy, hasta en el caso de dichas festividades *semipaganas*, el uso de esos elementos organográficos va desapareciendo. Esto pudo haber repercutido en las festividades mismas de San Pedro. Pero estas son simples conjeturas.

De todas maneras, nada ha podido vencer la vital vigencia del tambor o Caja de doble parche. En sus diversos modelos este membranófono tipo es utilizado en toda la región y para toda circunstancia.

Fuera de éste —y como era de esperarlo en tierras del Norte Grande chileno— le siguen en importancia organográfica los instrumentos de viento. Y es así como en toda esta gran zona, la flauta fue el aerófono por excelencia entre los antiguos atacameños, como lo demostró una iniciada investigación

marginal que realizamos gracias a la inapreciable y técnica colaboración del Padre Le Paige. El nos permitió fotografiar, y luego nos clasificó, las piezas de una serie de aerófonos que había recogido para su Museo (flautas, ocarinas, etc.), algunas pertenecientes a un muy remoto pasado arqueológico de la región ¹.

Sin embargo, es un solo tipo de flauta el que hoy emplean los grupos presentes en las fiestas rituales de San Pedro. Y sólo dos de esos grupos, los del *baile del toro*, tanto de Sólor como de Séquitor, cuyos instrumentistas (los tan citados *Niños Mayores*) junto con el tambor tocan simultáneamente esa flauta. Esta no es otra que un *Pinkillo* (aerófono con canal de insuflación), pero de un tamaño más grande que el corriente; cerca de 45 cm. de largo. Además, debe reunir ciertas condiciones especiales, impuestas por la doble tarea a cargo de un sólo ejecutante. Primeramente se le elige entre varios ejemplares, para utilizar aquel más curvo. Esto facilita su manejo, dada la pequeña inclinación de la cabeza a que obliga una especial atención en el uso simultáneo de tambor y pinkillo. Y éste debe ser *preparado* para que se adapte a tal circunstancia. Pues ya se lleva la Caja colgando del hombro derecho con una cuerda muy firme. Luego se maneja la baqueta con la mano izquierda, quedando sólo libre la derecha para accionar la flauta. Y como se destina el pulgar y el índice para asir el instrumento, los otros tres dedos pueden únicamente actuar en la ejecución, con muy sencillas digitaciones. Para esto es sólo necesaria la utilización de tres de los seis orificios delanteros que posee normalmente el pinkillo. La experiencia demostró que los adecuados eran los más cercanos al extremo inferior. De este modo, la *preparación* del instrumento consiste en obturar los otros tres orificios con una tela fuertemente enrollada en varias vueltas.

Esta limitación influye naturalmente en el registro del aerófono, que sufre así una reducción sonora, afectando a factores musicales más importantes, tales como el ámbito y tipo de melodías que allí pueden obtenerse. Es un caso preciso de subordinación musical a posibilidades mecánicas. Los sencillos e insistentes diseños melódicos emitidos serán objeto de un análisis posterior.

Por cierto que el membranófono utilizado en combinación simultánea sólo cumple una modesta función rítmica. Su tamaño es regular, con cerca de 50 cm. de diámetro. La caja se fabrica habitualmente con madera de álamo, y ambos parches son piel de cordero.

Un curioso aditamento son las pequeñas campanillas que los *cabalgantes* de los caballitos llevan en su mano derecha. Las agitan constante y rítmicamente durante sus evoluciones, con una pulsación coincidente con la del tambor. Por desempeñar esta función y agregar al conjunto instrumental el

¹ Será la base de un estudio especial: "Organografía arqueológica e histórica de Chile" que en breve procuraremos intentar como capítulo de un trabajo mayor. Contendrá, en general, cuanta pieza de importancia encontremos en museos o en poder de particulares, incluyendo fotografías y expertización musical, más la colaboración de especialistas en el aspecto puramente arqueológico.

especial colorido o timbre de su cristalina sonoridad, citamos aquí estas campanillas. Pues resultan semi-organográficas, y más bien evocadoras de los cencerros rurales, al usarse con intención de dar más propiedad a la acción mímica de los caballitos. Podría también intentarse la suposición de que fuesen una estilizada substitución del juego de campanitas sin badajo, ya citado entre los elementos organográficos regionales.

