

LAKITAS EN ARICA

Camila Arancibia · César Borie · Alejandro Fielbaum
Andrés Fortunato · Catalina Lorca · Francisco Manríquez
Gerardo Mora · Francisco Silva · Zorka Ostojic · Juan Wolf

Victoria Castro Rojas

Prólogo

Gerardo Mora Rivera

Editor

LAKITAS EN ARICA

Registro de Propiedad Intelectual No 196087

© Gerardo Mora Rivera

ISBN 978-956-332-850-9

Primera edición e impresión: 2010

Segunda impresión: 2011

Santiago de Chile

Gerardo Mora [*mora.rivera@azapa.org*]

Editor

César Borie, Andrés Fortunato, Paula Martínez y María Carolina Odone

Editores asistentes

Tamara Osses [*tamara.osses@azapa.org*]

Diseño gráfico y retoque digital

AZAPA Producciones Ltda. [*contacto@azapa.org*]

Concepto y distribución

A **Juan Solar González,**
padre de Juan Solar Vergara.
Siempre con nosotros.

A **Martín Coya,**
maestro lakita.
En profundo agradecimiento.



Mapas <i>Diego Artigas</i>	6
Prólogo <i>Victoria Castro</i>	11
Lakitas y trayectos <i>Gerardo Mora</i>	17
Construcción de una lakita <i>Andrés Fortunato</i>	21
Una guía sobre los géneros musicales tocados por los lakitas en Arica <i>Juan Wolf</i>	53
Música bajo tierra <i>Camila Arancibia y Francisco Silva</i>	59
La zampoña ariqueña <i>Andrés Fortunato</i>	75
Imágenes que roncan <i>Francisco Manríquez</i>	89
Tradición y wayno para soplar: las lakitas en los bailes religiosos de Arica <i>Juan Wolf</i>	107
Silencio de las lakitas en el discurso mediático sobre patrimonio en Arica <i>Catalina Lorca y Alejandro Fielbaum</i>	117
Lo que el viento me dejó <i>Zorka Ostojic</i>	125
Historia reciente de los lakitas en Arica <i>César Borie y Gerardo Mora</i>	133
Tocan en este libro	167
Bibliografía	169

HISTORIA RECIENTE DE LOS LAKITAS EN ARICA

*César Borie
Gerardo Mora*

Aclaraciones necesarias

La memoria, indispensable y portentosa, es también frágil y vulnerable. No está amenazada sólo por el olvido, su viejo enemigo, sino también por los falsos recuerdos que van invadiéndola día tras día [...] La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra (Buñuel, 2004: 11).

En este capítulo presentamos una memoria frágil y vulnerable. O más bien, dejamos por escrito nuestra interpretación de la historia de los lakitas de Arica recordada por ellos mismos. Es decir, aquí no sólo su imaginación y ensueño la invaden, sino también aquéllos que nos son propios.

Se trata de una historia “reciente”, al menos en dos sentidos: sucedió y (nos) fue contada hace poco tiempo. Nuestra interpretación no corresponde a la búsqueda de una explicación o un análisis, sino al despliegue de la información obtenida, principalmente, a través de entrevistas, sumadas a conversaciones informales y observaciones de fiestas y otros eventos. Luego de transcritos el registro fonográfico hecho en terreno y nuestros propios cuadernos de campo, nos dedicamos a tejer todos los relatos recabados en un solo cuerpo. Levantamos cronologías y jerarquías, escogimos y limpiamos retazos, les dimos un orden y cosimos las junturas; aunque usamos el ya clásico recurso de la polifonía, la aparente presencia de muchas voces, se trata sólo de las nuestras, en calidad de autores e intérpretes. Contamos un cuento a partir de cuentos que nos contaron.

Los lakitas, como tales, no escriben su historia del modo en que intentamos hacerlo acá, sino que la actúan (ver Ostojic, en este volumen). De esa manera, in-

tegran el acontecimiento a su memoria -de acuerdo con la investigadora Antoinette Molinié- no de un modo discursivo, sino más bien desde la actuación, la interpretación y la ejecución de su propia práctica (Molinié, 1997). Acá nos situamos en la esquina contraria. La escribimos, pues así se acostumbra dentro del ejercicio de nuestras disciplinas: arqueología y antropología. Tal como ellos nos entregan sus mejores sonos, buscamos, de esta manera, cumplir con nuestra parte del encuentro entre músicos e investigadores.

Nos interesa abordar su historia, pues en ella encontramos un fenómeno tan plástico como su instrumento musical. Las lakitas, como puede apreciarse en los trabajos de Valencia (1989) y Turino (1993, 2008), dan cuenta de un fascinante juego cultural entre continuidad y cambio. Es el caso, por ejemplo, de la cuidada disposición de sus volúmenes en el espacio y la compleja simpleza de su diseño, los cuales han experimentado agudos cambios a lo largo de miles de años, sin perder sus características principales. Para el caso de Arica, esto ha sido estudiado por Camilia Arancibia y Francisco Silva (Silva, 2004; Arancibia y Silva, en este volumen). Su técnica de ejecución, el “diálogo musical” (Valencia, 1982), existe al menos desde el desarrollo Moche (Pérez de Arce, 1995: 43). La modificación contemporánea de su materialidad, el paso de la caña vegetal al tubo de PVC, ha sido entendida como una agencia propia de los lakitas con asidero en prácticas prehispánicas (Díaz y Mondaca, 1998; Mora, 2010). Además, la multicapacidad de espacios sociales donde pueden encontrarse es impresionante (ver, en este volumen, Manríquez; Ostojic; Wolf). Animan fiestas de muerte, nacimiento y vida; celebran gestas patriotas; son espectáculo de consumo masivo o elitista; expresan diversas devociones religiosas y mucho más, lo cual se ve facilitado por su amplio repertorio, pues al parecer no hay ritmo o canción que no puedan tocar, aunque tienen sus favoritos y sus restricciones para ello.

A lo largo de seis años hemos trabajado vinculados a zampoñeros de Arica y del valle de Azapa. Mientras

reuníamos, al principio sin intención alguna, antecedentes sobre su historia reciente, notamos que allí yacía un eco con la misma ductilidad e inmutabilidad que poseen las lakitas como artefacto.

Si bien iniciamos el relato a fines del siglo XIX, los testimonios presentados abarcan desde la reapertura del Santuario de Las Peñas, a comienzos del siglo pasado, y prosiguen hasta las noches en el tambo pub Kamisarakí, en la primera década del siglo XXI. Cabe señalar que no se trata de únicos e indiscutibles puntos de partida y final, sino que los escogimos en virtud de que los recuerdos recogidos abarcan esos años. Se trata de una condición metodológica, pues es una historia que suena y seguirá sonando por más tiempo del que estas hojas de papel pueden atrapar.

Hemos decidido complementar las primeras páginas con información bibliográfica para enriquecer los antecedentes expuestos. Luego, se prescinde de literatura externa para dejar espacio a los relatos (escogidos y editados) de los lakitas. No obstante, el material presentado es a la vez un resultado y un insumo. Es fruto de nuestro trabajo en colaboración con los músicos, es fuente de antecedentes para futuras investigaciones y es una versión (interpretada por nosotros) de su propia memoria, la cual puede ser recogida por ellos y por quien así lo desee.

Presentamos una historia desde los lakitas en Arica, pues deseamos que el lector pueda descubrir en ella la tenacidad de sus intérpretes. Así, sus cambios no serán entendidos como respuestas forzadas o actos de supervivencia; ni sus continuidades, como resabios o latencias que han logrado permanecer por falta de intervención exógena o por una férrea obstinación endógena. Al contrario, continuidad y cambio interactúan en las lakitas al modo de un diálogo musical, donde cada parte posee lo que la otra necesita para una perfecta y preciosa realización.

La Virgen de Las Peñas

Corre el año 1883. Un niño, en sus trajines de infancia entre viejos arrieros que hacían el cruce desde Oruro hacia Arica, cae desplomado ante la mirada fulminante

de la Virgen del Rosario que cobraba vida ante sus ojos. Se encontraba en el Santuario de Las Peñas, en Livilcar, al interior del valle de Azapa. La potente visión quedará grabada en el pequeño Alejandro Beyzán Justo, de doce años. Se marca así un camino que pronto lo traerá de regreso, para trabajar con esfuerzo y astucia los suelos del valle de Lluta, lugar donde formará al corto tiempo su familia (Vásquez, 1990: 143-145).

Agradecido profundamente, Alejandro, ya adulto, decide materializar su devoción llevando a la Virgen una comparsa. Para lo cual viaja, en 1912, a su natal Huachacalla (en la actual Provincia de Carangas, Departamento de Oruro, Bolivia) en busca de bailarines y músicos. La comparsa: compuesta por treinta integrantes de sexo masculino, traía consigo zampoñas, cajas y bombo; e ingresa a un santuario clausurado por las autoridades chilenas, producto de la suspensión de los servicios religiosos en Tacna y Arica, que estaban a cargo de la diócesis de Arequipa, en medio de un clima de tensiones debido a la disputa por la administración de estas ciudades, después de la Guerra del Salitre (Vásquez, *op. cit.*: 218; González, 1995: 47). Es María Marica Collado, esposa de Alejandro, quien voluntariamente asume el riesgo que significaba romper los herrajes oficiales que bloqueaban las puertas del templo, dando paso a la música y a los devotos, quienes comenzarán a llegar al Santuario en un peregrinaje anual, cada vez más masivo, para su encuentro con la milagrosa Virgen (Vásquez, *op. cit.*: 147).

Hemos elegido el relato de este arriero, su devoción y peregrinaje, como punto de partida para trazar la historia reciente de la presencia de las lakitas en Arica y sus valles. La narración anterior, se entrecruza con aquella que Hilario Ayca, ya fallecido, le relatara al investigador Juan van Kessel. Él la presenta en su libro *Aica y la Peña Sagrada* (1992). Acá la recogemos de su hijo, Adolfo Ayca⁸², quien es hoy un antiguo soplador y referente entre los lakitas de Arica.

Mi padre nació en 1900, más o menos. A principios de esos años, un hermano de él, mayor, de nombre Manuel Ayca, lo trajo de Bolivia a trabajar en Arica, en el valle de Lluta. Mi padre tendría sus doce años, estamos hablando de 1912 más o menos. Llegaron más arriba de Poconchile, por ese sector que se co-

82. Él señala que su apellido se escribe "Ayca". En otras publicaciones figura como "Aica" (van Kessel, 1992) y "Aika" (Mora, 2010).

noce como Bocanegra, y ahí trabajaron en la hacienda de un tal Cornejo.

Ese año, si bien es cierto trabajaron duro y ganaron su dinero, el hermano mayor quiso regresar con mi padre a Bolivia. Pero mi padre no quiso, por la enorme dificultad del viaje hacia Arica. Demoraron más de dos semanas -dice- en llegar, en cruzar la frontera hasta esta zona, durmiendo por ahí, atrás de las rocas, cazando animales para poder sobrevivir. Entonces, él se acordó que el viaje fue muy penoso y no quiso regresar. Se quedó a cargo de los patrones que lo acogieron y lo trataron muy bien -dice-, hasta el año 1917, 1918.

A principios del año 1918, un administrador de esa hacienda baja a Arica, en caballo por supuesto, a comprar alimentos, y en la noche, de regreso lo pilló cruzando el río. No se da cuenta que en ese momento, cuando va cruzando el río, vienen bajando las aguas de río Lluta. En ese momento -digamos- las aguas lo sorprenden a él cruzando el río con el caballo y lo tumba -dice-, con caballo y todo. Venían en forma torrentosa las aguas, y él queda aislado en el medio del río y ahí se acuerda de la Virgen de Las Peñas. Que si lo salva, él iba a llevarle una comparsa pa’hacerle fiesta. Y así fue poh, él se salvó. El río traía árboles, chilcas y todos esas ramazones. En un brazo que era atravesado por ahí, él se salvó. Y, según mi padre, este hombre llegó allá desnudo. La gente le sacó ropa pa’vestirlo. Él le contó al patrón cuando salió lo que le había pasado. Y él narra, y le dice que a causa de haberse salvado él prometió a la Virgen de Las Peñas llevarle una comparsa, llevarle baile. El patrón le dice “¿Cómo puede ser eso? Porque está prohibido ir allá, los van a llevar a todos presos si van”. Porque efectivamente había una prohibición. Las Peñas estaba clausurado con herraje en las puertas por las autoridades chilenas de esa época. Pero fue tanta la insistencia de este caballero, y el apoyo que tuvo dentro de los jóvenes. Usted sabe que los jóvenes son bien -digamos- entusiastas así, arriesgado pa’sus cosas. Entonces el patrón al final acepta de que se haga lo que este hombre le había prometido a la Virgen. Y así fue.

Ese año se forma un baile que lo prepara un caballero que sabía tocar trompeta y zampoña. Ahí mi padre, siendo joven, ya él tendría sus diecisiete,

dieciocho años, ahí mi padre aprende a tocar esta zampoña. Pero aprende a tocar con zampoña hecha en Lluta, una caña muy dura. No de Bolivia. Muy dura. Pa’salir del paso. Porque no había instrumentos. Ahí aprende todo de como hacer la ceremonia, de como hacer la llegada adentro del templo, de como saludar a la Virgen bailando, tocarle y cantarle, guiado todo por un caporal y un guía, ahí aprende lo que es.

Hasta que llega el día de la fiesta, un ocho de diciembre, o sea cercano al ocho de diciembre. Se van como treinta personas y entre ellos iban algunas señoras también. Y el patrón les pasa dos burritos pa’l agua y los alimentos. Ese viaje duró prácticamente casi tres días, cruzando los cerros, desde Lluta, de Bocanegra, hasta el alto de Humagata.

Entonces al llegar allá, en el alto de Humagata, no se atrevían a bajar por temor a las autoridades chilenas que habían ahí y que se los podían llevar presos. Este grupo manda a una delegación de jóvenes a ver como está el asunto. Ese Humagata está más abajo del Santuario de Peñas, es otro pueblito anterior a eso, porque ahí estaban acantonadas las autoridades. En Humagata hay una iglesia también ahí, San Santiago se celebra.

Ahí va mi padre también en ese grupito, pero todo esto iba al mando del joven más castellanista, que dominaba bien el castellano. Como que venían de Bolivia buscando trabajo, todos como andaban en ojota. Llegaron abajo -dice-, un descenso muy largo, muy arriesgado, muy peligroso. Llegaron ahí pues, y se encontraron con un caballero que era juez en ese pueblito.

Ahí les preguntó que andaban haciendo. Entonces le dijeron por ahí que andaban buscando pega. Pero al ver que eran justo esos días de la fiesta, al final los descubrió. Que no venían buscando pega, venían por la Virgen. Entonces ellos le dijeron que sí, que venían por la Virgen. Entonces el caballero les dijo que no había problema, porque las autoridades que estaban ahí ya se fueron ya. De ahí regresaron hacia arriba algunos a avisarles a los mayores que no se atrevían a bajar. Ellos llegaron al atardecer -dicen- y ahí sacaron a San Santiago en procesión por el pueblito de Humagata.

A todo esto, ya se corrió la voz de todas esas cosas a lo largo de la quebrada. Porque donde está el Santuario de Las Peñas, hay otro pueblito que se llama Livilcar. Entonces a todo esto, se corrió la voz. Al día siguiente se fueron al Santuario, donde está la Virgen misma, en la mañanita tempranito. Ahí recién él conoció esa iglesia y ahí vio que la puerta del templo estaba con herraje, que la habían clausurado. Él lo vio, él siempre narraba así porque a él nadie le contó cómo fue. No. Él lo vio, estuvo presente porque él era músico, jovencito, y no sabía nada. Ahí empezó a aprender lo que era esto.

