

REVISTA **CIENCIAS SOCIALES**



Revista de Ciencias Sociales

Nº 39 Segundo Semestre 2017

ISSN 0717-2257 ISSN 0718-3631

La revista de Ciencias Sociales está indexada a:

Hispanic American Periodicals Index (Hapi)

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (REDALYC) y Latindex-Catálogo (Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal).

Hasta la edición Nº 15 del año 2005, la Revista de Ciencias Sociales se editaba una vez al año. A partir del año 2006, se edita semestralmente.

REPRESENTANTE LEGAL
Gustavo Soto Bringas
Rector Universidad Arturo Prat

DIRECTOR
Bernardo Guerrero Jiménez

SUBDIRECTOR
Víctor Guerrero Cossio

EDITORA
Miriam Salinas Pozo

DIAGRAMACIÓN y ESTILO
Ediciones Campvs

EDICIÓN WEB
Ricardo Díaz Quezada
(Imagen Digital)

COMITE EDITOR PERMANENTE

Dr. Juan van Kessel Browsers
Universidad Libre de Amsterdam

Dr. Juan Podestá Arzubiaga
Universidad Arturo Prat. Chile

Dr. Bernardo Guerrero Jiménez
Universidad Arturo Prat. Chile

Dr. Pedro Bravo Elizondo
Universidad de Wichita. Estados Unidos

Dr. Juan Matas
Universidad Marc Bloch de Estrasburgo

Dr. José Antonio González Pizarro
Universidad Católica del Norte. Chile

Dr. Carlos Donoso Rojas
Universidad Andrés Bello. Chile

Dra. Silvia Citro
Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Argentina

Dr. Alex Espinoza Verdejo
Universidad de Tarapacá. Chile

Dra. Sonia Reyes Salgado
Universidad de Valparaíso. Chile

Dr. Patricio Silva
Universidad de Leiden. Holanda

Dra. Adriana Maya
Universidad de Los Andes, Bogotá. Colombia

Dr. Herwig Cleuren
Universidad de Leiden. Holanda

Dr. Patricio Rivas H.
Convenio Andrés Bello, Bogotá. Colombia

Dr. Ricardo Salas Astrain
Universidad Católica de Temuco. Chile.

Dra. Jeanne Simon
Universidad de Concepción. Chile.

La Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Arturo Prat, se publica en forma ininterrumpida desde el año 1992. Nuestro eje central es la reflexión acerca de la realidad del norte grande de Chile, en todas sus dimensiones, entendiendo con ello que la realidad no se puede reducir, a uno u otros aspectos que la integra.

Nos interesa generar y socializar el conjunto de conocimientos producto de la investigación social, que nuestros investigadores, sociólogos, historiadores, antropólogos, entre otros, producen.

Para una adecuada toma de decisiones, se precisa contar con conocimientos que den cuenta de la compleja realidad del norte grande. Nuestra prioridad es dar a conocer, por la vía de artículos, los avances que se obtienen, en las diversas investigaciones que se llevan a cabo.

La Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Arturo Prat, se publica dos veces al año, posee un Comité Editorial compuesto por destacados investigadores nacionales y extranjeros. Da cabida, además, a artículos que, sin referirse necesariamente a nuestro entorno regional, permiten adentrarse en el conocimiento de otras realidades.

Bernardo Guerrero Jiménez
Director

ARTÍCULOS

PRESENTACIÓN

Bernardo Guerrero Jiménez

6-7

ARTICULOS

Bernardo Guerrero Jiménez

*“La Reina del Tamarugal” las dimensiones locales el culto mariano de La Tirana.
Paisajes y espacios sonoros*

8-26

Katherine Escobar Coletti

La canción “Bailarín del desierto”: Patrimonio e identidad cultural de resistencia de los bailes religiosos de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana

27-53

María Francisca Basaure Aguayo

La Tirana y sus Bailes Morenos: lo afro, lo pampino y lo chileno

54-80

Ximena Valverde, Alber Casals y Pere Godall Castell

Las bandas de bronces de Tarapacá (Chile) como contexto de aprendizaje musical y de transmisión cultural

81-110

Fabiola Ibáñez Carrillo

Cuerpo de baile: Performance y performatividad en el baile religioso Las Cuyacas

111-147

RESEÑA DE LIBROS

BERNARDO GUERRERO Y FRANCISCA BASAURE. “La victoria de Los Morenos”.