Otro aerófono que hemos visto usarse limitadamente durante las festividades que nos ocupan, es el moderno *acordeón*, bastante "folklorizado" ya en Chile. No desdeñan valerse de él los *catimbanos*. Pero sólo ellos, y únicamente en el interior del templo, para acompañar sus cantos, a cargo de un solo ejecutante. En la actuación al aire libre, durante el desarrollo de sus danzas, hemos dicho que este grupo se divide en dos hileras, con un ejecutante como puntero de cada una. En tal caso, uno de ellos sirve del tambor, ejecutando en la forma habitual. Es algo más pequeño que el anteriormente descrito, pero sus formas, construcción y materiales son los mismos. El otro puntero o *niño mayor* es un guitarrista.

Podría decirse que, en realidad, la Guitarra es el cordófono que tiene mayor utilización en la zona, aunque no de manera predominante. Su tipo es el universal de seis cuerdas y su afinación no presenta particularidades especiales. Su función es más rítmica que melódica, predominando el punteado en la ejecución.

Además de los *catimbanos*, ya hemos observado que la guitarra es el instrumento preferido por los grupos en que no intervienen idealizaciones de torito y caballos, es decir: el de *Pedro y Pablo* de Sólór y el del *Negro de Séquitor*. También aquí la animación rítmica para los movimientos de pantomina constituye la función principal de este cordófono.

Análisis de estructuras musicales.

Como consecuencia de lo expresado, es fácil imaginar que los materiales intrínsecamente musicales recogidos en las festividades folklórico-rituales de San Pedro de Atacama no son muy abundantes. Salvo posibles complementaciones futuras, podríamos arriesgarnos a suponer que lo que grabamos es lo único posible de obtener hoy día allí, con caracteres de plena vigencia.

Todo ese material se reduce a los tres tipos distintos de "música", motivo del breve análisis que sigue. En el curso de éste se detallarán las características de elementos y estructuras que encontremos en cada caso, pues son muy heterogéneos los distintos trozos que personalmente hemos recogido, transcrito de las grabaciones y anotado en pautas y esquemas.

Con todo, se podría previamente formular algunas observaciones de carácter general basadas en su estudio. Podrían condensarse así: extrema simplicidad melódica y rítmica (esta última con excepción de la *danza del negro*), armonía (expresa o subyacente) restringida casi sólo a dos funciones principales (Tónica y Dominante) sin modulaciones, formas de opuesta es-

estructura: o muy cuadrada o muy fluida, movimientos coreográficos —cuando los hay— basados en las *mutaciones*, y textos muy sencillos, esto último sólo en el caso de los *catimbanos*.

Acaso lo más importante de puntualizar es lo referente a la organización tonal. Sabemos que en el Norte Grande en general, es muy notorio el *predominio* del Modo menor y de las escalas pentáfonas menores, aunque tal característica está lejos de ser exclusiva. Pues bien, en ninguno de los trozos melódicos recogidos *encontramos un sólo caso de modo menor de escalas pentáfonas*. Esto es digno de ser bastante enfatizado.

Es así que, aparte del carácter general de esta música, tan íntima y regional que no se presta a su difusión nacional como ocurre en los expresivos y brillantes cantares de los santuarios de Tarapacá, nos parece surgida de fuentes muy especiales y aisladas, sin conexiones con otras del Norte Grande. Al respecto, ya nos hemos referido a la directa influencia española producida en un medio étnico y geográfico que ya por sí constituía cierta unidad con caracteres propios, la llamada *cultura atacameña*. Pero de ésta, desafortunadamente, no han quedado otros vestigios musicales que algunas piezas de “organografía arqueológica”.

A continuación va el detalle analítico de los trozos en referencia.

I. (a y b). *Aires para flauta sola, tambor y campanilla.*

Son los más interesantes por su ingenio, casi primitivo carácter y su marcado sello de tradicionalidad. Además, son los que de mayor información musical nos proveen, por su relativa extensión y por ser doble la versión que recogimos.

Ya nos hemos referido a la particularidad de su ejecución simultánea por el *niño mayor* de los conjuntos con torito y caballos estilizados, para acompañar sus pantominas. Y así como éstas son bastante libres en su desarrollo, lo es también la estructura melódica y formal de esta música tan difícil de reducir a una fórmula clara e imposible para anotar en una escritura sistematizada. Por tal razón, las melodías aparecerán escritas “de corrido” en las pautas, sin intento de provocar gráficamente correspondencias morfológicas, de acuerdo con una disposición que hemos preconizado.