Había una señora de edad avanzada, que pidió un martillo porque ella iba a echar abajo los herrajes de las puertas del templo. Seguramente debe haber conocido bien esta señora, porque siempre la nombraba. Ella se llamaba Natia Rojas, siempre la nombró hasta el fin de sus días. Natia Rojas⁸³. Tiene que haberla conocido bien después, en ese entonces no. Seguramente, en los años subsiguientes, la señora todavía vivía y ahí aprendió bien su nombre ¡Qué le echaran la culpa a ella no más! Y así fue.

Cuando llegaron abajo los herrajes y se abrió la puerta -dicen- estaba lleno de tierra, polvo, telarañas. Todas las mujeres, las señoras, se abalanzaron adonde estaba la Virgen. Dice que se llegaban a pelear, entre comillas, por limpiar la Virgen. La limpiaron con algodones -dice- y los hombres se dedicaron a hacer aseo. Así pudieron hacer fiesta. Ahí mi padre conoció a la Virgen. Ese año aprendió a tocar zampoña, amó la zampoña y la quiso hasta el final de sus días. Pero era zampoña pa'ocarle a la Virgen. Esa era su forma de pensar, su creencia. No dedicada a las otras cosas, sino pa'tocarle a la Virgen. Porque era muy creyente [Adolfo Ayca].



Hilario Ayca en Las Peñas.⁸⁴

Hilario Ayca, luego de haber vivido como adolescente este emblemático peregrinaje, queda prendado de por vida a las zampoñas. Cuando ya cuenta con una casa en Arica, ésta se convierte en la sede donde los músicos se empiezan a reunir todos los domingos a comer, tomar y tocar. Comienzan a ganar renombre como *La Banda de Ayca*. La tropa⁸⁵ de zampoñeros es invitada por distintos alférez a tocar en las fiestas patronales de Poconchile, Molinos, Codpa, Cariquima, Belén, Timalchaca⁸⁶, y también por caporales de otros bailes, como Andrés Baluarte, de los Morenos de Azapa, para participar en la fiesta de San Miguel y las Cruces de Mayo en el mismo valle (van Kessel, *op. cit.* : 43-44).

La reapertura del Santuario de Las Peñas atrajo, desde Arica y los poblados del interior, a varias compañías de bailes religiosos, animadas por tropas de zampoñas. Desde Socoroma cruzan por Zapahuira, en 1918, los devotos *Los Morenos de Socoroma*, que asisten con su baile a visitar a la Virgen hasta 1945. También las *Lakitas de Atanasio Casas*, que participan de la Fiesta Grande al menos entre 1925 y 1938. Para cumplir con sus 3 años, desde 1930 hasta 1932, van a Las Peñas con zampoñada *Los Morenos de Daniel Güisa*, tradición que

83. Dejamos abiertas dos inquietudes ¿Se trata de María Marca Collado, esposa del patrón de Hilario (Vásquez, 1990: 147) o de Natia Rojas, una señora de avanzada edad (van Kessel, 1992: 27)? ¿Qué implicancias puede tener tal diferencia entre estos relatos?

84. Fotografía gentileza de Adolfo Ayca.

85. Tropa se llama al grupo completo de zampoñeros, también conocido como *comparsa*.

86. Los habitantes de Timalchaca recuerdan que, durante la segunda década del siglo XX, La *Compañía de Ayca* acudía al Santuario de la Virgen de Los Remedios (Ruz et al., 2008: 28-29).

su hija Rosa continuará con sucesivos bailes en las décadas venideras. Con lakitas llega también *La Sociedad Religiosa del Rosario María de Cárcamo*, en 1934, pero pronto las cambian por bronces. A mediados de los años cuarenta, aparece en Las Peñas la primera agrupación exclusivamente femenina, con su baile de pastoras acompañadas por zampoñas, bombos y tambores, *Las Cuyacas Hijas de Lourdes*⁸⁷ (van Kessel, *op. cit.*: 53; Vásquez, *op. cit.*: 225-264).



*Compañía de Hilario Ayca en Las Peñas.*⁸⁸

La década del sesenta será testigo de importantes cambios en los bailes religiosos asistentes a Las Peñas, por una parte, se producen modificaciones en su formación, los sopladores son segregados del baile, tomando posición exclusivamente como conjunto musical de acompañamiento al costado derecho de las filas de bailarines, las que ahora comienzan a incluir el componente femenino (van Kessel, *op. cit.*: 62-63; Vásquez, *op. cit.*: 260). Por otra, las viejas compañías empiezan a constituirse como asociaciones de bailes religiosos, con personalidad jurídica, directorio y socios colaboradores.

Cuotas sociales, beneficios y peñas folclóricas, vendrán en estos “nuevos tiempos” a volverse una alternativa popular para alivianar la carga económica que significaba para los devotos llevar un baile a cuenta propia (Vásquez, *op. cit.*: 213-214). Los gastos en vestuario para los bailarines, el transporte y alimentación de la compañía durante su estadía en el Santuario, son cubiertos ahora en función de la capacidad de dirigentes y socios para

organizar actividades en beneficio de su baile. De esta manera irrumpen en la noche de la urbe ariqueña bailes y peñas folclóricas realizadas en galpones, colegios y sedes sociales, las cuales eran animadas con la música de las zampoñadas y por las cada vez más populares bandas de bronces.

De la pampa al Puerto Libre

Ya desde fines de la década del cincuenta, con el cierre masivo de los centros salitreros de la pampa iquiqueña y coincidiendo con el auge de Arica como Puerto Libre, se venía produciendo en esta ciudad un significativo desplazamiento de pampinos en busca de nuevas oportunidades laborales. Entre estos se contaba un importante contingente de agricultores y pastores que traían consigo la rica tradición religiosa y musical de las quebradas del interior de Iquique. Así, de poblados como Sotoca, Chiapa, Jaiña, Mocha y la quebrada de Camiña, luego de su paso por los centros salitreros, llegan nuevos intérpretes que contribuyen a enriquecer el escenario musical ariqueño.

Estos pampinos, se establecen inicialmente en chimbas, donde aprovechan las aguadas para sus improvisadas chacras, luego configuran nuevas poblaciones en Lastarria, Azola, Pedro Aguirre Cerda, Aníbal Pinto y Cienfuegos, surgidas al ritmo de la autoconstrucción, en ese entonces, promovida por la Junta de Adelanto de Arica.

Fueron, de esta manera, las instancias de organización vecinal fomentadas por el sistema de autoconstrucción, otro factor que abrió espacios a las zampoñas en la pujante ciudad de Arica. El reencuentro entre músicos que se mantuvieron en su paso por la pampa ligados a las festividades y costumbres de sus natales pueblos del interior, se vio favorecido.

Un caso que ilustra esta situación es el de Manuel Cruz⁸⁹, oriundo del pueblo de Huaviña. Baja desde la quebrada de Tarapacá a la ciudad de Iquique para

87. Las cuyacas junto a los pastorcitos son bailes consagrados a la Virgen y el Niño Dios que evocan la actividad pastoril en la Puna. Un estudio acabado sobre las cuyacas en La Tirana se encuentra en Campos y Millar (2009); y sobre las lakitas que les acompañan en Arica y el interior, en Wolf (en este volumen: 107 y ss.).

88. Fotografía gentileza de Adolfo Ayca.

89. Respecto a la *Manuel Cruz* recomendamos ver Ostojic (en este volumen: 129-130).

cumplir con su servicio militar. Se traslada luego a trabajar en diferentes oficinas salitreras de la pampa iquiqueña. Para establecerse finalmente en Humberstone, donde trabaja hasta el año 1958. El cierre de los centros salitreros pampinos le impulsa a viajar, se instala con su familia en la ciudad de Arica, allí forma su nuevo hogar en la población San José. Lugar donde se asentaron muchos de los migrantes de la pampa salitrera iquiqueña. Pero el cuadro no está completo, Manuel decide llevar a sus nuevas tierras una tradición que aprendió de pequeño con su familia en Huaviña y que luego le acompañó por Iquique y Humberstone: la veneración al Niño Dios.

La enfermedad de una de sus hijas lo impulsa a comprar un nuevo Nacimiento en la ciudad de Arequipa. Lo lleva a Arica con la promesa de organizar en su honor un baile y el compromiso de cuidarlo por el resto de su vida.

Tras la imagen del Nacimiento en su paso por las calles ariqueñas aparecen uniformadas de negro y verde las cuyacas, animadas por el infatigable soplar de las zampoñas, con huaynos y alabanzas, que convocan a los devotos vecinos, entre el 24 de diciembre y el 6 de enero de cada año.

Sara, hija de Manuel, cuenta que para organizar la comparsa, su padre fue el año 1959 a conseguir sopladores al interior del valle de Azapa, más arriba de San Miguel. La atención de músicos y bailarines corría por parte de la familia de Manuel. Ésta se encargaba de disponer comidas, bebidas y algún vino, caliente, pusitunga (agua de hierbas con cocoroco⁹⁰) o arreglado para los zampoñeros.

Esa era pura gente boliviana que hablaba su dialecto y tenía su cacique, don Domingo. Eso era más allá de San Miguel, como yendo para Las Peñas. Había que caminar como una hora, hora y media por la ladera bajando pa'l río. Ellos eran ripieros. Entonces mi papá hablaba con ellos y había uno que se comunicaba con la gente usando una ocarina. Tenían su campo, sus chocitas, con la totora con las cañas, tipo campamento. Ahí les comunicaron que mi papá los había invitado para que

90. Destilado artesanal de caña de azúcar que posee un elevado grado alcohólico (96%).

91. Guiso a base de papas, mote de maíz y carne (cordero, llamo u otro) que generalmente se prepara la noche anterior.

vinieran. Ellos bajaban el día 24, seis de la tarde ya estaban bajando. No se iban hasta el 28. Andábamos acá en los Nacimientos y después se iban. El mismo don Domingo, de Bolivia traía las cañas, y siempre traía de repuesto media tropa más. Porque las cañas se rompían, se quebraban. Entonces había que estarlas cuidando, abrigándolas al menos. Eso fue para los años 59 y 60, hasta como por el año 66. Sí estuvieron hartos años acá. Por intermedio de ellos mismos, que algunos tenían familiares acá en la ciudad que también tocaban, se fueron integrando. Así fueron llegando más músicos, que ellos traían al amigo, al compadre, siempre traían [Sara Cruz].

Con el paso de los años se unen al pasacalles de la comparsa amigos, parientes y vecinos. Se transforma en un lugar de encuentro para músicos del interior de Iquique y viejos colegas pampinos que, poco a poco, adquiere el estatus de una verdadera escuela de zampoña.

En sus cincuenta años de existencia *La Manuel Cruz* ha formando en sus filas a varias generaciones de sopladores entre los jóvenes y curiosos vecinos de las poblaciones San José, Lautaro, Maipú Oriente y sus alrededores.

Cuando estaba vivo el padre de la señora Sara, tocaban a la víspera de la Pascua en la noche, después iban a dejar al Niño a la casa. Al día siguiente se iba a las seis, seis y media de la mañana, a cantar los buenos días al Niño. A eso le llaman El Alba, los recibían con calapurca⁹¹.

En esos tiempos tocábamos esas cañas cuadradas, así cuadraditas. Ahí en la población Lautaro habían más Nacimientos que otro poco. Salíamos más cañoneados que una Esmeralda, pero llegábamos con el baile a la casa, no dejábamos a nadie botado [Basilio Coya].





*Cuyacas de Manuel Cruz a fines de los setenta y principios de los ochenta.*⁹²

Arica  ver mapa

De la caña al PVC y la cumbia⁹³

Entre quienes pasaron por las filas del baile de *Las Cuyacas de Manuel Cruz*, encontramos a un personaje que marcó la historia de las lakitas ariqueñas, se trata de Martín Coya, músico nacido en Jaíña, quebrada de Aroma.

Yo, en realidad, la zampoña la conocí cuando tenía doce años. Ya a los doce, catorce años, aprendí a tocar zampoña. Después, cuando tenía diecisiete años vine a trabajar a la salitrera. Ahí tenían tocadores de conjunto del pueblo de Jaíña.

Me invitaron a tocar ellos. Bueno, como yo aprendí a tocar ¡Pum! Salíamos. Después, incluso salíamos

acá a los pueblos a las ramadas, pa'los dieciocho. Tocábamos en las ramadas, tocábamos aquí en Huará, Mapocho, Peña Chica y en Humberstone. Todas esas partes, pa'Fiestas Patrias. Así que ahí nos contrataban y salíamos a tocar allá. Después ya incluso se pasaron la voz, que los zampoñeros del pueblo de Jaíña, los lakas, estaban en la oficina Santa Laura. Así que allá nos fueron a buscar a nosotros, para llevarnos para Camiña, al pueblo de Chapiquiña.

En ese tiempo no había la zampoña plástica, no existía, puras cañitas no más. Después, cuando ya paralizó la salitrera, mis compañeros se fueron repartiendo. La mayoría se fue a Iquique, yo me fui a Arica. Habíamos como cuatro de acá, de la pampa, en Arica, de los compañeros míos que tocaban zampoña.

92. Fotografías gentileza de Sara Cruz.

93. Para una descripción del género cumbia en esta zona ver Wolf (en este volumen: 55)

Entonces, en una ocasión, llegó un caballero del pueblo de Chapiquiña. Pa’l tres de mayo, nos dijo “vengo a invitarlos”. Era parte familiar de mi señora, entonces sabía que tocábamos. Nos había escuchado a nosotros, que tocábamos bien. Tocábamos música variada, de toda música, entonces “¿Cómo están para que me vayan a acompañar poh?” -dijo- “Yo les doy la locomoción de ida y vuelta y la atención”.

- Mira -le dije yo- en realidad podríamos ir, pero es que acá habemos cuatro no más, la mayoría está en Iquique trabajando.

- ¿Así que no puede reunir más gente?

- Bueno, tendría que conversar con ellos. Entonces tendría que venir la próxima semana, ahí podría tener respuesta.

- Bueno, ya está pues.

Así que ahí conversé con otros tocadores de otros pueblos. De Sotoca, de Chiapa, y así amigos del interior de Zapahuira, de allá de Arica. Después dije: “ya poh, vamos no más”.

Así que cuando vino el caballero dije “estamos listos, pero no tenemos instrumentos, no tenemos nada”. Los instrumentos que tocaba yo en Santa Laura, la oficina, todos se lo llevaron. La mayoría se fue a Iquique. Entonces, “yo me consigo” -dijo-. “Bueno está, si usted se consigue, vamos”.

Así que lo esperamos la otra semana. La semana siguiente vino, me dijo “¡Pucha! Me fue mal. No conseguí la batería, no conseguí las zampoñas, porque nadie quería prestar, están todas quebradas”. Entonces le dije “¿Por qué no va a Tacna? En Tacna hay bastantes zampoñas y de todo tipo de zampoñas. Las de Uyuni andan bien” -dijo yo- “¡Ya, voy a Tacna!”.

Entonces fue a Tacna. Así que en la tarde llegó. Me dijo “Aquí traigo el instrumento”. Llamé a mis compañeros, eran tres personas. Entonces el instrumento era cuadrado, no era la misma de acá, cuadradita. Entonces ahí, era otro tipo bajo, porque nosotros siempre tocamos término medio pa’tocar. Uno mis compañeros dijo: “mire, sabe qué más, esto se puede recortar poh, se puede recortar la caña”.

-¿Y en qué medida?

-Bueno, buscamos la medida.

Entonces de ahí nos pusimos de acuerdo. Yo le dije: “corte usted poh, usted es más antiguo, ya sabe las medidas todo, usted sabe”.

-No, yo estoy trabajando ¿Cómo no lo cortai tú poh?