Maite Reyes Sierra

148-151

Presentación

En este número especial de la revista de Ciencias Sociales, correspondiente al número 39, está dedicado a uno de los aspectos estructurante de la realidad del Norte Grande: las fiestas religiosas, con especial énfasis en la festividad de La Tirana.

Cinco artículos, desde diversos puntos de vista, tanto teóricos como metodológicos analizan e interpretan esta potente manifestación de la religiosidad popular.

El primero analiza el espacio sonoro de la fiesta de La Tirana, en base al desarrollo de los distintos registros musicales que ahí se dan cita. Sus usos por los diversos actores y las combinaciones de esos registros.

Se finaliza con el análisis de tres canciones que narran la fiesta de La Tirana. Una de ellas, “La Reina del Tamarugal” recoge y reproduce muy bien la atmósfera local y regional de esta festividad religiosa y popular. Las otras, dos, “Reina del 16 de julio” y “Rocío de la pampa”, siguen la misma tendencia, aunque en la tercera se dejan ver las influencias de la catequesis católica. Todo ello en el marco de una fiesta que año va perdiendo sus connotaciones locales que van siendo reemplazadas por elementos “globales” provenientes del catolicismo universal.

Katherine Escobar, analiza la canción Bailarín del Silencio tomando en consideración las relaciones entre bailarines, iglesia y estado. Estas relaciones, pueden ser investigadas en los cantos religiosos, que atraviesan toda la celebración y en ellos se observa, una relación dialógica de los danzantes, con María y Jesús. Su análisis, hasta los años 70 destacaba la centralidad de María. Sin embargo, a partir del golpe de Estado de 1973, sus letras se han desplazado hacia la figura de Jesús. Es por esto, que la autora realiza un análisis hermenéutico de la canción “Bailarín del Silencio”, creada en el año 1978, la cual mantiene la preponderancia de la centralidad de la Virgen María, y puede ser comprendida como una de las pocas instancias autónomas, contestarías o de resistencia de los bailes religiosos a los procesos históricos homogeneizantes que ha vivido la festividad.

Por su parte María Francisca Basaure Aguayo, visibiliza un aspecto poco estudiado de los bailes religiosos que acuden a esta fiesta. Se trata de los bailes morenos, que en general movilizan, consiente o inconscientemente, una identidad afrodesdenciente y pampina por otra. Su puesta en escena puede ser vista en esa dirección.

Valverde, Casals y Godal, se abocan, desde una perspectiva etnomusicológica y educativa, al estudio de las bandas de bronce. Se levanta información sobre los músicos, espacios que ocupan y repertorios que despliegan. Se advierte sobre la riqueza de estas formaciones, sus variedades musicales y sobre todo su aporte a la diversidad del espacio sonoro del Norte Grande de Chile.

Finalmente, Fabiola Ibáñez encara el estudio del baile Cuyacas, compuesto exclusivamente por mujeres. Realiza un cruce interesante entre género y cuerpo vinculado a procesos de interseccionalidad y desde la perspectiva de la performance y la performatividad.

Pretendemos con esta publicación sumar nuevos elementos para el estudio y análisis de esta rica y compleja realidad, tal cual es la religiosidad popular. Además y esto es un elemento importante escriben en esta revista investigadoras jóvenes que se suman con nuevas voces y miradas al estudio de nuestra realidad sociocultural con fuertes impactos sobre la economía y la política.