Disponemos de dos versiones distintas, diferentes pero similares y relacionadas: la del conjunto de Sólor y la de Séquitor. No es fácil asegurar cual fue la original, o por lo menos la más antigua. Es posible, incluso, que si la diferenciación no está basada en la tradición de cada uno de estos grupos lugareños, la causa de ello sea sólo ocasional y práctica: diverso grado de destreza de cada uno de los actuales ejecutantes. Tal contingencia se presenta a menudo en la música folklórica.

En todo caso, ambos trozos tienen de común una extremada austeridad melódica que podría atribuirse, como se dijo, a la amputación del ámbito sonoro del instrumento. Acaso es esto lo que obligó a basar la estructura de

AIRE

para Flauta sola, tambor y campanilla
para acompañar una danza ritual (toro y caballo)
en la fiesta patronal de San Pedro de Atacama
(Provincia de Antofagasta)

Recolección de Jorge Urrutia B.
en las festividades de 1985.

$\text{♩} = 110$

Flauta
Tambor y campanilla

Tambor y campanilla: *Simile*, siempre dos corcheas por cada negra, hasta el fin.

RALLENTANDO

MOLTO MENO MOSSO

PIU MOSSO

AIRE

para Flauta sola, Tambor y Campanilla
 usado como acompañamiento para el baile del loro y caballitos
 por uno de los conjuntos que actúan en las festividades de San
 Pedro de Atacama (Provincia de Antofagasta)

Recolección de JORGE URRUTIA B.
 en las festividades de 1965

J. 110

FLAUTA

TAMBOR Y CAMPANILLA

Tambor y Campanilla continúan acompañando durante todo el trazo con el mismo patrón rítmico: dos corcheas por negra

la interválica horizontal en constantes repeticiones de algunas fórmulas. Pero esto podría no ser ajena a la posible influencia de una cultura primitiva, con las modificaciones y adaptaciones durante el proceso de aculturación.

Pues, en el fondo, no encontramos aquí un tipo de melodía expansiva que evolucione a través de nuevos diseños. Tampoco ninguno de los habitualmente canalizados en la cuadratura propia de las formas cerradas, con frases y períodos claramente acusados.

Se basa, simplemente, en el reiterado encadenamiento de unos mismos *motivos* bien diferenciados, casi todos de trayectoria melódica descendente. Entre ellos predomina como diseño el arpeggio del acorde de Tónica, único en el cual también se fundamenta su también pobrísima y estática armonía subyacente, por lo menos en uno de los trozos.

El encadenamiento de esos diseños melódicos se proyecta sobre la forma misma, cuya estructura general descansa en una libre agrupación de ellos, constituidos en unidades ordenadoras, todo con una flexibilidad que parece estar acomodada a la de las acciones mímicas, pues permite una interrupción en cualquier momento, tanto de la acción como de la música.

En el aspecto rítmico encontramos cierta fluidez dentro de la regularidad: predominio de un $2/4$ como base, aunque con no pocas interpolaciones de un $3/4$, especialmente en la versión más variada (en La bemol). Esto influye poco en el resultado final, pues los elementos ritmizantes —tambor y campanillas— con su desproporcionado vigor en relación con la modesta melodía, animan el todo en la proporción ininterrumpida de dos corcheas por cada negra, cualquiera que sea la unidad de compás en que se produzca tal subdivisión.

Estos trozos, ambos en modo Mayor como se ha dicho, se diferencian ligeramente en un detalle, determinado indudablemente por la imprecisa construcción de las dos rudas flautas en que se interpretan y, por ende, de su tamaño. Así, uno está en La mayor y el otro en La bemol. Este último acusa una vaga división formal en tres secciones.

II. *Ritmos de danzas y zapateos, acompañados de acordes y figuraciones de guitarra, sin melodía apreciable.*

Este tipo de música, esencialmente rítmico, la encontramos sólo en la actuación del grupo *del negro*, de Séquitor. El abigarrado conjunto tiene su mejor ocasión para hacer un homenaje danzado al Santo Patrono en la víspera del 29 de Junio, dentro de la iglesia. Allí, a la derecha del altar mayor, está la imagen de San Pedro ya en su anda engalanada. Frente a ella, a muy corta distancia se verifica este ritual, de purísima tradición folklórica, uniéndose al religioso que se traduce en velas encendidas, flores y oraciones.