-Tendría que ver una medida.

Así que buscamos una medida y corté la caña cuadradita, la armamos. En la noche nos reunimos otra vez. Entonces les llevé la medida. “Ésta la corté yo ¿Cómo está?”. La probaron. “Sí, está buena, ya entonces a esa medida córtalas todas”.

Ahora no tenía los grandes, todas eran de una sola medida no más ¿Dónde consigo más? Así que de ahí no faltó un caballero conocido, ahí del pueblo de Sotoca, me llamó. Pa’esta misma fecha fue. Entonces estaban celebrando Carnaval. Así que “ven pa’acá Martín” -me dijo-. Fui para allá. Entonces me dijo: “tómese una cervecita, un vino”. “No, una cervecita no más, que estoy apurado”. Entonces vi un par de instrumentos, de los más grandes. Le dije: “¿Estaban tocando zampoña acá?”.

- Sí, tengo unas que me quedan, todas las demás se quebraron. Desaparecieron, se los llevaron prestados y no me los devolvieron. Así que ahí los tengo, éstas no más me quedan.

- ¿Y las vendes?

- ¿Las quieres?

- Claro, quiero comprar un par de estos, tengo puros chicos no más, me faltan grandes.

- Así está poh, llévatelas.

- ¿Y cuánto es?

- No, no. Ten así un par.

Así que salíamos con esos instrumentos pa’Camiña. Pero que lo que pasaba es que pa’ir a Camiña, a la quebrada de Camiña, ya venían quebrados los instru-

mentos. Teníamos que comprar caña pa'reponerla, cambiarla. Ahí me ofreció mi señora, que viajaba a Iquique. Tenía una prima en Iquique que era casada con una persona del interior. Entonces encontró un instrumento plástico arriba del velador “¿Y este instrumento?” -dijo.

- Es del Pascual Hidalgo.
- ¿Tiene más?
- No, es el único que hay acá.
- ¿Por qué no me lo prestas?
- ¿Para qué?
- Porque Martín tiene problemas con los instrumentos allá, se les quiebran. A ver si se entusiasma a hacer de éstos mejor, más firmes.

Tomó así, lo golpeó en un macetero grande y no pasó nada poh.

Así que una noche estábamos estudiando pa'ir al pueblo, a otro viaje más estábamos invitados. Entonces les dije yo: “mira, tengo esto que trajo mi señora ¿Cómo están pa'que hagamos un juego de éstas?”

- ¿Saldrá bueno?
- No sé, habrá que hacerlo, probarlo.
- ¡Ya poh! Hazlo no más, a las medidas.

Entonces las corté y las llevé completas. “Están buenas, están buenas” -me dijo- así que listo. Eran todas de plástico negro esas, de ese plástico para instalación eléctrica. Así que ya, los corté. Hice el juego completo. Entonces ahí las probamos y todos tocamos. Entonces el de más edad, ése tocador viejo ya, antiguo, fue a escuchar cómo sonaba el plástico. Nunca las habíamos tocado, así que las escuchó y dijo “está bueno, está bien, tiene sonido”.

- Ya poh, hagamos más entonces, cómprate más tubos.
- Ahora están negros, una cosa que puedo hacer yo es pintarlas, pintarlas, hacerlas azul, celeste

-no salían estos plásticos celestes todavía- ¿Las pinto celeste?

- Ya está, pintémoslas.

Empecé a pintar yo. Como trabajaba de vigilante, así que pasaba rondando. Ahí yo tenía tiempo de más pa'hacer las cosas. Así que las pinté y listo ¡Ya miércoles! Salimos.

Después nos fuimos a Camiña pa'la fiesta del Corpus Christi. Así que allá llegamos. Tocamos en la entrada y había un caballero que era el jefe, era tocador, también antiguo. Él escuchó la voz poh, el sonido. “Bah, tiene otro sonido ese instrumento ¿Qué será?” -dijo- así que quedó pestañeando. Cuando estábamos entrando, entramos con los instrumentos tocando, azules.

- ¿Oye, han pintado las cañas éstos?
- Parece, no puede ser caña.
- No, sí es caña, están pintadas.

Así no podían salir de la duda. Ahí estaban “que eran de caña”, y los otros decían “es que no pueden ser caña”. Así que entramos en la víspera, salimos y nos fuimos al local, al club a tocar allá. Entonces uno quería saber, “si es caña, si no es caña, vamos pa'allá donde los tocadores”. Estábamos tocando en el proscenio, llegó y dijo: “yo quiero saber si es caña o qué ¿Qué material es éste?”

- Éste es plástico.
- No es caña.
- Ya poh, póngale la gamba encima, si es caña se va a quebrar.
- ¿Y cuándo se va a quebrar el plástico? Era plástico. Así que una apuesta habían echado.
- Si es caña yo te pago la caja de cerveza -dije- y si no es caña me la pagas tú, se la ponimos a la comparsa -así que listo- ahí está ¡Ya, suelta la cajita no más! Pa'poner a la comparsa acá, la cajita de cerveza.

- ¿Putá y cómo hicieron este invento?

- Bueno, había que inventar algo porque las cañas todo el tiempo dan problemas. Se quiebran. A veces uno anda curao, ya está medio malo, se apoya así y se revienta altiro la caña, es muy delicada.

Así que ya, listo, quedamos con eso. Después me dijeron unos que les hiciera un juego.

- Pero de los negros no más -dije yo-.

- Sabe que hay hartó plástico allá donde la Pichi-cha. El Marco tiene en la bodega. Vaya a verlo -me dijeron-.

Fui pa'allá. Claro tenían tremenda ruma de estos azules. Así que “¿Cuánto? ¡Ya! Déme doce tiras” -dije yo-. Me los llevé pa'la casa, y empecé a cortarlos. Los tapaba con taruguitos de madera no más. Después se me dio la idea de taparlos con brea negra, ponerle abajo y después arriba lo pintaba. Le ponía pegamento arriba, después la pintaba azul. Como que toda era azul. Así que ya fuimos tocando eso.

Después ya no faltó otro, “háceme uno de esos” -dijo-. Hice varios juegos en Arica, de ese material. Después ya no faltó otro que también le entró la idea. También está haciendo de ese mismo material en Iquique. Pero yo no seguí adelante por el motivo que me cancelaron la Junta [de Adelanto]. Nos pararon la Junta a todos. Ahí ya me fui pa'l interior, no tenía tiempo pa' estar haciendo nada. Y así fue el invento del instrumento plástico [Martín Coya].

El relato de Martín Coya revela la presencia de músicos de las quebradas del interior de Iquique, en la pampa salitrera y su organización como comparsas en la ciudad de Arica. El reconocimiento de estos músicos como *Lakas del Pueblo de Jaíña* y su versatilidad para adaptar a zampoña los ritmos de moda, les valió invitaciones para tocar en fiestas de La Tirana, Chiapa, Chapiquiña y en las ramadas de oficinas salitreras. Amenizaron los festejos con cumbias, boleros, vals, chachachá y cuecas,



Martín Coya, a principios de los setenta.⁹⁴

Puros viejos pampinos. En ese tiempo, todos esos viejos, eran de Sotoca, de Chiapa, Jaíña, trabajaban en la pampa. Entonces, como ellos sabían esa música de allá y en la pampa se juntaban, hacían sus instrumentos allá y salían para los pueblos del interior, como zampoñadas de la pampa no más. Y tocaban lindo los viejos. Yo me acuerdo, tenía siete, ocho años. Esos viejos, no sé de adonde mierda sacaban tanto fuelle pa'hacer sonar la zampoña, eran muy buenos. Entonces, en cuanto a los huayños⁹⁵, ellos tuvieron ese estilo y nunca se ha perdido eso, pero ahora la juventud está sacando otro estilo, otros sistemas ya [Abdón Cayo].

94. Fotografía hecha por María Ester Grebe. Cortesía del Archivo Etnográfico Audiovisual, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

95. Ritmo vastamente difundido en Arica y los pueblos del interior, también llamado huayno, ver Wolf (en este volumen: 54)

En Arica, a fines de la década del sesenta, entre las casas de la población Maipú Oriente, otro semillero de músicos comienza a experimentar con nuevas melodías ejecutadas en zampoña. Allí ensayaba Rosario Molina, hijo del veterano músico de *La Compañía Ayca*, Francisco Molina. Rosario, con sopladores de su natal Chapiquiña, empieza a ampliar el repertorio de ritmos entre las lakitas ariqueñas. Se distancia así del circuito de las fiestas religiosas y gana poco a poco terreno en la ciudad.

Molina tocaba vales, taquiraris, más huayño. En ese tiempo no había cumbias, nada. Ahora cualquier cosa podemos pescar poh. En ese tiempo, eso nomás. Tan solamente ellos tocaban en Arica, para fiestas, cumpleaños o para ellos mismos. Acordaban algún toque entre Juan Antonio Ríos con Agustín Edwards y esa calle del estadio pa'abajito. Entre esas cuadras ahí, tocaban ellos [Eduardo Choque].

En el año 1959, con el cierre definitivo de gran parte de las salitreras, algunos de los músicos de la oficina Santa Laura se van a Arica. Así llegan los hermanos Martín y Pedro Coya, y los sobrinos de Martín, Teodoro y Basilio, a los que se suman Nicanor García, junto a Víctor, Atilano, Narciso y Hugo Baltazar.

Desde inicios de la década del sesenta, comienzan las invitaciones a tocar y Martín Coya recluta a sus familiares y cercanos, también a músicos de Sotoca, Chiapa y Jaíña residentes en Arica, entre los que se menciona al legendario soplador Domingo Taucare. Convoca a José y Francisco Huacucano, Víctor Lucai, Severo Cayo, Marcial García, los hermanos Rubén y Gumersindo Esteban, Pedro y Rafael Vilca, además de los músicos de Zapahuira Zenón Zárate y los hermanos Alberto, Damián y Fidel Mamani. En las percusiones los acompañarán con el tiempo Ariel Esteban, en el bombo, y el “Totorá” o “Limaché” en la caja. Se conforman para las presentaciones diversas tropas de músicos reconocidas informalmente en Arica como *La Comparsa de Martín Coya* o, simplemente, *Lakitas de Jaíña*. Hasta que a principios de los setenta, para la fiesta de Cruces de Mayo en Alto Ramírez, se presentan con un estandarte que los identifica como *Santa Cruz Andino*.

El trabajo de Martín como vigilante de la Junta de Adelanto le permitía organizar sus tiempos. Juntaba los días de descanso para poder salir a tocar a fiestas religiosas y

carnavales en Alto Ramírez, Molinos, Zapahuira y Sorcoma. Todo esto sin dejar de aceptar las constantes invitaciones que le llegaban de familiares y amigos desde los poblados de Chiapa, Jaíña y otras localidades del interior de Iquique. En la ciudad de Arica, participaba de eventos de la Junta de Adelanto, en la Gobernación, la hostería, la universidad, en sedes de las juntas vecinales de la población Chile, en las manzanas L y JK, y como parte de la comparsa de las *Cuyacas de Manuel Cruz*, desde mediados de la década del sesenta. Allí toca con su sobrino Basilio Coya y se vuelve el maestro de Mario Tuna, de los hermanos Clavijo, Roberto y Julio, de Roberto Vega y Schmeling Salas, entre muchos otros jóvenes ariqueños que fueron encantados por el respeto y disciplina que daba Martín a la comparsa. Luego siguieron sus propios caminos como sopladores en nuevos conjuntos.

En esa época salía a tocar mi tío [Martín Coya], con los viejitos salían a Camiña, a las Cruces en Chapiquilta, a Alto Ramírez, a Jaíña. Nunca cobraban. Yo los llevaba en el camión, hacían las monedas para la bencina, dos lucas pa'pasaje y listo.

Una vez nos invitaron a esas cuestiones que sirven vino hervido, una peña. Que fuimos a tocar en Bolognesi con 21 de Mayo y después de ahí fuimos a rematar a la playa. Otra vez nos invitaron los universitarios, con mi tío también fui, nos amanecimos, ahí tocamos hartos, puro taquirari, huayño ¡Putas que bailamos! Después fuimos a la hostería, de ahí ya nunca más, ya fueron saliendo otros cabros nuevos tocando, mi tío estaba viejo también, ya no tocó más [Basilio Coya].

Martín Coya es reconocido como la persona que introduce en Arica, a principios de la década del setenta, las lakitas de plástico. Contribuye así a popularizar el uso de un instrumento que dependía, para su manufactura, de la por entonces ya difícil obtención de cañas procedentes de los yungas bolivianos, y que exigía una serie de cuidadosos procedimientos para guardarlo y conservarlo íntegro para futuras presentaciones, entre los cuales se cuenta su limpieza con alcohol o con infusiones de romero, un delicado proceso de secado, su envoltura con telas, e incluso el sellado de sus boquillas con tripas de animales, todo esto para evitar que la sequedad excesiva hiciera que se debilitaran y rajaran al volver a utilizarlas.

Era difícil. Nosotros ahí en el pueblo de Chiapa teníamos personas que eran comerciantes, trabajaban con Bolivia. Entonces ellos mismos, que sabían tocar la zampoña, ellos traían la pura caña no más poh. Entonces había un caballero que nos hacía la zampoña. Ahora no, la de plástico es más fácil. Antes no, había que cuidarla. Uno ya terminando de tocar había que hacerle su ceremonia y guardarla en un manto bien, cosa que no le entre mucho el aire, si no se reventaban. Hoy día no, es de plástico. Uno puede dejarlo tal como se quedó. Ponerle cualquier cosa arriba de la mesa no más y listo. Ahí lo va dejando y no le pasa nada [Severo Cayo].

Pero no sólo el instrumento experimentó cambios. Los ritmos interpretados por las zampoñadas también. Se ajustaron a las preferencias de un público que se inclinaba cada vez más por los sonidos tropicales de moda, populares entre las bandas de bronce y orquestas que animaban los bailables.

De los cuarentas hasta los sesentas tocaban el bolero, el chachachá, el taquirari que es tan popular, todavía lo tocan, el vals. Esas eran las músicas. Y el huayño, que le llamamos nosotros el trote. Eso era popular antes poh, las cumbias no. Después ya nosotros pescamos las cumbias, las pescamos el año setenta y uno. Ahí empezamos a sacar las cumbias y de ahí nos fuimos ya con las cumbias. Las mismas parejas ya se separaron, ya no bailaban así como antes [abrazadas]. Se separaron. Ahora no poh, la cumbia es lo más popular que hay. Antes nosotros tocábamos puro vals, bolero, chachachá, esos del año 1955 pa’arriba. Y el trote, el taquirari sobre todo, era el más popular que teníamos.

Puro instrumento no más, no cantábamos. En esos tiempos no cantaban nada, puro tocar no más. Después ya, cuando salieron las cumbias, ahí empezamos a cantar. Pero el toque que tenían ellos, los del interior de Arica, con el toque que teníamos de acá del Norte, de acá de Chiapa, de Jaiña, todas estas quebradas, no era igual, era distinto. Ellos tocaban tipo peruano, boliviano tocaban. Ese estilo tocaban. No eran tan tropical, así como nosotros tocábamos. Entonces ese les quedó gustando, aprendieron a agregarse hacia nosotros [Severo Cayo].

A principios de la década del setenta, los hermanos Pedro y Rafael Vilca, se desprenden de *La Comparsa de Martín Coya* y forman la agrupación que el año 1975 debuta uniformada con chaquetas y estandarte, en festividades de Zapahuira, llamada *Los Criollos del Norte*. Con ellos se van el joven sobrino de Pedro Vilca, Armando Vilca, junto a Severo Cayo, Francio y Julio Esteban, Ernesto Mollo, Teodoro y Basilio Coya, entre otros. Completan para sus presentaciones una formación de cinco sopladores por lado, además de caja, platillos y bombo. Surge así una nueva comparsa, comandada por Pedro “Chaqueto” Vilca. Aprovecharon tiempos de bonanza, en que no faltaban los contratos para tocar los fines de semana en Arica.