Bernardo Guerrero Jiménez
Editor Revista de Ciencias Sociales
Universidad Arturo Prat. Iquique - Chile
bernardo.guerrero@gmail.com

**“LA REINA DEL TAMARUGAL”: LAS DIMENSIONES LOCALES DEL CULTO
MARIANO DE LA TIRANA¹
PAISAJES Y ESPACIOS SONOROS**

Bernardo Guerrero Jiménez²

*Los Morenos promesantes
vienen de Pedro de Valdivia
venimos por cerros y pampas
adorarte gran señora
Baile Moreno de Pedro de Valdivia*

En este trabajo se analiza el espacio sonoro de la fiesta de La Tirana, en base al desarrollo de los distintos registros musicales que ahí se dan cita. Sus usos por los diversos actores y las combinaciones de esos registros. Este espacio tiene tres componentes, cada uno con sus relativas autonomías: el de los bailes religiosos, el de la iglesia católica y del estado representado por las fuerzas armadas.

Se finaliza con el análisis de tres canciones que narran la fiesta de La Tirana. Una de ellas, “La Reina del Tamarugal” recoge y reproduce muy bien la atmósfera local y regional de esta festividad religiosa y popular. Las otras, dos, “Reina del 16 de julio” y “Rocío de la pampa”, siguen la misma tendencia, aunque en la tercera se dejan ver las influencias de la catequesis católica. Todo ello en el marco de una fiesta que año va perdiendo sus connotaciones locales que van siendo reemplazadas por elementos “globales” provenientes del catolicismo universal.

Palabras claves: Religión popular, La Tirana, Espacios Sonoros, Canciones.

In this work, the sound space of the La Tirana party is analyzed, based on the development of the different musical records that come together there. Its uses by the different actors and the combinations of those registers. This space has three components, each one with its relative autonomies: that of the religious dances, that of the Catholic Church and of the state represented by the armed forces.

It ends with the analysis of three songs that narrate the festival of La Tirana. One of them, "La Reina del Tamarugal" collects and reproduces very well the local and regional atmosphere of this religious and popular festival. The others, two, "Queen of July 16" and "Rocío de la Pampa", follow the same trend, although in the third the influences of

¹ Trabajo escrito en el marco del proyecto Dinámicas identitarias en el Norte Grande de Chile: Nación, región y religiosidad popular. N° 1141306 Fondecyt.

² Sociólogo. Universidad Arturo Prat. Correo electrónico: Bernardo.Guerrero@unap.cl

Catholic catechesis can be seen. All this in the context of a party that year is losing its local connotations that are being replaced by "global" elements from universal Catholicism.

Key words: Popular religión, La Tirana, Songs.

PRESENTACIÓN

El año 1985, la canción “Reina del Tamarugal”, ganó el festival de Viña del Mar, en género folklore. Obra de Manuel Veas y de “Toño” Miranda e interpretada por el grupo “Calichal”, se sumó rápidamente al patrimonio musical de la fiesta de La Tirana. Toda vez que en el país fue grabada en modalidad de cumbia. Américo, ídolo de la “nueva cumbia” también realizó una versión de la misma. Otra versión en jazz, no grabada, por la intérprete Carolina González A, indica la popularidad de esta pieza musical.

En el marco de la fiesta se usa esta canción como recurso litúrgico. Más allá de las fronteras del 16 de julio, en la llamada “sociedad civil” este tema funciona como un recordatorio de los elementos locales de la fiesta que año a año, sobre todo en la parecen ir desapareciendo. Y no sólo se trata de letra, sino que también de la música: trotes, cachimbos, sayas, y acompañado de quenas, charangos, etc.