Todo comienza con una especie de saludo íntimo o *toma de gracia*. Para ello cada participante del grupo toca respetuosamente las vestimentas de la imagen varias veces, a menudo con ambas manos cruzadas. Luego de unos

cortos preludios del guitarrista, comienza la danza, que esta vez puede calificarse de tal, como se ha dicho. Consiste exclusivamente en muy rudos y acentuados zapateos, de gran vivacidad y cierta variedad rítmica, pero siempre en un compás general de 3/4 que la guitarra acompañante marca con gran regularidad como pulsación básica. El ejecutante se vale de acordes y figuraciones, siempre en Modo Mayor y todo punteado. La resultante melódica es nula; apenas la alternación de unas pocas notas determinadas por la posición de los acordes.

II.- DANZA ANTE LA IMAGEN DEL SANTO, EN EL INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO, EJECUTADA POR EL GRUPO LLAMADO "DEL NEGRO" DE SEQUITOR.

1. FORMULAS RITMICAS PRINCIPALES (siempre $J=152$)

3/4 1. Guitarra sola

2. SIMULTANEIDAD DE GUITARRA Y ZAPATEOS

Guitarra

3/4

Zapateo

3. COMBINACION BIRITMICA ALCANZADA DENTRO DE LA UNIDAD DE DOS COMPASES DE LA GUITARRA

Guitarra

3/4

Zapateo

2/4

molto marcato e acceler.

La danza misma es de un tipo muy concentrado, debido tal vez al poco espacio disponible para su despliegue. Así, los desplazamientos son pocos, y los cuatro bailarines (los tres varones y la mujer) actúan independientemente, sin enlazarse, pero en muy precisa simultaneidad o combinación para marcar ruidosamente en el suelo los impactos del zapateo. Este se acentúa vigorosamente con el ruido de las espuelas que excepcionalmente lleva el "jefe", aquel personaje llamado "Dieciocho".

La danza se va animando hasta llegar a un punto en que, con gran habilidad e ímpetu, se llega a la producción de interesantes síncopas. En un momento dado, incluso, ellas dan la sensación de una biritmia, por pronunciados desplazamientos de la acentuación, provocando la simultaneidad de un 4/4 combinado con el invariable 3/4 del acompañamiento guitarrístico, en el transcurso de varios compases.

Como el elemento rítmico es el predominante, incluimos el bosquejo de algunas de las fórmulas del zapateo, expresado en una gráfica esquemática. En igual forma representaremos aisladamente las figuraciones principales de la guitarra, sin indicación de alturas.

Estas anotaciones son aproximadas, dada la fluidez y variedad de versiones que muestran estos elementos folklóricos, como es habitual.

III. *Melodía cantada por los "Catimbanos", con acompañamiento de acordeón. Texto de la canción.*

El material de "música" que hemos obtenido de los catimbanos durante las festividades sampedrinas nos muestra los dos aspectos de su participación en aquella. Ya hemos adelantado bastante sobre el particular. Lo que sigue es sólo una rápida complementación.

Por una parte tenemos su actuación fuera del templo en plena culminación de los actos. Hemos dicho que es la más definidamente coreográfica de cuantas presenciemos. Por eso ampliamos aquí un poco más lo expresado sobre sus bailes, considerados ya como un aspecto de interés musicológico.

Comenzaremos por establecer que en los *catimbanos* prevalece el género de las *danzas abiertas o de expansión* y el subtipo de las *danzas de paso*. En realidad, sus evoluciones se extienden de manera que necesitan de un cierto espacio. Y lo tienen de sobra en el recinto destinado a los bailes, frente a la puerta principal de la iglesia, único sitio donde pueden desempeñarse cómodamente. Lo hacen en forma muy bien organizada a través de las sucesivas *mudanzas*, cuyo detalle es imposible dar en el espacio de que disponemos. En general, puede decirse que, como danzas *de paso*, no hay propiamente saltos o desplazamientos del suelo. Aunque proceden sin enlazarse y cada bailarín siempre va con las manos tomadas en la espalda, hay una relación por parejas, pues la organización en dos hileras iguales siempre enfrenta a un danzante con el correspondiente de la otra. Los movimientos más frecuentes consisten en giros completos, pasos hacia adelante y atrás, levantamiento sucesivo de las piernas, avances y repliegues en las filas, etc.