Los Criollos del Norte contaban con el apoyo de un conjunto de socios, encargados de conseguir los recursos para cubrir las necesidades de la comparsa, como la renovación de instrumentos y uniformes. Un lugar destacado ocupó esta comparsa en los beneficios organizados como peñas o plato único bailable, dentro del marco de la autoconstrucción en la población Chile; ejemplo imitado luego por otras poblaciones y sedes vecinales ariqueñas, adonde llevaron sus innovadoras interpretaciones de las cumbias de moda, como “El galeón español”, “La danza del petrolero” y “Amor andino”.

De la tropa de Martín Coya, también se retira el soplador Quintín López, quien junto a sus hijos Julio, Ernesto, Samuel, como sopladores, y Alfredo en el bombo, forman el conjunto *Los Cóndores del Sol*. La comparsa sale a tocar a los pueblos del interior de Iquique y, en la ciudad de Arica, anima las peñas de Marinero Romero y aquellas organizadas por los universitarios. Fueron varias veces invitados a amenizar los beneficios organizados por *La Compañía de Hilario Ayca*. A ellos se suman otros sopladores sotoqueños y ariqueños, entre ellos Fredy Cappa, Sergio Esteban, Héctor Mollo, Johnny Medina y Sergio Pacci.

Durante una celebración de la Cruz de Mayo en Alto Ramírez, Julio (“Julipincho”), el hermano mayor de los López, fallece en medio de una de las comidas ofrecidas por los alféreces. Siguen con la comparsa sobre sus hombros Ernesto y Samuel López, sus hermanos menores, más conocidos como “Los Tato”. Samuel estaba a cargo de hacer las adaptaciones musicales que lucían por contrato en Arica y en las fiestas patronales de su natal Sotoca. La reciente muerte de Ernesto dejó sin collera a Samuel (“Panchulo”) y marca así el fin de

una comparsa de amplia trayectoria y peso en la ciudad de Arica. La presencia de numerosos músicos en su entierro, en el cementerio de San Miguel, da cuenta de ello.

El impulso original aportado por *La Comparsa de Martín Coya* a las lakitas ariqueñas deriva así en el surgimiento de nuevas tropas de músicos impregnadas por el llamado estilo Jaiña. Martín, al perder su trabajo como vigilante en la Junta de Adelanto que se disolvió el año 1976, se ve obligado a trabajar apatronado como agricultor en el valle de Azapa. Sin contar ya con la libertad para acomodar sus tiempos no podía salir a tocar con las zampoñadas, aunque se las arregla para seguir junto a sus viejos amigos y pupilos en las filas de *Las Cuyacas de Manuel Cruz*. Luego de vivir un tiempo en

Iquique y nuevamente en Arica, por un breve lapso, la humedad de la costa que afectaba el asma de su esposa y no ayudaba a mitigar las dolencias de sus rodillas, lo impulsa a trasladarse a Huará, donde estuvo establecido por ocho años⁹⁷.

Aún recibe Martín invitaciones para salir a tocar, pero sus piernas ya no lo acompañan y su oído no es el mismo de antes. A pesar de ello todavía emboquilla y tarea suavemente cumbias y huaynos en las lakitas hechas por él mismo con tubos de PVC de variados colores y épocas, que es hoy testimonio de los cambios que ha experimentando este instrumento, desde el momento en que fueron desplazadas las frágiles cañas bolivianas y acogido el plástico como herramienta ideal para los arduos trajines de los zampoñeros.

Martín Coya en Huará, 2009.⁹⁸

Huará  ver mapa



97. Actualmente reside en la ciudad de Iquique. Agradecemos esta información al investigador Miguel Ángel Ibarra.

98. Fotografía de César Boric.

Folclore, rescate y proyección

A mediados de la década del setenta, el roncar de las cañas suena con fuerza en la ciudad de Arica. Se afianza como un ingrediente fundamental en las actividades de beneficio organizadas en las nuevas poblaciones y se sobrepone tenazmente a los rigores del toque de queda en tiempos del Régimen Militar.

En el patio no más hacíamos una ramada y listo, algunos no tenían sede. Total en el toque queda estamos tocando, pero encerrados. Sin salir nadie pa’fuera. Ahí estábamos así, lo pasábamos bien. Ya llegó las seis de la mañana, listo, recién toda la gente se iba. Era un beneficio para ellos, para hacerles un adelanto en la población. Para reconstrucción de la sede, bueno pa’distintas cosas, o bien ayuda pa’ sus pueblos, pa’ ayudar, por ejemplo el pueblo de Chiapa necesitaba una sede, ya entonces hacían un beneficio y ya íbamos juntando plata, pa’ construir nuestra sede. Algunos íbamos a los bautizos, a los matrimonios, total no nos fallaba el contrato todas las semanas en Arica [Severo Cayo].

En esta misma época, sus sones son tomados de las festividades religiosas, peñas y beneficios para ambientar, junto a tarkas⁹⁹ y quenás, números musicales y montajes de grupos de danza y ballets folclóricos que ofrecían al público representaciones artísticas o “cuadros tradicionales”. En parques, colegios, teatros, la universidad, el Cine Tacora y el Fortín Sotomayor lucían los principales ritmos, danzas y momentos de las fiestas patronales realizadas en los poblados del interior de Arica. Agrupaciones ariqueñas como *Cultores Huayna*, *Llarani*, *Intín Wawanakapa* y *Peregrinos del Norte* compiten por mostrar sus presentaciones, como representantes del extremo Norte de Chile, en festivales folclóricos de la zona central.

Llarani es la primera banda de zampoña urbana, dentro de la cual yo era el único cultor natural de proyección. Invité a Lino Mamani, Rodomiro Huanca, José Gamboa que ahora toca en *Arak Pacha* y a Eduardo Valdivia, yo les enseñé. Fuimos invitados a un festival de zampoñas en Tacna, sacamos

un segundo lugar. Nos contrataron en Sotoca, ahí nos parcharon¹⁰⁰ Los Tato, para San Pedro y San Pablo, también fuimos a Socoroma, Chapiquiña y Belén. Ese calendario implica un diario vivir para el músico.

Llarani se ha mantenido porque hemos sido una escuela, a mí siempre me ha gustado tener gente nueva, gente sin maña, me gusta formarlos de chicos [Sergio Blanco].

Hacíamos presentaciones de los pueblos. Por ejemplo, nosotros en *Llarani*, con el Sergio, hacíamos mucho la presentación de 25 de julio de Belén, San Santiago, y hacíamos la representación de la fiesta completa como es el 25 de julio. Entonces hay que tocar todo lo que corresponde, la cueca que se baila el alférez, después la marcha cuando entra el santo, y el huayño, el pasacalle, entonces ahí está, el huayño, la cueca y el taquirari. Eso es lo que se tocaba más.

Con los *Cultores Huayna*, bailábamos tarkeada, huayño y taquirari. Esos eran como los tres ritmos base que teníamos ahí, y nuestra vestimenta era andina, de grupo de baile andino. Era música que representaba los carnavales del altiplano, pero no éramos un grupo mucho de hacer un montaje del carnaval. Había algunos grupos como el *Intín Wawanakapa*, ese grupo se caracterizó por hacer montajes de situaciones, y ellos aparte de danzar y tocar también interpretaban personajes. Por ejemplo, si se mostraba el carnaval de Codpa o de Socoroma, se hacía todo un cuento escénico, era súper bonito porque ahí se mezclaba el teatro, la oratoria, la música y la danza, era como una mezcla de todos estos elementos. *Cultores Huayna* no, solamente un grupo musical a un lado y el grupo de danza al medio, que es lo típico, y ahí comenzábamos a bailar.

Ahora, por ejemplo, había un Festival de San Bernardo, era bien conocido en ese tiempo. Ahí había que postular para ir a ese festival, y de hecho *Intín Wawanakapa* iba casi siempre porque se preparaban para ese cuento. Ahí *Cultores Huayna* una vez montó un tipo cuadro que se llamaba “La caza del cóndor”.

99. Instrumento musical aerófono con canal de insuflación de seis agujeros frontales para la digitación.

100. La expresión “parchar” se usa cuando se recurre a personas externas a la formación estable de la agrupación para completarla.

Ahí se trató de hacer una especie de teatro, no teníamos mucha experiencia en eso y quizás por eso mismo no pudimos ir, competimos con otros grupos y nosotros no fuimos. Creo que en ese tiempo ganó los *Peregrinos del Norte* que hicieron un montaje. El *Intín* que siempre participaba y no sé que otro grupo. El “Pato” Barrios era el cabecilla ahí, el líder de ese grupo. En *Cultores Huayna* los líderes yo diría que eran Roberto Clavijo, y quizás Gabriel Delgado. Y dentro de las damas era la Roxana Rodríguez -creo que era. Pero el líder, el que tenía la mística, era Roberto Clavijo, el Roberto con el Gabriel Delgado eran los más metidos en ese tema [Patricio Valdecchy].

Los ballets folclóricos surgidos entre los años 1974 y 1976, a cargo de músicos e impulsores culturales como Sergio Blanco (*Llarani*), Patricio Barrios (*Grupo Folclórico de la Universidad del Norte -Intín Wawanakapa*), Rodomiro Huanca (*Peregrinos del Norte*), Roberto Clavijo y Gabriel Delgado (*Cultores Huayna*), a los que se debe sumar la labor de Manuel Mamani desde 1971 como director del *Ballet Folclórico de la Universidad de Tarapacá*, se convertirán en un nuevo semillero de sopladores ariqueños, muchos de los cuales ingresan a estas agrupaciones cuando tenían apenas doce a quince años de edad, y pasan con el tiempo de un grupo a otro, para luego integrarse a comparsas de lakitas ya organizadas, como *Criollos del Norte* y *Los Cóndores del Sol*, al baile de *Las Cuyacas de Manuel Cruz* o formar, como veremos más adelante, sus propios conjuntos musicales.

Los “Chaqueto” en Arica

A finales de la década del setenta, *Los Criollos del Norte* sufren una seguidilla de bajas. Muchos de sus integrantes se casan, se unen a otros conjuntos, ven sus tiempos limitados al obtener un trabajo donde deben registrarse por un horario y la voluntad de un jefe, o regresan a sus pueblos al interior de Iquique por razones familiares. El año 1977 el conjunto deja de tener entre sus filas al joven Armando Vilca, quien entrara a la comparsa como sanjero¹⁰¹ para ocupar el viejo lugar de Martín Coya, junto al caporal, Pedro Vilca.

Armando sintió la necesidad de renovar a las lakitas y, para ello, comienza a hacer arreglos de los temas de moda que circulaban en vinilos por la ciudad de Arica. Adapta para zampoña nuevos ritmos e incorpora el uso de timbaletas, hasta ese momento exclusivas de bandas de bronce y orquestas.

El Armando ya se transformó en un arreglador de temas. Vi que sacaba los temas al disco, o sea, escuchaba una hueá y la sacaba como en el disco. Y en esa hueá [la lakita]. En esa hueá rústica, que yo pensaba que era pa’puro huayño. Y se escuchaba bonito, me llamó la atención. Entonces de ahí yo dije “voy a aprender esta hueá”. Porque si escucho un disco en la radio, acá sale. Y ahí el Armando hacía eso. Entonces ¿Qué pasó? El Armando ese repertorio lo metía al conjunto, a *Criollos del Norte*, pero solamente los pescaba mi padrino Pedro Vilca, el “Chaqueto”, y nadie más. Los otros tocadores no lo pescaban, eran duros, porque eran temas con ejercicio, no los podían pescar. Entonces mi padrino, como era buena gente, no quería; porque para eso había que renovar con jóvenes que pudieran pescar esos temas. El Pedro Vilca no quería botar a sus tocadores, que siempre había tenido. A unos viejos que tenía él, que pescaban ciertos temas no más y ciertos temas no. Entonces el Armando también venía con aires de querer mandar. Él quería ser caporal. Aparte que también los compadres se limitaban, no podían tocar ciertos temas porque no los pescaban. Tenían que estar con las mismas de siempre no más, fáciles. Entonces llega el año 1977, van a un pueblo y ahí ya discuten los dos firmes. El Armando con el Pedro: “No ¿Sabes qué más, hueón? Yo me retiro porque aquí no pasa na’compadre y yo me voy”. El Pedro queda con *Los Criollos del Norte* y siguen tocando. Ellos eran el grupo afamado, *Los Criollos del Norte*. Ahí viene el Armando y recopila gente. El año 1977 [Héctor Mollo].

De esta manera, Armando Vilca se pone a la cabeza de una nueva avanzada de sopladores, que se hará conocida en Arica con el nombre de *Sonido Joven*. Que cuenta entre sus filas a sobrinos e hijos de los músicos que integraron originalmente la *Comparsa de Martín Coya* y *Los Criollos del Norte*. Este último conjunto continúa tocando, bajo el mando de Pedro Vilca, hasta alrededor del año 1982.

101. *Sanjero* se llama a quien toca la sanja, que corresponde a un tipo de lakita de tamaño mediano-grande (ver Fortunato, en este volumen: 80).

La carrera de *Sonido Joven* fue fugaz, pues el año 1980, su caporal, Armando Vilca, se va a Iquique. Allí formará luego la comparsa *Lakitas de Jaína Los Chaqueto*. Pero deja tras él un soplador fuerte, que al corto tiempo surgirá con su propio conjunto, su primo Héctor “Tito” Mollo.

Diamantes de los pueblos

Con el ejemplo de Armando Vilca, hacia el año 1979, se conforma un nuevo grupo de zampoñeros, algunos de ellos descolgados de la vieja *Comparsa de Martín Coya* y de *Los Criollos del Norte*, que fueron conocidos como *Los Diamantes de Sipiza* o *Hijos de Sipiza*. Aprovechan una serie de contratos, la comparsa sale a tocar Zapahuira, Socoroma, Huaviña, Mocha, Guasquiña y Sipiza, sin descuidar la asistencia anual a la cruz de sus parientes, en Alto Ramírez. En sus filas sonaron los nombres de Gumersindo, Rubén, Julio y Sergio Esteban, Fredy Cappa, Abdón Cayo, Fidel Mamani, “Beto” Mamani, Víctor Lucay y Genaro Llano, el “Chino” era el cajero, y en el bombo estaba Ariel Esteban. Luego de un agitado pasar lleno de presentaciones, *Los Diamantes de Sipiza* se disuelven aproximadamente en el año 1987. Quedó en la memoria de sus integrantes, el recuerdo vivo de sus trajines como músicos.

Nosotros pa’los pueblos cuando íbamos, uno salía el día viernes de acá, estaba sábado, domingo, lunes y martes, cuatro días, cuatro días de fiesta. Llegábamos en la noche, al otro día en la mañana estábamos en el pueblo y de ahí caminábamos, porque hay que caminar. A algunos pueblos llegábamos como a las tres de la mañana. Llegábamos al calvario, tocábamos una diana y empezábamos a armar el estandarte todo. Entramos con cacharpaya, y de ahí, a la entrada del pueblo. Ya nos esperaba el alférez, nos íbamos con huayño hasta llegar a la iglesia. Entrábamos con las buenas tardes, los buenos días, tocábamos las alabanzas, después hacíamos la retirada y de ahí íbamos a almorzar.