Uno de los aspectos menos estudiado de la fiesta de La Tirana lo constituyen los cantos que los peregrinos, a través de los bailes religiosos, dirigen hacia la Virgen. Sin duda que los trabajos de Van Kessel, se han ocupado in extenso de ellos (Van Kessel, 1960), y Guerrero (1975). Ambos autores han analizado, los elementos constitutivos de estas piezas poéticas y musicales, enfatizando sus componentes mitológicos como el tema del centro del mundo, el largo camino, y el eterno retorno. La inspiración ha venido, por cierto de la lectura de Mircea Eliade (2009). A ello hay que sumarle el trabajo de Escobar que compara los cantos de ayer con los de hoy (2010), y en la que se señala, varios cambios. Uno de ellos el desplazamiento de la virgen del Carmen por Jesús, entre otros elementos. Van Kessel, por su parte establece una nueva mirada para entender mejor estos cantos, complementando la mirada antropológica con la teológica (2008). Habla de la relación entre el peregrino ya sea con la Virgen o con la Cruz, a través de “de un intercambio de energía” (Van Kessel, 2008: 30).

Los cantos religiosos son obras colectivas que se han traspasado de padres a hijos. Obras sin autores conocidos que remite a la creatividad popular. Expresiones que

de una u otra manera, la podemos homologar a la llamada literatura obrera o poesía popular que los trabajadores del salitre produjeron a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Una de ellas, anticlerical así dice:

El cura no sabe arar
Ni sabe enyugar un buei
Pero por su propia ley
El cosecha sin sembrar
El para salir a andar
Poquito o nada se apura
Tiene su renta segura
Sentadito descansando
Sin andarse molestando
Nadie gana más que el cura
Anónimo. El Marítimo N° 121.
Antofagasta, Septiembre de 1905 (Pérez, 1996: 239)

Se parecen en el sentido que están afirmados sobre un sujeto popular, obreros, que participan tanto en el movimiento popular como en la religiosidad popular y que posee una estructura dramática similar. Remiten a una misma geografía, y en el caso de los cantos religiosos tienen como figura central a la virgen del Carmen, apodada cariñosamente como la “China”. Además, comparten idénticos sentimientos respecto a los curas. En el caso del poeta citado hay un profundo anticlericalismo. En la religiosidad popular, las relaciones entre clero y bailes religiosos, no siempre fueron buenas, menos aún a comienzos y durante gran parte del siglo XX (Tennekes y Koster, 1986 y Parker, 1986). La poesía popular tiene autor, no así los cantos religiosos que son más bien expresiones colectivas, en la que no se consignan a los autores. Las canciones que analizamos, tienen la firma de sus autores.

Los cantos religiosos son expresiones, que circulan en el marco de las fiestas como parte fundamental de la liturgia. Muchas de ellas han sido recogidas por investigadores del folklore y algunas grabadas en disco³. Estos cantos que han permanecido gracias a la tradición oral, se han ido conservando en libretas y cuadernos, y ahora gracias a la tecnología en archivos digitales y mucho de ellos puestos en página web o en Facebook. En la década de los 70 del siglo pasado,

³ Los bailes religiosos son celosos en cuanto a la divulgación de su rico patrimonio. En el año 1968, se enfrascaron en una discusión por el uso que un ballet folklórico hizo de sus danzas. Hoy esos celos han desaparecido.

Juan Van Kessel los publicó en dos tomos bajo el nombre de “El Desierto canta a María” (1971). Gracias a esa publicación contamos con la casi totalidad de esas piezas. La tarea de hoy consiste en actualizarlos, ya que han aparecido nuevos bailes y nuevas canciones.

Interesa en este trabajo analizar tres canciones que se ubican fuera del contexto litúrgico de la fiesta, pero que recogen elementos de importancia de la festividad. Piezas musicales escritas por peregrinos que interpretan muy bien el sentido y el significado de la fiesta. Pero que además de lo anterior, representan una mirada que privilegia los componentes locales de la fiesta. Se trata también de peregrinos, que no pertenecen a bailes religiosos, con excepción de Patricio Flores, y que se ubican “desde fuera” de los actores institucionalizados que dirigen la fiesta, llámense bailes religiosos o iglesia católica.