Fuera de la danza misma que monopoliza todo el interés, nuevamente hay poco que decir acerca de otros aspectos netamente musicales. El dominante compás de 2/4 es acentuado por los dos punteros-ejecutantes (los *niños mayores*), uno con el tambor y el otro con la guitarra.

Canción de los "catimbanos"

para saludar al Santo Patrón
en las festividades rituales de
San Pedro de Atacama
(Melodía posiblemente folklorizada o adoptada)
("Muy buenas noches San Pedro")

Recolección de Jorge Urrutia B.
en San Pedro de Atacama, 1965.

Acordeón solo
(Introducción)

A.- a)

b)

Canto

Muy

a)

b)

bue-nas noches San Pe - dra, ya lle - gas tus ca - tim - ba - nos, muy ba - nos que

te vie - nes eg - do - rar a ti Padre so - be - ra - no, que ra - no.

I
Muy buenas noches San Pedro
ya llegan tus catimbanos
que te vienen a adorar
a ti, Padre soberano.

II
Ya llegan tus catimbanos
y te pedimos clemencia
te pedimos nos perdonas
por nuestra larga ausencia.

III
Ya llegó el día esperado
de tanta dicha, y amor
ante ti estamos postrados:
échanos tu bendición.

IV
Venimos como visitas
siendo hijos de esta tierra;
venimos desde Calama
porque hoy celebras tu fiesta.

V
Tus hijos se han alejado
pero de ti no se olvidan;
aunque los años pasaron
este baile aún tiene vida.

VI
Ya llegó este día Santo
que tu pueblo ansioso espera
porque tu eres el patrón
y el protector de estas tierras.

VII
Que bonito está San Pedro
sentadito en su sillón
y a todos los presentes
nos echas tu bendición.

VIII
Somos tus fieles devotos
que vendremos siempre a ti
con pena o con alegría
ya ves que estamos aquí.

IX
Que felices somos, Padre
de haber llegado hasta aquí.
Nos acoge bien tu pueblo,
te vemos contento a ti.

Mucho menos interesante es lo que en materia de música arroja la presencia de los *Catimbanos* en su otra actuación, esta vez en la víspera de la fiesta central, dentro del templo. Sin embargo, técnica y musicalmente hablando, es lo más preciso y regular que en este aspecto hemos encontrado entre todas las manifestaciones de la festividad que estudiamos, aunque de sospechoso valor tradicional, de dudoso gusto y de una gran ingenuidad. Esta se manifiesta en todos los elementos del pequeño trozo de salutación al Santo a que se reduce tal participación. Lo entonan todos los miembros del grupo, sin ningún movimiento de danza, sólo acompañados por el acordeonista.

Su análisis es fácil por la regularidad de la estructura. La muy simple melodía parece más bien una reciente "folklorización" de algún canto infantil o popular europeo, posiblemente español. Su nítida forma cerrada se reduce a un sólo período binario, cuyas dos frases bien diseñadas son repetidas sin variantes. El Modo es invariablemente mayor y las funciones armónico-tonales se limitan a Tónica y Dominante.

Este canto tan estrófico y de corte tan cuadrado se adapta a cada una de las no menos simples cuartetas octosílabas del extenso texto. La importancia de éste reside en el hecho de ser el único elemento "literario" que aparece en medio de todas las manifestaciones folklórico-rituales de San Pedro. No es muy perfecto en la construcción de todas sus estrofas, y en su totalidad da la sensación de ser ocasional; sujeto a posibles nuevas versiones en años futuros de celebración.

Tanto al comienzo, como introducción, y luego después a manera de interludio entre el canto de las diversas cuartetas, el acordeonista ejecuta la misma melodía.

Al repetirla siempre introduce algunas pequeñas variantes de tipo ornamental, sin apartarse del rígido compás de 2/4. Es el predominante como unidad rítmica en esta zona y en la mayoría de las manifestaciones aquí estudiadas.

Terminamos este trabajo agregando ese texto completo.

Pero no sin antes evocar, una vez más, el recuerdo de las alucinantes festividades tan "verdaderas": ejemplo purísimo y no contaminado de un complejo musical folklórico, por milagro aún vigente en la encantadora y vieja Villa de San Pedro de Atacama. En ella, con su animación y colorido, interrumpen anualmente el sosiego de sus alturas. Estas luego se adormecen en el ritual permanente y tremendo, oficiado por la fuerza que las riges, aquello raro y precioso en nuestros días: el silencio.