Uno cuando toca es poco lo que duerme. Uno empieza tocando desde las seis de la mañana, seis y media, al alba. Dar la cacharpaya a todo el pueblo, lle-

ga a la iglesia y el alférez lo está esperando adentro. Da los buenos días, termina la misa y al desayuno. Entra la gente a la calapurca y uno está tocando. Ya terminó la gente, “pasen a tomar desayuno”. Y después de tomar desayuno, ahí a tocar otra vez. Como a las diez y media, once, ya nos dan para ir a lavarse, a cambiarse y ponerse el traje, para estar a las doce del día en la misa. A las doce lo va a buscar el alférez a uno, para la misa. Después de la procesión, que da la vuelta a todo el pueblo, llega a la iglesia tipo dos de la tarde y de ahí ya se va al local al almuerzo. A las tres y media nos vamos a la pieza ¡Ya! todos con sus chaquetas o chalecos porque hay que estar hasta las cuatro de la mañana, tres de la mañana.

A las cuatro y media de la tarde, el bombero¹⁰² toca su primera llamada, la segunda y a la tercera. Tienen que estar todos formados pa’irse a la plaza, ahí el alférez se sienta para que le pongan plata [gesto de meter billetes al bolsillo del pecho]. Hasta como las siete de la tarde, hay que ir a buscar la comida para “la boa”. “La boa” se dice cuando traen la comida y la reparten afuera del local. Después a las nueve hay que ir con el otro alférez que viene entrante, el entrante y el saliente, a la misa. Esa misa termina como a las diez y media, once, se va a la casa al chocolate. Como a las once y media están en el local hasta las cuatro de la mañana [Ariel Esteban].

Si el ritmo de las actividades a lo largo de los días de festejo suena agotador, no lo es menos el duro viaje de la comparsa a los pueblos donde son contratados, aunque sin duda no supera los sacrificios que vivieron los más viejos tocadores, quienes para trasladarse hacia los pueblos no contaban con caminos vehiculares habilitados, debían hacerlo a pie y con animales de carga en jornadas de dos a tres días. Los descansos en medio de estos viajes eran aprovechados por los sopladores para ensayar su repertorio y preparar los ánimos para los días de fiesta que les esperaban. Las atenciones del alférez y la cálida recepción de los lugareños serían para los antiguos zampoñeros la única y más valiosa retribución.

Julio Clavijo recuerda las dificultades que, aún en décadas recientes, debían enfrentar los músicos para llegar a los pueblos más aislados.

102. Así se llama a quien toca el bombo.

Fue pa'Candelaria, pa'ldos de febrero, pa'Candelaria yo fui. La primera vez que iba saliendo, yo fui pa'allá, empecé con Huaviña, ya después no me paró nadie ya, iba pa'todos lado ¡Qué manera de hacer viaje! Cinco horas, seis horas, sentado en un camión, en la parte de atrás de un camión. Banca acá y banca allá, y al medio banca pa'los dos lados. Teníamos todos que meter las patas entremedio y arriba del camión todos los bultos y llenos de tierra. Antes joven no más, va uno. Pero después, olvídate. Llegábamos, nos bajábamos del camión, llenos de tierra poh. Después más encima para bajarte del camión, tienes que bajarte despacito, porque tú te tiras del camión y quedas apunado así. Quedas apunado.

El "Totora", tocaba caja el viejo, afinadito, bien tocaba, era bueno bueno. Llevaba ajo, cebolla y limón pa'que se le quitara la puna. Si es jodida la puna. Te da la puna y no te paras. Hay algunos que tienen que traérselos pa'abajo pa'que se les quite. Y no se les quita. Dolor de cabeza, los oídos, sale sangre, sangre de nariz. Entonces había que aclimatarse primero. Había que actuar despacito. Y lo primero que hacían ¡Pum! El pencazo altiro de fuerte. Entonces ahí ya como que el cuerpo empieza a aclimatarse. Después, despacito no más. Empezamos despacio, vamos tocando despacito no más. Ya después ya, porque estás un par de horas, ya te estás aclimatando. Al otro día ya, estás más o menos. Empiezas a darle no más. Era jodida.

Y no se van a devolver por tí. Imagínate cuántos iban en un camión, veinticinco personas. Porque también iban los familiares, la persona que te contrató ¿Y se iban a devolver todos por uno? No, es difícil. No iban a volver. Te apunas te quedas acostado no más, hasta que se te quite. No queda otra, tienes que quedarte no más. Más encima que quedar tirado en el camino es pura tierra, chusca no más, seis horas, siete horas al pueblo más cerca. Entonces no ¡Ah me duele la espalda! ¡Oh, deja estira la pata pa'allá! ¡Córrete un poquito pa'allá! Escándalo. Yo después viejo me di cuenta de la hueá, pa'estar metido en eso hay que ser joven ¡Vamos no más, no importa! [Julio Clavijo].

Libertad a los prisioneros del folclor

Entrada ya la década del setenta, durante la Dictadura Militar, surge un nuevo nicho para las lakitas ariqueñas, ligado a la lucha política de los jóvenes estudiantes universitarios. Cobran así fuerza las peñas folclóricas organizadas por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Tarapacá, en establecimientos como Marinero Romero, ubicado donde hoy se emplaza un colegio en calle Azola; el Sindicato de Tripulantes Pesquero, en calle Juan Noé; la Iglesia de la Sagrada Familia, actualmente sede del Colegio San Marcos; el antiguo Parque Rosedal, hoy convertido en parque de estacionamiento; y la desaparecida Pesquera Coloso, de calle Colón. Estos locales reunieron en sus veladas a zampoñadas de grupos de danza y ballets folclóricos, con exponentes de la poesía y diversas expresiones musicales, tanto locales como de otras regiones del país, sin dejar por ello de mantenerse vigentes las peñas organizadas para el beneficio de las compañías de bailes religiosos y las agrupaciones folclóricas ariqueñas.

Los universitarios organizaban hartas peñas. Nosotros mismos, los mismos grupos folclóricos organizábamos peñas a beneficio del grupo, para comprar trajes, instrumentos o para salir un fin de año a alguna actividad. Eran muy bonitas esas peñas, le dábamos el ambiente con una velita, vendíamos vino navegado con empanada, cualquier cosa que se pudiera hacer para consumir. Ahí se presentaba el grupo nuestro en varias oportunidades, pero también venía a cantar algún solista, algún poeta, el Óscar Arancibia siempre salía a recitar algunos poemas, mucha gente de la universidad, que estaba estudiando en la universidad acá que eran de Santiago, traían una influencia del canto nuevo, también tocaban acá. Había un grupo que se llamaba *Oyantai* que prácticamente también salió de ahí del grupo *Cultores Huayna*, un grupo instrumental donde estaba el Gabriel Delgado, estaba el "Charry" García, estaba Roberto Clavijo, ese grupo siempre actuaba acá en las peñas, y uno que otro solista que guitarreaba entre medio. Pero lo que se hacía mayormente en las peñas era baile, así que la banda de zampoña era fija y el grupo de bronces. En el Parque Rosedal, acá en Baquedano, ese era un lugar donde todas las semanas se hacían peñas y sobre todo de los universitarios [Patricio Valdecchy].

Un puñado de jóvenes amigos y vecinos deciden seguir los pasos de los avezados zampoñeros que de niños vieron tocar en la autoconstrucción de la población Chile y con *Las Cuyacas* de Manuel Cruz en la población San José, y armar su propio conjunto de lakitas. De esta manera dejan atrás las tropas de zampoña del grupo de danza *Cultores Huayna* y del conjunto de proyección folclórica *Peregrinos del Norte*, donde empezaron tempranamente su carrera de sopladores. Las circunstancias que dan origen a *Prisioneros del Folclor*¹⁰³ son cruciales para entender el camino que tomarán sus integrantes y el sello que caracterizará a esta zampoñada. Aquí la historia según Roberto Vega.

Rodomiro “Chato” Huanca hace una peña con *Peregrinos del Norte* ahí en Belén con Codpa, donde estaba el Desarrollo Social que se llama, era un local de la Municipalidad, ahí se hacían ensayos y peñas. Nosotros con el Schmeling, Armando Choque y Nibaldo, el cajero “el Limache”, éramos como seis, siete, habíamos estado desde las diez de la mañana hasta las cinco de la tarde tomando cerveza en una fuente de soda que hay al frente, imagínate de las diez de la mañana hasta las cinco cómo estábamos. Entonces justo se iba a hacer la peña ahí, y empezó a funcionar la peña, la gente entraba y todo, se escuchaba la música. Rodomiro con unos amigos nos invitan a tocar, nos dicen “oye, vayan a tocar”, pero cacha la cabecita de los compadres, fueron con esa maldad de “vayan a tocar” y nosotros muertos de curados. Y agarramos papa, tipo diez, once de la noche fuimos a tocar ahí. Obviamente no coordinábamos, estábamos todos perdidos poh, y Rodomiro con los músicos de ellos, de *Peregrinos* y los compañeros, se reían de nosotros. Yo dentro de mi curadera los miraba y se reían. Terminamos de tocar dos, tres canciones y nos fuimos. Ellos nos llevaron más cerveza para que siguiéramos tomando y volviéramos a salir curados, se estaban riendo de nosotros.

Yo me acuerdo que nos sentamos en el baño, un baño grande que había, todos sentados en el borde, pensábamos ¿Qué podemos hacer? Había un negocio en la esquina donde vendían café, té, panes. Mandamos a comprar bandejas con café, con té, con panes y le mandamos a decir al “Chato” que en una hora, una hora y media más íbamos a tocar y man-

damos a devolver las cervezas, el vino, todo. Empezamos a tomar café, tecito, y nos recuperamos ahí, la hora y media que estuvimos sentados adentro del baño. Entraba la gente, salía, nos veían tomando café adentro del baño y toda esa onda adentro del baño. No queríamos salir del baño, estábamos con la media vergüenza adentro. Si después que se habían reído todos los músicos, los bailarines y la gente que estaba ahí en la fiesta se habían reído de nosotros.

Pasó la hora y media y dijeron “bueno unos amigos músicos acá quieren volver a tocar” y jajaja, todos muertos de la risa. Ya todos bien, listo vamos, tocamos tres canciones de nuevo, pero las tres canciones bien tocadas, bien hechitas, quedaron mirando así. Lo que teníamos nosotros era que creábamos nuestras propias canciones, no copiábamos canciones, y teníamos nuestros propios ritmos para tocar, no tocábamos en forma tradicional y eso le llamaba la atención a la gente. Entonces el Schmeling antes de tocar la última canción, en ese tiempo era el tiempo de los milicos y toda esa onda, andaba medio rara la cosa, media perseguida, empezó como a hablar de Violeta Parra, de Víctor Jara poh, y en una le sale la magistral y dice “Dijo doña Violeta Parra” -le dijo así a todos, a todos los que estaban ahí, a todos los músicos- dijo “detiene a los peregrinos y libera a los prisioneros”, y desde ese día nos empezamos a llamar *Los Prisioneros del Folclor*. Así nació el nombre de nosotros. Tocamos la última canción y nos fuimos, y de ahí pa’adelante *Los Prisioneros*. Llamarse Los Prisioneros en esa época era difícil, así que nos tuvimos que poner *Los Prisioneros del Folclor*. Sino hasta ahora la banda se habría llamado *Los Prisioneros*, después salió el payaso del Jorge González con sus Prisioneros en Santiago. Estoy hablando del año, antes del ochenta, antes de que se fundara el grupo legalmente como *Prisioneros del Folclor*. De ahí *Los Prisioneros del Folclor* [Roberto Vega].

Con este aliento inicial se funda, en noviembre del año ochenta, *Los Prisioneros del Folclor*, que incluye en su formación original a los sopladores Schmeling Salas, Roberto Vega, Sergio Pacci, Juan Fuentes, Nibaldo Quispe, Julio Clavijo, Jorge Hinostroza, Mauricio Bravo y Guillermo “Mono” Lavín, a Patricio Valdecchy en

103. Para otro acercamiento a *Los Prisioneros del Folclor* ver Ostojic (en este volumen).

el bombo y “el Limache” como cajero, quien posteriormente será reemplazado por Agustín Lara. La consigna del nuevo grupo era escapar del ámbito del llamado “rescate de la música de los pueblos” cultivado por los ballets folclóricos y conjuntos de proyección folclórica ariqueños de los que muchos de ellos procedían, para crear una música nueva, tarea que exigía creatividad, ensayo y lucidez. En un principio la cosa no fue fácil, dentro del mismo grupo el sanjero y caporal Schmeling Salas encontró resistencia a sus novedosas propuestas y composiciones.

Cuando recién empezamos con la banda no partimos haciendo temas originales, ya después empezaron los temas originales. Ni los mismos músicos de mi banda querían tocar los temas, no querían, no sé si por rechazo a lo nuevo, yo decía “miren saqué un tema” y me decían “no, sabí que mejor toquemos este otro que ya es tradicional”. Entonces eran diferentes, o sea se notaba que eran diferentes, no pasaban piola como un tema común, la cosa es que no los querían tocar, hubieron problemas inclusive, al final lo que yo hice fue que cuando traía un tema, porque yo quería que tocáramos mis temas y ver como sonaba, porque tenía esa inquietud, al final yo decía que el tema no era mío, que lo había escuchado en una radio peruana, que era una primicia. Ya

todos decían “qué bonito” y lo tocaban, y así yo fui metiendo los temas [Schmeling Salas].

Era la década de los ochenta y todo el tema de la dictadura también. Estaban en contra de la dictadura, por lo tanto todo se hacía en torno a eso. Incluso los temas que teníamos en zampoña nosotros, los mismos universitarios le cambiaban la letra, por ejemplo había un tema del Schmeling que tenía un estribillo que decía “vas a llorar, vas a llorar, vas a llorar mi cholita”, pero estos cabros de la universidad le ponían “y va a caer, y va a caer, y va a caer Pinochet”. Eso era un boom porque como que todo el mundo lo conocía, y cada vez que lo tocábamos se llenaba la pista pa'bailar.

Fue un tiempo en que se hicieron hartas peñas, sobre todo universitarias, y que se mezclaba la cosa política con la cosa cultural. En la década del setenta no era tan así la cosa, era como más purista el folclor, y se hacía folclor por folclor. Pero ya en los ochenta, la cosa se puso más política por el ambiente que se vivía en realidad. Yo creo que harta influencia es del mundo universitario que fue incorporando esto a todo el movimiento folclórico ariqueño. Y yo creo que nacional también, porque era una cosa que a nivel nacional se estaba viviendo [Patricio Valdecchy].

En el Parque Rosedal. De izquierda a derecha: Juan Fuentes, Roberto Vega, Schmeling Salas, Miguel Sepúlveda (detrás de Schmeling), Mauricio Bravo, Patricio Valdecchy, Manuel Ramírez y Agustín Lara.¹⁰⁴



104. Fotografía gentileza de Roberto Vega.

Rápidamente *Los Prisioneros* se insertan con éxito en el circuito de peñas folclóricas y tambos andinos de Arica, imponiendo su particular estilo. Esto les vale el reconocimiento de músicos y folcloristas nacionales, razón por la cual viajan a Ecuador el año 1984 a presentar sus temas en el local “La Peña Folclórica”, en Guayaquil.

El viaje a Ecuador marca un quiebre en la historia del grupo, ya de vuelta en Chile, entre los años 1985 y 1986, se retiran algunos de los miembros fundadores como Patricio Valdecchy, Schmeling Salas y Roberto Vega, para dedicarse a sus proyectos personales. Esto no es motivo suficiente para que *Los Prisioneros* dejen de tocar, e intercalan nuevos integrantes en sus filas cuando salen a contratos en los pueblos del interior de Arica e Iquique.