ESPACIO MUSICAL TIRANEÑO

El espacio sonoro de la fiesta de La Tirana ha llamado la atención sobre todo de folkloristas. Tanto Loyola (1994) como Uribe (1973) han realizado excelentes apreciaciones sobre la música en esta festividad del 16 de julio. Hablamos de la década de los años 60. Antes, Carlos Lavín (1950), hacía interesantes anotaciones. Más adelante volvemos sobre el particular.

La apropiación por parte del Estado chileno de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, no solo implicó apoderarse de los ricos yacimientos de salitre, sino que significó también hacerse cargo de un nuevo territorio absolutamente desconocido y hostil para las elites santiaguinas. ¿Qué hacer con una cultura vista desde Santiago como bárbara? Una sola respuesta: activar desde el Estado todos los mecanismos necesarios para civilizar y chilenizar los territorios concebidos como “paganos”. La escuela y el Servicio Militar Obligatorio, por parte del Estado, se abocaron a lo anterior. Por el lado de la sociedad civil, organizaciones como clubes deportivos, grupos de *boys* y *girls scouts*, compañías de bomberos, entre otras, tácitamente colaboraron con ese proceso (Guerrero, 2006).

El ahora Norte Grande de Chile desafiaba el discurso dominante de la nación. Los norteños o nortinos como se nos llamó, para no decirnos tarapaqueños o antofagastinos, comían y se vestían distinto. Y para el caso que nos ocupa cantaban y bailaban al son de otros ritmos y tocaban otros instrumentos.

En el año 1927, la *Revista Universitaria*, órgano oficial de la Universidad Popular, editó un pequeño artículo denominado "Nuestra contribución al estudio del Folklore Regional". En él hace una defensa de la necesidad de estudiar el folklore, y sobre todo el de Tarapacá. Se lee:

Aquí en Tarapacá sabemos que existe una gran riqueza espiritual, condensada en forma de cuentos, adivinanzas, corridos, refranes, etc. Esta riqueza se encuentra completamente virgen, pues nadie ha pretendido catearla, porque sus filones no se cotizan en la Bolsa. Hora es ya de que, por patriotismo, nos pongamos a la tarea, con la seguridad de que haremos una obra verdaderamente cultural y nacional, aunque no faltarán espíritus que pudieran tildarla de ridícula (M., 1927: 14).

Los santuarios del Norte Grande, como Ayquina, en Calama, Las Peñas, en Arica y La Tirana en Iquique, llamaron la atención del recién llegado. Ofrecían además estas manifestaciones, la señal más vívida de lo "exótico" que eran estas tierras. El texto de Carlos Lavín publicado en 1950, es ejemplar para demostrar cómo se nos percibe desde el centro. Dice:

En la visión total de esta festividad apuntan matices diferenciales de grandísimo interés, pero muchos de ellos son virtualmente foráneos, concediendo al panorama general el carácter de un verdadero certamen (Lavín, 1950: 23).

El adjetivo *foráneo* ejemplifica la visión "desde afuera" de Lavín. Este agrega:

Si las falanges de danzarines y "musicantes" llegaban, en 1944, a tres decenas, en 1948 no pasaban de dos decenas, de los cuales habría que desechar una tercera parte bien reconocida como extranjera proveniente de Argentina, Perú y Bolivia (Lavín, 1950: 23).

Resulta más interesante esta apreciación:

En lo sonoro, este "charivari" o Torre de Babel es por demás atrayente y se impone como un casi excepcional en tierra chilena, principalmente porque, a pesar de la diversidad racial, la lengua en uso es la

castellana en su totalidad, tanto en las ofrendas, las oraciones, las alocuciones, los discursos como en lo corales. Los cantos ('Quele, Quele') en dialecto ritual, de un Aniceto Plaza o de un Pablo Donez, quedan refundidos en la chilenidad... (Lavín, 1950: 23).