* * *

Como en el caso de otros numerosos estudios sobre música folklórica chilena, el autor del presente trabajo, contando con los auspicios del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, al cual ha pertenecido, realizó esta investigación durante las festividades en San Pedro en 1965, en forma unipersonal, directa y completa. Es decir, ha efectuado también la labor fotográfica, las transcripciones del material que grabó, las anotaciones en pautas y el respectivo análisis musicológico.

Sin embargo, con motivo de la publicación de este estudio —que forma parte de uno más vasto y completo sobre la materia ("Danzas rituales de Chile") le es sumamente grato dejar constancia de las facilidades obtenidas, en la fase de la recolección, de parte de algunas instituciones y personalidades que en la Zona Norte le facilitaron su labor. Entre ellas —y con la ma-

yor gratitud— estima un deber indispensable citar a la Universidad del Norte, de Antofagasta, y a algunos de sus organismos y personal.

En forma muy especial reconoce vivamente cuanto debe a la amistad y apoyo de Ingeborg Lindberg de Klohn, directora del museo antropológico de la citada Universidad, al Padre Le Paige, distinguido arqueólogo de San Pedro de Atacama y a las sencillas pero serias gentes de la región, guardadoras de efectivas tradiciones, que tanto le enseñaron.

BIBLIOGRAFIA

Hasta la fecha (1966) la Bibliografía sobre San Pedro de Atacama y sectores adyacentes es bastante escasa en materia de Folklore general y podría asegurarse que es inexistente aquella sobre música folklórica en especial.

Esto contrasta con los relativamente numerosos estudios ya publicados en relación con aspectos arqueológicos y etnológicos de la región, especialmente sobre cultura atacameña.

La Bibliografía que sigue es, por lo tanto, material básico (general y especial), pero en gran parte indirecto sobre el tema de que se ocupa el presente estudio.

Bertrand, Alejandro. *Memoria sobre la cordillera y desierto de Atacama*. Santiago, 1885.

Bowman, Isaiah. *Los senderos del desierto de Atacama*. Santiago, 1942.

Latham, Ricardo. *Arqueología de la región atacameña*. Santiago, 1938.

Le Paige, Padre Gustavo. *El precerámico en la cultura atacameña*. Anales de la Universidad del Norte. Nº 3. Antofagasta, 1963. Ed. U. Católica.

Lavín, Carlos. *Cultura atacameña*. (Cuadernos de Arte Nº 1. "La Música"). Santiago, 1950.

Mostny, Grete. *Peine, un pueblo atacameño*. (Pub. Nº 4 del Instituto de Geografía. Fac. de Filosofía, U. de Chile). Santiago, 1954.

Plath, Oreste. *Folklore religioso chileno*. Ed. Pla-Tur. Santiago, 1966.

Reyes, Salvador. *Andanzas por el desierto de Atacama*. Ed. La Portada. Antofagasta, 1963.

San Román, Francisco. *Desierto y cordillera de Atacama*. Tres Vol. Santiago, 1896.

Uhle, Max. *Los aborígenes de Arica y el hombre americano*. Revista chilena de Historia y Geografía. Vol. 27. Santiago, 1918.

Urrutia B., Jorge. *Algunos aspectos de la música ritual de la Tirana*. Trabajo leído como conferencia en la 2ª Semana del Folklore musical chileno, el 14 de Diciembre de 1962. (Aula Magna de la Escuela de Derecho). Ilustró, con versiones del mismo autor, el Coro del Conservatorio Nacional.

Urrutia B., Jorge. *Cofradías y danzas rituales en Chile*. Trabajo presentado en la 3ª Semana del Folklore Musical Chileno, leído como conferencia en la Biblioteca Nacional: Julio de 1966.

Urrutia B., Jorge. *Danzas rituales en las provincias de Aconcagua y Valparaíso*. Trabajo presentado en la 4ª Semana del Folklore Musical Chileno y leído en el Aula Magna de la Escuela de Derecho: Octubre de 1964.

Urrutia B., Jorge. *Musicología y Música folklórica*. Trabajo presentado en la 5ª Semana del Folklore Musical Chileno y base de la charla dictada el Miércoles 1º de Enero de 1966. (Liceo de Niñas Nº 1 de Santiago).