Luego de un periodo de silencio, el año 2005 *Los Prisioneros de Folclor* se vuelven a reunir impulsados por Roberto Vega, quien motiva a los sopladores transmitiéndoles su preocupación ante la proliferación de las bandas de bronce y lo que él percibía como un debilitamiento de las lakitas ariqueñas. Esta reaparición en escena de *Los Prisioneros* tiene también su carga de desafío, pues se planteó como una manera de reactivar a otras comparsas ariqueñas despertando en ellas su siempre vivo espíritu de competencia.

El oasis de Fredy Cappa

A principios de los ochenta, un joven músico, que desde su infancia se mantuvo ligado a las festividades de los pueblos del interior de Arica, será el responsable de la formación de un nuevo y emblemático conjunto de lakitas. Se trata de Fredy Cappa y la zampoñada *Oasis del Norte*.

La carrera musical de Fredy es extensa. Parte a temprana edad cuando acompañaba las presentaciones de su padre en Timalchaca y Putre, cuidando que no faltara pintatani¹⁰⁵ a los músicos de *La Compañía de Morenos Hijos de Livilcar*. A mediados de los setenta, Fredy, de dieciséis años de edad, se une como bombero¹⁰⁶ a

Llarani, ballet folclórico con tropa de lakitas dirigido por Sergio Blanco, quien será su maestro en el aprendizaje de la zampoña.

En la festividad de La Virgen del Rosario de Las Peñas, Fredy hace gala de su versatilidad y dotes musicales. Se las arregla para que los horarios de las presentaciones le permitan bailar con los *Hijos de Livilcar*, tocar zampoña con *Llarani* y también unirse a las filas de *La Compañía de Hilario Ayca* como soplador.

Luego de colaborar ocasionalmente con otras agrupaciones folclóricas como *Peregrinos del Norte* e *Intín Wawanakapa*, participará de la fundación del conjunto folclórico *Los Payachatas* y se unirá, posteriormente, a Quintín López en las salidas de la comparsa *Los Cóndores del Sol*.

Los contratos conseguidos por *Los Cóndores del Sol* llevan a Fredy más allá del circuito de las peñas folclóricas ariqueñas, para acercarlo a los poblados del interior de Iquique, donde la calidez y cariño con que eran recibidos dejan en el músico una marca profunda, manifiesta en el afecto y nostalgia con que recuerda hoy sus presentaciones.

Todos los pueblos pa'l interior de Iquique son agradables en cuanto a la atención. Las personas son cariñosas, uno tiene una buena acogida. O sea, uno toca con gusto. Lo que pasa es que allá los lakitas son muy queridos, allá prefieren los lakitas y después la orquesta. No tanto como acá pa'l interior de Arica, primero la orquesta y después los lakitas. Allá no, pa'l interior de Iquique es tradición, los lakitas primero. La cueca, siempre se toca la cueca, porque son siempre fiestas patronales, entonces ¿Qué tiene prioridad? El alférez baila pie de cueca ¿Y quién lo hace? Los lakitas tienen que tocar el pie de cueca, una cosa así. Y acá no, acá tiene más prioridad la orquesta. Hay diferencias entre los pueblos del interior de este lado, con los pueblos del interior de Iquique, todos los pueblos del interior de Iquique son -digamos- uno cuando dice vamos a hacer un contrato pa'allá, qué agradable, porque sabe que va a pasar a todo pasto, y cae bien poh [Fredy Cappa].

105. Pintatani es un tipo de vino, dulce y delicioso, producido actualmente en Codpa.

106. Como *bombero* se conoce a quien toca el bombo.



Oasis del Norte en Camiña año 1989. De izquierda a derecha:

Arriba: Abdón Cayo, Freddy Cappa, Waldo Acevedo, Jorge García, Juan Mamani, Sergio “Checho” Esteban y José Zabala.

Abajo: Juan Maluenda, “Lalo” Valdivia y René “Chico”.¹⁰⁷

Luego de integrar por unos años las filas de la comparsa *Los Diamantes de Sipiza*, Fredy junto a Sergio Esteban y Abdón Cayo se descuelgan para formar el año 1982 la zampoñada *Oasis del Norte*. Se suman Eduardo “Lalo” Valdivia, Lino Mamani, los hermanos Jorge y Alberto García, Jorge Zabala y Juan Mamani, junto a otros músicos que pasaron por sus filas como Juan Castro,

Waldo Acevedo, Gabriel Pacaje, Rodrigo Huanta, Jesús Contreras, José Zabala, Juan Salas (platillo), Samuel Díaz (bombo), Alejandro Salas (caja), Juan Malvenda (caja) y Alejandro Huanca (platillo).

Oasis del Norte suena con fuerza como tarkeada¹⁰⁸ y zampoñada en tiempos de un nuevo esplendor para las

107. Fotografía gentileza de Abdón Cayo.

108. Una tarkeada es una agrupación compuesta por tarkas, bombos y platillos.

lakitas ariqueñas. Durante la década de los ochenta, se organizaban peñas todos los fines de semana y no faltan contratos para salir a tocar a Tacna, a Alto Ramírez, al interior de Arica y a los pueblos de Jaíña, Sotoca, Huaviña, Camiña y Chapiquilta. La abultada agenda de *Oasis* los llevó incluso a idear estrategias que les permitieran presentarse en dos peñas en una misma noche.

Nosotros, siempre con la banda *Los Tigres*, hacíamos doblete. Por ejemplo, había justo el día sábado Peña en Marinero y Peña en San Marco. Siempre salimos con *Los Tigres*. *Oasis del Norte* y *Los Tigres*, eran como primos hermanos una cosa así. Íbamos pa’ Tacna, éramos los mejores de Arica. La mejor banda de bronce, en Arica, era *Los Tigres*, antes. Íbamos pegaditos.

Entonces, qué hacíamos, hacíamos doblete. Como tocamos una hora y una hora, entonces una hora la banda tocaba en la Peña y una hora tocábamos acá. Entonces, ya llevábamos la hora con el Juan Pérez, porque Juan Pérez llevaba la ésta de *Los Tigres*, y llegábamos, nos turnábamos. Una hora y ellos llegaban acá y nosotros partíamos pa’ allá. Ellos tocaban la hora acá, llegábamos justo. Teníamos un vehículo pa’ los dos. Así que al tiro llegábamos allá y ellos llegaban acá, tocamos una hora acá, ellos tocaban una hora allá, cumplíamos y hacíamos el cambio al tiro. Así hacíamos doblete y se llenaba poh. A veces habían Peña un día sábado, en dos, tres partes había Peña, y los tres lugares llenos, como le digo a la gente le gustaba el folclor.

Íbamos acá a la universidad, a Marinero Romero, eso era ya más conocido. Después pa’ salir íbamos a todas partes. Nos decían “ya contrato pa’ acá”, vamos, “contrato pa’ allá”, vamos, vamos, vamos. Lo más rico era cuando íbamos pa’ Tacna, pa’ las Cruces de Mayo, allá la pasábamos el descueve, teníamos fan club nosotros en Tacna.

Tocábamos cumbia, taquirari, vals, boleros, corridos y los huayñitos, de repente tirábamos más folclórico, por ejemplo, diablada, en esos tiempos los tinkus no existían, ni las morenadas, no existían los ritmos actuales, tobas¹⁰⁹ y sayas¹¹⁰ que le llaman, no

existían. Eso vino ya posterior, casi actual, con la cosa de la Jinga¹¹¹ comenzaron a salir esos bailes, ahora con los carnavales más todavía [Abdón Cayo]. La historia de *Oasis del Norte* termina a finales de los noventa, como la de muchas comparsas ariqueñas, cuando sus integrantes se retiran del circuito de las lakitas, algunos para formar su familia, otros para regresar a Iquique y finalmente aquellos que deciden buscar mejor suerte -y mayores ingresos- como músicos en las florecientes bandas de bronce. Pero Fredy Cappa volverá a soplar muy pronto, contagiado por los nuevos bríos de su hijo Miguel y la formación de la comparsa *Huayna Marka*.

Pueblo de sopladores

En la década del setenta, un grupo de jóvenes guiados por Rodomiro Huanca, oriundo de Socoroma, se reúne como agrupación musical para dedicarse al rescate de la música de los pueblos. A ese liderazgo se suman los ronquidos de los también fundadores, Lino Mamani y Eduardo Valdivia, quienes además harán parte del ya mencionado *Oasis del Norte*.

Hace algunos años toma el nombre *Phusiri Marka* y, ya han pasado por sus filas, Iván Villalobos, Schmeling Salas, Luis Farías, Juan Fuentes, Orlando Flores, Roberto Vega, Mauricio Tuna, Esteban Carrasco, Hector Rodríguez, César Guzmán, Wilmer González, Alberto Vargas, Carlos Cabrera, Carlos Munizaga, Juan Luza, Hernán Araya, Markus Díaz, Víctor Cornejo, Percy Zagardia, Denis Quijada, Luis Pérez, Luis Guzmán, Moisés Vásquez, Jhon Asís, Roberto Miranda, Marcelino Ciales, Rodrigo Huanca, Fabián Núñez, Víctor y Miguel Abarca, Rubén Aguirre, Herbert Kendall y varios más. En palabras de su director, **sin darnos cuenta es una escuela.**

Cuenta con dos producciones fonográficas, una serie de premios y presentaciones a nivel nacional (en San Bernardo y otras) e internacional (como su viaje a Europa). Destaca también, entre las comparsas de Arica, por su particular búsqueda musical.

109. Danza y ritmo musical con orígenes en el Chaco, de reciente ingreso y popularización en Arica.

110. Danza y ritmo que conjuga elementos afrodescendientes, aymaras e ibéricos.

111. En Arica se conoce como “Jinga” al evento predecesor del actual carnaval Inti Ch’amampi.

Yo estoy en los *Phusiri* y me siento cómodo. Lo fundamos el año 1976 con otro nombre y hemos ido, hemos vuelto, hemos tocado en otros lados, hemos tenido hartas vueltas en la vida. *Phusiri* es diferente porque es el grupo que formé junto con el Rodomiro, el Lino y otros niños que ya no están, y hemos seguido toda la vida. La propuesta de nosotros va orientada completamente al folclor, a rescatar las tradiciones. Mi gusto personal es tocar en la onda más tradicional, tratar de rescatar. O sea, si bien nosotros tocamos con ropa que a lo mejor no son atuendos muy típicos, son más sofisticados, zapatos, pantalones, buena presentación. Pero en lo que es música, tratamos de darle toda la orientación, el sentido, a lo que es más tradicional, a rescatar el son natural. Por eso tocamos caña, tocamos los temas como se tocaban anteriormente.

Ahora las bandas tocan los huaynos¹¹² como saya, así con sambeado que le llaman. Un ritmo diferente que antes no se tocaba así. Son más comerciales, tocan harta cumbia, hartos cover, sacan hartos arreglos musicales de lo que está de moda, o sea, hasta reggaeton tocan algunas bandas. Hay unas bandas de Iquique que tocan como banda de bronce, con los mismos arreglos, porque es más comercial. Entonces yo creo que ahí, a lo mejor, ellos no han pensado que se está perdiendo un poco lo que es la tradición, lo que es una banda de lakas natural. Y han evolucionado, todas las cosas evolucionan, pero la propuesta de mi grupo no es evolucionar, es tratar de mantener la música. Hemos evolucionado en el aspecto físico, en la ropa quizás, o a lo mejor instrumentos de mejor calidad, pero tratamos de darle el sentido a la música en la orientación que realmente tiene, o sea, es lo más natural posible. A lo mejor nos hemos salido un poco del camino, porque estamos usando más armonía, usamos los bajones, chule, contra, hemos usado hartas cosas. Pero sí, el origen de nuestra música en un poquito más purista que las otras bandas.

Los temas que tocamos son temas antiguos. Nosotros tenemos unos casetes, unos tesoros ahí. Unos temas en casete, donde escuchamos grabaciones de la manzana JK, de la población Chile, una población histórica acá. Entonces ahí tocaban las bandas, se in-

trodujo toda esa onda, y eran bailables, y se ganaba plata ahí. Ahí tocaban los viejos, yo era muy niño en ese tiempo pero fui en alguna oportunidad a mirar. De ahí, de repente, nosotros tenemos temas, porque Rodomiro es más viejo, grababa. No sé de adónde se conseguía, entonces hemos sacado temas de ese tiempo. Y él es de Socoroma, tiene memoria, dice “mira, éste tema es antiguo” y lo tocamos. Y por ahí nos han llegado otros temas, de los pastores, de recopilaciones cuando hemos ido al interior, hemos hecho algunas recopilaciones y nos han quedado. Pero, ya ahora, todas las bandas tocan temas modernos, entonces tenemos creaciones del grupo, pero en la onda tradicionalista. [Ernesto Valdivia]

La formación actual incluye también a Eduardo Valdivia (hijo de Ernesto), Héctor y Cristián Carrasco, Víctor Aravire, Jaime y Eric Rodríguez, Reinaldo Fernández, Fabrizio Hidalgo, Marco Orozco, Daniel Tuna, Cristián Tovar, Gabriel Medalla, Wellington Castillo, Martín Romero, junto a Patricio y Félix Vicente.

Phusiri Marka durante la presentación de su segundo disco en el teatro municipal de Arica, enero 2009.¹¹⁴



112. Ritmo musical ampliamente difundido en Arica y los pueblos del interior, también llamado *huayño*, ver Wolf (en este volumen: 54)

113. Para mayor información sobre los tipos de lakitas ver Fortunato (en este volumen: 80)

114. Fotografía de Gerardo Mora.

El tenaz estilo Jaíña

Por otro lado, cuando Pedro Vilca se retira a Iquique por razones de salud, alrededor del año 1982, deja de existir definitivamente el renombrado pero ya alicaído conjunto *Los Criollos del Norte*. De sus mermadas filas sale Ernesto Mollo con sus hijos “Tito”, Cristián, Iván y “Chino”. “Tito” contaba con la experiencia necesaria para ponerse frente a la comparsa como caporal, luego de haber colaborado con *Los Cóndores del Sol*, y de su participación en el proyecto Sonido Joven como collera de Armando Vilca. Su hermano menor, Ernesto “el Chino”, había comenzado recientemente a acompañarlos en las percusiones, donde destacó rápidamente entre los músicos ariqueños, por su habilidad con la caja y las timbaletas.

Con una reducida formación, por la que pasan -entre otros- los sopladores “Beto” Medina, Hugo Flores, Wilme González, Johnny Medina y el bombero Fredy Condori, se organiza esta nueva comparsa reconocida simplemente como *Los Mollo*, agrupación constituida formalmente el año 1987, con el nombre de *Lakitas de Arica Los Mollo*, que cultiva en Arica el llamado estilo Jaíña, afiatado en la ciudad por Armando Vilca.

Acá, en Arica, yo quedo solo. Ya no hay Sonido Joven, ya no hay Criollos del Norte. Pero siempre acá tenía mi instrumento, ya tenía mi repertorio, más el repertorio que había recopilado el Armando. Los compadres que llegaban veían que acá había ejercicio, no era como en otras comparsas. Acá había que exigirse, o sea empiezan a hablar ya de mí. “El Tito tiene temas peleados hueón, y nadie toca”. Entonces, sin tener un conjunto formado, empiezan a hablar de mí. Incluso los viejos vienen donde mí, sin tener un conjunto yo, sin tener un grupo formado vienen, “dicen que tú haces contratos” -me decían- y salimos sin nombre [Héctor Mollo].

El conjunto *Lakitas de Arica Los Mollo* se ha logrado mantener activo hasta hoy, pese al continuo recambio en sus filas. Principalmente, gracias al arrastre de su caporal y al prestigio que le confiere al grupo ariqueño su filiación directa con el estilo Jaíña, reputación que le asegura contratos tanto al interior de Iquique, como en Arica y valles arriba.