Le llama la atención al observador las sonoridades, ejecutadas por instrumentos que no calzan en la categoría de instrumentos chilenos. Agrega respecto a los instrumentos “no-chilenos”: "Son estos numerosos y estructurados según los patrones melódicos y armónicos, tanto quechuas como aymarás" (Lavín, 1950: 23). Y no podía ser de otro modo: la influencia y presencia de ambos grupos tiene en esta zona una larga data. Si Lavín observara la fiesta en la actualidad, tendría que admitir que lo que vio y registró, hoy se ha amplificado en sonoridades, colores y olores⁴.

La visión de Lavín, sin embargo, va en dirección a lo que él llama la mestización de Tarapacá (1950: 23):

El proceso de transculturización en el campo sonoro es evidente y lo que hasta ayer y hoy figuraba como de “prestado”, pasará por fatal evolución, al acervo vernáculo de Chile. Se confirman ahí casos sorprendentes de degradación de música quechua y aymara, en el lapso de cuatro años corridos entre 1944 y 1948, tendencia y corriente que se acentúa cada día más y siempre a favor de un colorido eminentemente regional (Lavín, 1950: 24).

La apuesta de Lavín es interesante, pues es lo que ha venido sucediendo con la sonoridad tarapaqueña y antofagastina: mestizaje más que relevante que da cuenta de la inventiva cultural de los habitantes de estos territorios. Adaptación más que adopción, creación más que imitación, constituyen la postura de los habitantes del Norte Grande.

La presencia de instrumentos en fiestas como la de La Tirana, se pueden agrupar en dos grandes categorías: los de viento, como queñas, zampoñas; de percusión,

⁴ Nos referimos a la existencia de una cocinería más globalizada que ha desplazado a la regional. Pollos y carnes a la parrilla, papas fritas, hamburguesas, ocupan el lugar que antes lo tenía la carne de llamo, cordero, conejos, gallinas, pastel de choclo, quinoa, etc. (Guerrero, 2007). Todo cocinado a leña.

como bombos y cajas, además de aerófonos o "pitos"⁵, para llegar a los bronces que se masifican con las primeras diabladas en los años 50.

Tanto en las festividades de las quebradas como del altiplano, el usos de estos instrumentos en frecuente.

La fiesta de La Tirana, la más grande de Chile, con su sonoridad andina y mestiza, desafió por mucho tiempo el discurso hegemónico sonoro de la nación. Definido desde Santiago y del valle central, se impuso a través de la escuela, la radio y luego de la televisión, la cueca como baile nacional. Y con ello, se amplificó el paisaje de esa geografía al resto del país. La figura del huaso y de su "china" bailando cueca sintetizó la idea de lo nacional. Desde Santiago, una vez conquistada las regiones de Tarapacá y Antofagasta, se construyó una idea de esta nueva geografía.

Este espacio sonoro además, con el tiempo ha sufrido modificaciones. Hasta la década de los años 50, los instrumentos de vientos como quenenas, zampoñas y tarcas eran los más usados. Luego se le agregó la percusión como cajas, bombos y los llamados pitos. Pero el año 1957, aparece un nuevo sonido, el de los bronces, acompañando a la primera diablada de Chile, que nace en Iquique, y que bajo las órdenes de Gregorio Orbenes, el Goyo, y Héctor Rodríguez, el Manicero, impone una nueva sonoridad. El sonido de los bronces a partir de ese año es, en la actualidad, el característico. Grupos como los Morenos y los Chunchos, entre otros que sólo se acompañaban de percusión y de pitos, ahora también se hacen acompañar de bronces (Díaz, 2011).

EL TRIPLE ESPACIO SONORO DE LA TIRANA

No hay en la fiesta de La Tirana, así como en las otras del Norte Grande de Chile, un espacio sonoro único⁶. Tal cual lo indica la ocupación de esta parte del territorio, tanto por parte de los españoles como de los chilenos, se ha ido produciendo, en algunos casos, una mestización y en otras, logran mantener una autonomía. Aunque nos atrevemos a sostener, vía observaciones en terreno, que el paisaje

⁵ Va desapareciendo el uso de este instrumento. Hasta los años 70, aproximadamente, los ejecutantes de este instrumento estaban presente en casi todos los bailes.