Todos los directores de conjunto tienen su sello, transmiten algo. Cuando el compadre transmite, quiere decir que va por buen camino. Si el compadre no transmite nada, está perdiendo el tiempo o es uno más del montón no más. Pero cuando el compadre transmite, y le hace un lado a su fila, quiere decir que está por buen camino.

Difícil que alguien nos pueda pillar, que alguien nos pueda decir “no, esto se hace así”. De hecho. el Armando ha dicho “yo, el primer y gran músico que he creado, es el Tito Mollo, mi primo”. Él lo ha dicho. Porque él me dice, “a nadie he visto, a nadie acercarse tanto a mi sistema como a tí, yo conozco a todas las otras comparsas, de Iquique de Arica, pero a nadie he visto acercarse tanto a mi sistema como te acercas tú al mío [Héctor Mollo].



Lakitas de Arica Los Mollo en Alto Ramírez, 2009.
En primer plano Héctor Mollo y atrás su hermano Ernesto “Chino” Mollo.¹¹⁵

Por el hogar, a la vez sede de la comparsa y taller automotor, de la señora Claudina Lucai, madre de los hermanos Mollo, han pasado muchos sopladores jóvenes en su camino a formar nuevas zampoñadas. Allí, trabajo y compromiso son exigencias básicas para lograr ejecutar las complejas adaptaciones musicales que engruesan el variado repertorio de *Los Mollo*.

Hay muchas comparsas que creen que la cosa es pura cumbia, es pura cumbia y huayño. En cambio Los Mollo, igual que Los Chaqueto, te tocan boleros,

115. Fotografía de Gerardo Mora.

te tocan huayños, te tocan valeses, te tocan corridos, morenadas, tinkus, todo lo que sea [Ernesto “Chino” Mollo].

Sin embargo, hay un sello característico propio de *Los Mollo*, que los diferencia de *Los Chaqueto*. Tal como lo señala “Tito” Mollo.

En el caso mío, sería la visión distinta que tengo yo, de sacar repertorio. Mi primo tiene una visión y yo tengo una visión, pero la visión mía es tan buena como la de él. A eso voy, porque yo tengo gusto pa’ elegir el tema, tengo gusto pa’ arreglar, tengo gusto pa’ interpretar. Mi primo, hace lo mismo. Tiene gusto pa’ interpretar, o sea él no va a perder el tiempo en un tema feo. Yo puedo sacar un tema feo, pero no lo toco, lo desecho, porque para mí es perder el tiempo. Elijo el tema que sé que me puede dar frutos, ese lo llevo, lo ensayo y lo toco. A ese tema yo le pongo mi arreglo, le pongo el gusto mío, y ése es el sello. Saber elegir el tema, saber interpretarlo y saber arreglarlo. Esa visión es diferente a la que tiene mi primo, pero ambas visiones son buenas.

Aquí hay varios conjuntos que pierden el tiempo sacando repertorio, pero no tienen lo primero, que es

saber elegir el repertorio. Y, después, si supieron elegir el repertorio, no tienen lo segundo, son cuadrados, no le dan al tema la interpretación que tienen que darle, suena cuadrado. No poh, un tema tiene que ir así, ondeaito, no puede ir recto entonces eso, eso es el sello que lo diferencia.

Soy capaz de darme cuenta cuándo el tema trae brillo, entonces, hay que arreglarlo, hay que quebrarse la cabeza pa’ arreglarlo y tirarlo. Primero, va a salir más o menos y después va a arreglarse. Ése es el sello, eso es lo que otros directores no manejan.

Otros directores tocan cualquier repertorio no más, tocan feo, tocan bonito da igual, más encima no manejan tiempo ni distancia. Tocan rápido o tocan lento, no tienen la precisión que tiene que tener un director. Saberle dar el tiempo y saber darse cuenta cuándo el tema está lento o está rápido, todo eso.

Si un director no es solamente ponerse, pescar la sanja¹¹⁶ y tocar la campanilla. Cualquiera hace eso, el brillo es darle un peso musical al grupo. Que todos miren y digan “ah, este hueón lo hace bien” [Héctor Mollo].

Lakitas de Arica Los Mollo, en Alto Ramirez, 2009.¹¹⁷

Valle de Azapa  ver mapa



116. Lakita de tamaño mediano-grande (ver Fortunato, en este volumen: 80).

117. Fotografía de Gerardo Mora.

La caída, preludio de otra reinención

A fines de la década de los ochenta, la caída del Régimen Militar acarrea cambios que acaban con la época de esplendor vivida por las zampoñadas en la urbe ariqueña. El próspero escenario abierto por las peñas folclóricas universitarias se debilita, hasta desaparecer, y las lakitas pierden su protagonismo. La zampoñada se convierte poco a poco en un número folclórico obligado, pero cada vez más breve y anecdótico, que preparaba al público de los tambos andinos para el “plato fuerte” que ofrecían las bandas de bronces y las orquestas.

Más que nada se hicieron tambos como te digo bailables, pero cambiaron la zampoña. La cambiaban por la orquesta y la banda de bronce, entonces como que se desligó ya la zampoña, quedó de lado. Entonces, tú vas a un bailable acá, la zampoña ya no pasa nada. Nadie pesca la zampoña, nadie sale. Es cosa que tú puedes llevar una orquesta, llevas una banda y algunos que van con las bandas, la gente que es de bailes religiosos sale corriendo no más.

Si son caporales, morenadas, tinku, ponen todo, salen todos los cabros buenos pa'l baile. Pero la mitad, la otra mitad de la gente, se queda sentada mirando cómo bailan los cabros. Después, cuando toca la orquesta, ahí ya salen todos. Pones la zampoña, no sale nadie. Entonces, no es comercial pa'la gente que antes te llevaba pa'reunir fondos. Lamentablemente, es así de fría la hueá no más, lo de no ser comercial.

Bueno, se acabó no más. Ahora si es por tradición, de repente, pa'no perder las costumbres, todo lo demás, buscan zampoñas, pero pa'escuchar, no. Como pa'que no se pierda no más. Pero ya se olvidó todo eso [Julio Clavijo].

Era más cotizada la música de bronces porque, por lo general, cuando se hacían beneficios, peñas, plato único lo que sea, siempre llamaban a una banda de bronce. Porque tocaban más fuerte, tenían sus timbales, era otro tipo, tocaban más cumbia, así que eran más cotizadas. Las bandas de zampoñas igual se contrataban, pero no con la misma claridad que los bronces. Así que quizás, por ahí, se dio un cam-

bio en el sentido de que las bandas de zampoña ya no participaban mucho. Se relegan a grupos chicos y a las cuyacas. Como que vuelven a sus orígenes, porque los bronces les fueron quitando espacio en todas estas actividades. Y también, porque el ambiente folclórico fue decayendo durante los ochenta, era una cuestión que siempre se hacían peñas folclóricas, masivas y grandes, la gente participaba hartito. No sé bien por qué el folclor fue decayendo un poco. Ahora, también tiene que ver con el tema social que se estaba viviendo en Chile, el tema político, social. Después de que se recupera la democracia, se dejaron de hacer todas estas actividades que eran las peñas, donde los universitarios participaban hartito, el fin era entre político, cultural y social, se mezclaban esas cosas, y el tema político era fuerte. Llegó la democracia y como que no había por qué hacer peñas, como que la peña era también parte de la resistencia, porque había que derrocar a la Dictadura y se hacían peñas también por eso. Así que llegando la democracia, como que cayó todo ese movimiento [Patricio Valdecchy].

Producciones fonográficas y pueblos del interior

A finales de los ochenta, las comparsas de lakitas que persisten, refuerzan sus filas con nuevos músicos, vuelcan toda su atención a las fiestas patronales de los poblados del interior, un espacio donde la presencia de las lakitas resiste tenazmente la proliferación y auge de bandas y orquestas.

Curiosamente, este alejamiento de los escenarios urbanos se produce cuando salen a la luz las primeras producciones fonográficas de lakitas ariqueñas: *Generación Andina* abre este camino. A su pionera grabación, en formato casete, la seguirá al corto tiempo una de *Lakitas de Arica Los Mollo* y, ya a principios de los noventa, una de *Amanecer Andino*. Todas realizadas en los estudios ariqueños de Claridad Producciones¹¹⁸.

Generación Andina es el nombre de un conjunto formado, en su gran mayoría, por amigos y vecinos de

118. Presentamos más información sobre estas producciones fonográficas en Borie et al. (2010).

la población La Olivarera, donde convergen músicos de distintas comparsas disgregadas por el éxodo de sus integrantes, entre las que destaca el nombre del grupo *Los X*.

Con el sanjero Juan Taucare como caporal y los sopladores Sergio Pacci, Roberto Blas, “Tito” Rodríguez y los hermanos Castro, entre otros, acompañados en el bombo por “Beto” Huanca, se configura una comparsa que, salvo por sus presentaciones ocasionales en tambos organizados en lugares ya clásicos como Marinero Romero y La Coloso, se embarca de lleno en los trajines propios del ir a tocar a los pueblos del interior.

Pa’ pueblos, más pa’ pueblos. También tocábamos en tambos, pero más para pueblos. Varios años. Para el interior de Iquique, pa’ Huaviña, Candelaria, San Juan, San Santiago y Espíritu Santo, son cuatro fiestas. Nosotros todos los años íbamos a las cuatro fiestas, nos contrataban. Grabamos el CD, creo que fuimos el primer grupo que grabó CD, o sea casete. Después grabaron *Los Mollo*, detracito después grabaron *Los Mollo*, porque salíamos juntos. A veces nos terciábamos en pueblos [Sergio Pacci].

Mientras, una nueva generación de músicos se estaba fraguando en los patios del Liceo B4 y del Politécnico, lugar donde, en el año 1996, se produce el encuentro de jóvenes músicos, que ganan un proyecto concursa-

ble que les permite hacerse de instrumentos: Alejandro Apata, Sergio “Saguara” Flores, Edwin Luza, Carlos Chambe, Fredy Ayca (hijo de Adolfo, nieto de Hilario) y Miguel Cappa (hijo de Fredy). A quienes se suman Rafael Apata, Héctor Vásquez, “Choquera”, el “Gato” y, el más veterano, Sergio Pacci, quien entró posteriormente como sanjero, en reemplazo del “Saguara”. La nueva comparsa comienza sin demora a presentarse en actividades de liceos, bailables en la ciudad de Arica, como aquellos del tambo Kamisarakí y en fiestas del interior, bajo el nombre de *Amanecer Andino*.

Fueron puros niños que se iniciaron así no más y empezaron a tocar. Ellos más que nada, por lo que yo sé de la historia de ellos, del Apata con el Sergio Flores, ellos venían tocando desde el internado de allá de Esquiña. Ellos venían de allá, tocaban en el interior, entonces hicieron la educación media acá, en el Poli. Llegaron los dos y ahí empezaron a formar el conjunto, por lo que yo sé. Ahí empezaron a formar el conjunto y ahí empezó como *Amanecer Andino*. Se inició cuando nosotros estábamos en el colegio, todos estábamos ahí. “¡Ya! Vamos pa’ arriba a un contrato”. Nos juntábamos en la parte de descanso, de donde teníamos que estudiar, a tocar, tocábamos, ya el contrato y salíamos como niños. Éramos como niños. “Ya, vamos a tocar”. Una vez, fuimos a tocar hasta con ropa de colegio, tocando con ropa de colegio y todo [Miguel Cappa].



Carátula de disco compilatorio de *Amanecer Andino* y *Generación Andina* / Carátula del disco de *Amanecer Andino*¹¹⁹.

119. Producciones adquiridas en los locales de Claridad Producciones ubicados en el Agro.

La trayectoria de *Amanecer Andino* es fugaz en comparación a las más longevas comparsas de décadas anteriores. Tras cuatro años de carrera, la pérdida de uno de sus miembros fundadores y los conflictos al interior de la comparsa, se tornan problemas insalvables.

Con el tiempo hubo sus diferencias. Por ejemplo, en el grupo el que la llevaba ahí era el caporal, digamos eran el Alejandro con el “Saguara”. El “Saguara” tuvo un problema de tráfico y cayó en cana, ya Alejandro quedó solo. De los chiquillos que estaban, ahí estaba el finadito Luza, el Edwin. Estaban otros más que eran buenos, entonces ellos pasaron a tomar cabeza. Vieron que había un problema de instrumentos y al final el grupo se deshizo por eso, por instrumentos. Porque empezaron a pedirse las cosas, no sé ahí fue un problema que crearon ellos. En ese problema yo me deshice, yo me fui también, ahí yo formé *Huayna Marka*. Después ellos formaron el grupo que se llama *Proyección Andina*, ahí entró Fredy Ayca, que le dicen “El Cachete”, el Edwin ya era sanjero, y al Alejandro lo desplazaron. O sea ya, no quedó en nada, ahí murió *Amanecer Andino*.

El Luza se enfermó, y cuando falleció, murió el grupo *Proyección*. Cuando falleció, incluso los chalecos, todo se fue en la tumba del Edwin Luza. Ahí el grupo se deshizo por completo [Miguel Cappa].

También formada por jóvenes músicos procedentes de Esquiña, ronca entre las lakitas ariqueñas la comparsa *Sentimiento Andino*. Esta agrupación, liderada por el caporal Alex Mamani, se sostiene solamente entre los años 1997 y 1999, tiempo durante el cual se mantiene viva la rivalidad que los llevó a distanciarse de sus pares de *Amanecer Andino*, comparsa con la que chocan más de una vez en sus presentaciones en los poblados del interior.

Sentimiento Andino. Esos chiquillos eran los primos del Edwin, les llamaban Los Gatos Ellos también venían de Esquiña, del internado. Cuando empezó *Amanecer Andino*, como el Edwin Luza ya tocaba bien, entonces le enseñó al primo. En ese tiempo, el “Gato”, tocaba a la colita conmigo, aprendió bien. Pero como había diferencias entre los primos, se separaron. Como el “Gato” venía con gente de

Esquiña, formó el grupo que se llama *Sentimiento Andino*. Ese grupo duró como dos años. Estuvieron un año tocando en Zapahuira. Ahí tocaba el Gerardo, tocaban todos los de Esquiña y de Illapata, ahí estaba el “pelao” Rubén, estaba el “Gato”, estaba el Cristián Pérez, el “Tilla”, ese era sanjero, era bueno ese cabro, el “Barbie” también tocaba ahí [Miguel Cappa].

Tras la disolución de *Amanecer Andino*, la aparición en escena del grupo *Sentimiento Andino* y la breve carrera de *Proyección Andina*, comparsa esta última formada por ex integrantes de *Amanecer Andino*, surgen fugazmente otras agrupaciones entre las que se señala *Promesa Juvenil*, comandada por el caporal Cristián Pérez, y el conjunto *Generación del Norte*, con el timbalero José Limarí como director.



Generación del Norte en Tacora, 2003. De izquierda a derecha: Arriba: Luis Chura, Luis Huanca, Cristián Pérez, Rodrigo Huanca, Rodrigo Barbachan y Arturo junto a Freddy Ayca. Abajo: José Limarí, Carlos Chambi y Carlos Ayca.¹²⁰

La efímera carrera de las nuevas formaciones de lakitas ariqueñas es un hecho que refleja los cambios en el espacio urbano en el cual son requeridas y apreciadas este tipo de comparsas. El rico nicho representado por la peñas folclóricas universitarias en la década del ochenta ha desaparecido hace ya algún tiempo y la participación de los lakitas en bailables y beneficios ha cedido el paso sucesivamente a bandas de bronce, orquestas y final-

120. Fotografía gentileza de Fredy Ayca.

mente al apogeo de conjuntos tropicales electrónicos. Sólo algunos escasos reductos urbanos, como veremos más adelante, seguirán acogiendo la música de las lakitas. Ante este escenario adverso, los jóvenes músicos deberán ganarse su lugar, lo que les significa competir con la reputación y cariño que, con años de presentaciones llenas de devoción, han conseguido las viejas comparsas, sobrevivientes de décadas pasadas, en las fiestas patronales de los poblados del interior. Hecho al que se suma una histórica rivalidad por estos espacios con las sólidas formaciones de sopladores iquiqueños que surgieron -y siguen naciendo- bajo el alero de la escuela Jaiña, comandada por Armando Vilca.