⁶ Hablamos de espacio sonoro musical y con ello acotamos el campo. Hay otras sonoridades que no consideramos aquí, como por ejemplo, el canto de los pájaros, el sonido del viento, el relincho de los caballos y otros más de corte urbano, como las sirenas de los automóviles, etc.

sonoro cada día es más híbrido. El uso de ciertas canciones, en determinados contextos nos habla de una gran capacidad inventiva de los que allí asisten.

Un primer paisaje sonoro está dado por la presencia de instrumentos andinos, sobre todo de vientos y fabricado en cañas. Se acompaña en algunos casos con percusión. Hay que añadir el uso de matracas, por parte de los bailes de morenos y de flautas y tambor, en el caso del baile chino. Esta presencia dura hasta aproximadamente los años 50, cuando hace su aparición las diabladas, acompañada de instrumentos de bronce, bombos, platillos y cajas.

Sin embargo, el ejército chileno introduce a esta zona, a través de sus bandas los bronce, bombos, cajas y platillos. Su presencia en las fiestas religiosas no está bien datada. Sin embargo, en la fiesta de La Tirana suspendida el año 1934, que se realiza en Iquique, los militares interpretan el himno nacional. No tenemos los programas de las fiestas realizadas en el pueblo de La Tirana para ver si el Ejército participa de las mismas. Si sabemos, que son los pobladores de La Tirana, los que piden a las Fuerzas Armadas que saluden a la “China”. Y la primera vez que lo hacen de un modo oficial, fue el año 1972. Por su parte la iglesia católica, nutre de ritmos, acompañados de instrumentos andinos a la fiesta, enmarcado dentro de sus objetivos, a Jesús, se llega por María.

El Norte Grande al ser zona de chilenización, y gracias a la Guerra del Pacífico estimuló la creación de esta rama artística (Pereira, 1957:294). Esto aumentó durante el presidente Balmaceda. Un listado de estos instrumentos se encuentra en Pereira (1957: 295). Más importante es aun este comentario: “El imperativo que impulsaba a las organizadores de estos servicios era de esta índole, conmovier con ritmos apropiados la sensibilidad popular, y estimular estados de ánimos patrióticos y sociales (1957: 297). Por lo mismo, y siguiendo al autor ya citado los himnos y las marchas “simbolizan los conceptos de elevación y de progreso” (1957: 297). Y agrega: “La literatura pentagrámica de Chile posee dos ejemplos clásicos, el Himno de Yungay de José Zapiola y el Adiós al Séptimo de Línea, de autor aún anónimos, pese a las atribuciones a Gumersindo Ipinza y el sargento Mancilla (Pereira, 1967; 297). Y efectivamente son estos dos himnos los que tienen una presencia central en ciertos pasajes de la fiesta de La Tirana.”⁷

⁷ Marchas e himnos que son usados también en el mundo del deporte, ver al respecto: Guerrero 2014: 63-74.

Lo cierto es que las bandas de músicos que acompañan a los bailes religiosos, manejan un impresionante repertorio de canciones, que van desde los estrictamente andino regional (sayas, trotes, etc), hasta temas modernos adaptados (reguetón y bachatas), para terminar con marchas militares (Brazas a ceñir, Adiós al Séptimo de Línea, etc). El día 16 de julio cuando baja la virgen se entona el himno a Yungay.⁸ Hay por lo tanto una combinación de registros musicales que le dan a la fiesta un aire diverso. No obstante, concordamos con Bellenger (2007) cuando plantea, que pese a la globalización y otros fenómenos, el espacio musical andino, sigue siendo la base para entender la fiesta de La Tirana, pero no el único, ya que tal cual ha sido manifestado, otras sonoridades también intervienen.