Por otra parte, para aquellos músicos más interiorizados en las políticas de la Gobernación Regional y la CONADI, las presentaciones en actividades oficiales y los fondos concursables se volverán alternativas viables para mantener vivo, adaptándose a los ritmos de los nuevos tiempos, el ronquido de las lakitas.

Pueblo joven

A fines de los años noventa, surge una agrupación, conocida como “Los Cappa”, en Arica, y “Los Tote” o “Los García”, en San Miguel de Azapa. Nace de la complicidad musical que se da entre un viejo soplador criado en Belén, Eduardo Choque, y el sagaz hijo de un amigo suyo, Miguel Cappa (hijo de Fredy).

Yo empecé con *Huayna Marka* en el año 1997. Yo me dije “ya, voy a formar un conjunto”. Empezamos con el señor Choque, con Adolfo Ayca y había otras personas con él. El Leonel García estaba. Ellos no más. A ellos tampoco los conocía. Yo era sanjero. Empezamos *Huayna Marka*.

El primer año que empezamos como conjunto nos fue bien, tuvimos hartos contratos sin querer, tuvimos pero hartos contratos. Salimos a San Miguel,

Huayna Marka en las celebraciones de Cruz de Mayo en Pampa Algodonal, valle de Azapa, 2009.¹²²

Valle de Azapa  ver mapa



121. Fotografía de Andrés Fortunato.

salimos a Azapa, salimos a contratos afuera. Esos contratos grandes, que duran de un día para otro. Con nuestro conjunto *Huayna Marka* tocamos temas antiguos, tocamos “La Española”, “La Peineta”, temas viejos, que eran pa’vacilar no más. En comparación con otros conjuntos que tocaban los temas actuales, nosotros tocábamos puros temas viejos. Pero nosotros teníamos contratos, con chalecos nuevos todos, era bonito [Miguel Cappa].

Los miembros de esta agrupación residen en Arica y San Miguel, la gran mayoría trabaja en agricultura en el valle de Azapa, lo cual les permite compensar las distancias al tener horarios comunes y acomodables.

En cierto modo, a veces hay problemas de horario, pero uno se acomoda, porque todos trabajamos en lo mismo, aquí en el valle, en agricultura. Entonces no hay problemas de horario. Por ejemplo, en el ensayo nunca lo vamos a hacer en el día, porque trabajamos en día de semana, siempre lo hacemos en la noche o bien el fin de semana y así, se acomoda el horario. No tanto así cuando uno trabaja apatronado, ya ahí es diferente. Porque los contratos van fuera, cuando llevan pa’los pueblos interiores. Un tiempo trabajé apatronado, ahí me chocaba a mí, tenía que pedir permiso, una cosa así. Pero trabajando en forma particular, uno acomoda el horario.

Siendo lo que sea acá en la noche, después de las nueve, algo local, no hay problema. Pero si es pa’afuera, nunca es por un día, uno siempre sale por dos, tres días. Las fiestas en los pueblos son mínimo tres, cuatro días. Entonces por ahí puede haber dificultad [Fredy Cappa].

En los últimos años, algunos sopladores de *Huayna Marka* comenzaron a trabajar para las semilleras recientemente instaladas en el valle. Esto ha mermado su flexibilidad horaria, pero con la buena disposición de sus empleadores, han podido mantener activa la agrupación. Participan en Cruces de Mayo en Alto Ramírez y otros lugares, el 1º de noviembre tocan en el cementerio de Azapa y cada vez que pueden van por festividades a los pueblos.

Las noches cuando inicia el siglo XXI

Entre los años 2002 y 2006, las lakitas soplaron con fuerza en la noche ariqueña, ya no en los beneficios o en las peñas, sino en el tambo Kamisaraki. Fernando Gómez, su dueño, nacido en Nama, quebrada de Camiña, tenía vasta experiencia en locales nocturnos y apostó por brindar a los turistas y al público ariqueño, lo mejor del sonido local de lakitas y bronces.

Cuando nació Kamisaraki, un día no hallaba qué hacer, o sea, cómo decorar esta cuestión. Tengo guardados los cuadros. Hicimos una cuestión con un argentino, le pusimos la parte aymara. Así que partíamos a Bolivia, a traer lo que ellos tejían, todo de segunda, porque como los cuadros se rayan. Los pusimos en un marco y quedó espectacular. Así lo hicimos. Decidimos con este niño pintar todas las iglesias autóctonas de acá. Pintamos el lago Saxamar, Belén, Putre, Socoroma. Ver eso en un pub le interesó mucho a la gente. Entonces, yo tenía un animador, que decía “¿Quiénes son los de Socoroma?” Y no faltaba la gente de Socoroma, y se animaban entre ellos. Hacíamos concursos, una botella de pisco con cuatro bebidas, por ejemplo, y eso lo remataban, lo mismo que se hace en los pubs de Santiago.

Le gustaron mucho a la gente la decoración y los tragos propios de la zona. Teníamos en base a quínoa. Teníamos un helado con quínoa confitada y otras cuestiones así. Inventamos varias cosas, sacamos de internet. Uno busca las cosas, como un helado parecido, nosotros le poníamos una cosecha de acá, y a la gente le gustaba. Hacíamos cenas acá, muchas veces hicimos la cena acá toda de gente aymara. Ellos venían, venía el alcalde, porque era el único local autóctono. En Cuzco hay uno, en Bolivia hay varios, pero acá no hay. Nosotros todo el tiempo teníamos puro video y pura música de cumbia, saya, morenada, diablada. Todo se baila como cumbia, en el fondo, si tú dices que no sabes bailar te tomas un trago y bailas cumbia no más. Solamente que en el otro le ponen caché y saltan más lo que es diablada.

Yo contrataba a todos los conjuntos, a *Huayna Marka*, *Pushiri Marka*, *Los Mollo*, todas zampoñas. Todas me conocen a mí, todas tocaron acá en sus tiempos mozos, se peleaban por venir a tocar. Entonces, así fue Kamisaraki [Fernando Gómez].

Este local se transformó en la versión actual de las peñas, sin la lucha política o el rescate folclórico como inspiraciones, las lakitas constituían un espectáculo nocturno de alegría y nostalgia que llevaba al baile y el canto a la concurrencia. Con su competitividad característica, en este espacio se vivieron intensos contrapuntos entre las comparsas, incluso se enfrentaron -a veces con éxito- con bandas de bronce. Si bien duró pocos años, los músicos recuerdan con emoción y agradecimiento las oportunidades brindadas por Kamisarakí: buenos contratos, un ambiente de entusiasmo y una instancia de unión y choque entre ellos.

Despedida

Cerramos aquí nuestra escritura. Nos parece evidente que la plasticidad propia del instrumento es también un rasgo característico de los instrumentistas, mas aún, no se trata de que sean capaces de interpretar en múltiples espacios, sino que buscan hacerlo. Los lakitas son exploradores musicales que se desplazan con igual intensidad a través de la devoción religiosa, la vida política, el mundo comercial y su propio pasado, tocan el dolor, la muerte, la gloria y la lluvia, e incorporan de manera sagaz, hábil y constante ritmos, tecnologías y estilos originados en lugares relativamente distantes a los suyos. Soplan, roncan y ejecutan tenazmente melodías de tiempos y lares remotos, composiciones y recopilaciones hechas por ellos, adaptaciones de temas populares, ya sean canciones olvidadas o plenamente en boga. Propician y esgrimen con actitud joven las transformaciones que brindan a su musicalidad, la cual no es sólo sonido, es también cuerpo, visualidad, memoria y creatividad.

Por supuesto, las páginas precedentes componen apenas uno de los tantos relatos posibles de una misma historia, la cual aún no acaba y no podemos determinar con exactitud cuándo comenzó. Tampoco hemos sido plenamente justos con su amplitud, escaparon a estas páginas varias agrupaciones y localidades, mayor es la falta si revisamos la nómina de sopladores y percusionistas. Quedan, para fortuna nuestra y la de otros investigadores, muchos cuentos que escuchar y varios más por contar.

Referencias bibliográficas

BARZ, Gregory y **COOLEY**, Timothy (eds).

Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 1997

BAUMAN, Richard. "Tradition, Anthropology of" en *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Neil J. Smelser y Paul B. Baltes (eds.), 15819-15824. London: Elsevier, 2001

BAXTER, Jane Eva. "Introduction: The Archaeology of Childhood in Context" en *Children in Action: Perspectives on the Archaeology of Childhood*. J. E. Baxter (ed.). Archaeological Papers of the American Anthropological Association, Vol. 15, University of California Press, Berkeley, 2005

BENSAYA, Pablo. *El Intervalo cerrado y la quinta soplada*. Trabajo presentado en la III conferencia anual de la asociación argentina de musicología, Septiembre de 1989, 1989 (Ms)

BEVERLY, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2004

BLACKING, John. "¿Que tan musical es el hombre?" en *Desacatos*, N° 012:149-162. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Distrito Federal. México, 2003 [1973]

BORIE, César. *Diario de campo*, 2009 (Ms)

BORIE, César, **FORTUNATO**, Andrés; **MORA**, Gerardo y **SOLAR**, Juan. *Lakitas de Arica. Una historia fonográfica*. Santiago de Chile: AZAPA Producciones Ltda., 2010

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo, 2004

CAMPOS, Luis y **MILLAR**, Juana (eds.). *Cuyacas. Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana*. Santiago de Chile: Salesianos S.A., 2009

CHACAMA, Juan. *Zampoñas arqueológicas de la Colección del Museo San Miguel de Azapa y sus contextos*. Universidad de Tarapacá, Instituto de Investigaciones Arqueológicas, Museo San Miguel de Azapa, Arica, 2000 (Ms)

DÍAZ, Alberto y **MONDACA**, Carlos. "Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas tarapaqueñas" en *Percepción*, número 2, pp. 73-94, Arica, 1998

ESPOUEYS, Óscar; **URIBE**, Mauricio; **ROMÁN**, Álvaro y **DEZA**, Ángel. "Nuevos Fechados por Termoluminiscencia para la Cerámica del Período Medio del valle de Azapa (Primera Parte)" en *Hombre y Desierto* 9, Tomo II: pp. 171-185, 1995

FALES, Cornelia. "The Paradox of Timbre" en *Ethnomusicology* 46(1): 56-95, 2002

FOCACCI, Guillermo y **PIZARRO**, Elías. "Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica" en *Diálogo Andino* 19:33-50, 2000

FUENTES, Marcelo. *Introducción al Estudio de la Zampoña Andina o Sikú: Una Propuesta Metodológica*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales y al Título de Profesor de Educación Musical. Universidad Católica de Valparaíso, 1999

GREENFIELD, Patricia. "Children, material culture and weaving: historical change and developmental change" en *Children and material culture*. Joanna Sofaer-Deverenski (ed.), pp. 72 - 86. Routledge, London, 2000

GODOY, Osvaldo y **NADIAR**, Nicolás. *Acústica de la Zampoña*. Tesis de titulación Tecnología en Sonido, Universidad de Chile, Santiago, 1988

GONZÁLEZ, Juan Pablo; **OHLSEN**, Oscar y **ROLLE**, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009

GONZÁLEZ, Sergio. “El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950” en *Revista de Ciencias Sociales* 5:42-56, 1995

LAYME PAIRUMANI, Félix. “Tiempo y música en el mundo aymara” en *Cosmología y música en Los Andes*. M. P. Baumann (ed.), pp 107-116. Editorial Iberoamericana. Madrid, 1996

MENDOZA, Zoila. “La comparsa de los majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños” en *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Raúl Romero (ed.) Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, pp. 97-138, 1993

MENDOZA, Zoila. *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press, 2000

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964

MOLINIÉ, Antoinette. “Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito” en *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varon y J. Flores (eds.), pp. 691-708. Lima: I.E.P. - Banco Central de Reserva del Perú, 1997

MORA, Gerardo. “Lakitas de Vinilo en Arica” en *Revista Iluminuras*, Vol. 11, N° 25, 2010

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois, 1983

NIETZSCHE, Friedrich. “De las ventajas y desventajas de la historia para la vida” en *Consideraciones Intempestivas*. Madrid: Alianza, 2000.

NÚÑEZ, Lautaro. *La Tirana del Tamarugal*. Santiago de Chile: Universidad Católica del Norte. Segunda Edición, 2004

PELINSKI, Ramón. “Invitación a la Etnomusicología” en *Invitación a la Etnomusicología: Quince Fragmentos y un Tango*. Madrid: Ediciones Akal, 2000

PÉREZ DE ARCE, José. *Música en la Piedra. Música Prehispánica y sus Ecos en Chile Actual*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, 1995

PHUSIRI MARKA. *Agrupación de Música Tradicional Phusiri Marka*. Arica: Fondo de Fomento de la Música Nacional, 2009

RECUERO, Manuel. *Ingeniería Acústica*, primera edición. Editorial Paraninfo, Madrid, 1994

ROBLES MENDOZA, Román. *La Banda de Músicos: Las Bellas Artes en el Sur de Ancash*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000

ROMERO, Raúl. “La Música Tradicional y Popular” en *La Música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007 [1985]

ROMERO, Raúl (ed.). *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1993

RUZ, Rodrigo; **FUENTES**, Rodrigo y **DÍAZ**, Alberto. *Timalchaca. Tradición y costumbres en la fiesta de la Virgen de los Remedios*. Arica, 2008 (Ms)

SÁNCHEZ CANEDO, Walter. “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los andes bolivianos” en *Cosmología y música en Los Andes*. M. P. Baumann (ed.), pp 83-106. Editorial Iberoamericana. Madrid, 1996

SERWAY, Raymond. *Física*, Tomo I, cuarta edición. McGraw-Hill, México, 1997

SILVA, Francisco. *Sonido de Arica en la órbita Tiwanaku*. Informe de Práctica profesional. Departamento de Antropología, Universidad de Chile, 2004 (Ms)

SOFAER-DEREVENSKY, Joanna (ed.). *Children and material culture*. Routledge, London, 2000

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993

TURINO, Thomas. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2008

VALENCIA, Américo. "Jjaktasiña Irampi Arcampi. El Diálogo Musical: Técnica del Siku Bipolar" en *Boletín de Lima*, número 22, pp. 8-21, julio, 1982

VALENCIA, Américo. *El Siku o Zampoña. Perspectivas de un legado musical pre incaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. Primera edición, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, Artex Editores, Perú, 1989

VAN KESSEL, Juan. "Los Bailes Religiosos del Norte Grande: ¿Atavismo Cultural o Fenómeno de Desarrollo?" en *Revista de la Universidad Técnica del Estado*, 13-14, pp. 167-185, 1973

VAN KESSEL, Juan. *Danzas y Estructuras Sociales de los Andes*. Cusco: Talleres Gráficos del Centro Bartolomé de Las Casas, 1982

VAN KESSEL, Juan. *Aica y la Peña Sagrada*. Iquique: El Jote Errante, 1992

VÁSQUEZ, Erie. *Más allá del río (Santuario de la Virgen del Rosario de Las Peñas)*. Talleres Gráficos, Santiago de Chile, 1990

WODAK, Ruth. "El enfoque histórico del discurso" en *Métodos de análisis crítica del discurso*. Ruth Wodak y Michael Meyer (comps.). Barcelona: Gedisa, 2003