DE LA PAMPA DEL TAMARUGAL A BELÉN

La fiesta de La Tirana durante estos últimos treinta años, ha ido, paulatinamente y por razones que hemos tocado en otros trabajos (Guerrero, 2007, 2009) perdiendo atmósfera local, y adquiriendo por influencia de la iglesia Católica, un aire “universal” y cristo-céntrico. Como se señala en un curso de cristiandad la llegada a Dios, pasa por Belén, y no por la pampa del Tamarugal. Los bailes han estado sometido a un extenso y profundo proceso de catolización. El rector de La Tirana, Franklin Luza, es más explícito:

Bajo esta administración religiosa (del Obispo Marco Ordenes) se establece el lema de la “catequesis para los bailes religiosos, expresado con una reflexión escrita, videos, cantos y desarrollo de la fe” (La Estrella de Iquique, 29 de mayo de 2011, R-28).

El contexto donde se lleva a cabo la fiesta es la pampa del Tamarugal, el territorio donde se ubica la génesis y desarrollo de esta masiva fiesta religiosa que cada 16 de julio, alberga a cerca de 200 mil habitantes.

Las canciones que analizamos, una más que otra, representan este espíritu del lugar. Dos ella, la “Reina del Tamarugal” y “Reina del 16 de julio” expresan muy bien lo anterior. La tercera, “Rocío de la pampa”, deja sentir las influencias de la oficialidad católica, aunque sigue conservando tópicos locales⁹. Utilizamos estas

⁸ En el boxeo y en otros deportes, el uso de marchas militares es frecuente.

⁹ Su autor es Patricio Flores. En el disco “Rocío de la Pampa” interpreta doce canciones. En ellas, se puede observar a través de los títulos de las canciones el elemento local. Así, aparte de la canción que le da nombre al CD tenemos: Hermano Inti; Ilusión del alma; Canto del cacique; Perdón; Madre Santa; Chinita de mi corazón;

canciones como relatos de la fiesta en la que los elementos locales siguen sosteniendo la narración.

Todo ello en el marco de una festividad que años tras año va perdiendo ese carácter. La hipótesis que anima este trabajo afirma que conforme la influencia de la Iglesia Católica aumenta, en los cantos van apareciendo, elementos universales del catolicismo con la consiguiente pérdida de los elementos locales sobre la que se sustenta esta festividad. Pero, que sin embargo, autores y compositores, con la ayuda de sellos independientes de la iglesia, siguen marcando los acentos territoriales de la festividad. Se trata de cuadros especializados de la cultura popular, en este caso músicos autodidactas, que producen un relato de la fiesta, acorde con su percepción de la misma, del lugar y de lo que hemos llamado su espíritu, es decir, sus características propias como lo son: paisaje, clima, etc.

BREVE BOSQUEJO HISTÓRICO

El pueblo de La Tirana, al igual que los otros del Norte Grande de Chile, se fue construyendo de modo espontáneo. La ocupación y diseño urbanístico nunca fue ordenado de forma racional ni mucho menos. No hubo, como en todas las ciudades del Norte Grande de Chile, una elite que pensara cómo humanizar ese espacio. Los datos que tenemos de este poblado indican que en el siglo XVIII ya se habían asentado algunas familias (Núñez 1989: 28). Se afirma que éste pueblo fue fundado en 1567.

La Tirana siempre se estructuró en torno a las tareas mineras. Primero como surtidora de agua, luego por la presencia de tamarugos para la leña y después para la crianza de ganado.

Al parecer, y siguiendo a Núñez (1989: 28) el poblamiento de La Tirana data de 1780. Es en el siglo XVIII que la pampa del Tamarugal empieza a habitarse, siguiendo el patrón rural andino. La economía se sustentaba en la crianza de animales, en la elaboración de carbón de leña y en el procesamiento de la plata.

Preciosa Reina; Canto al Caporal; Tú, Mujer; Despedida del pueblo; y Pampa Perdiz. Grabado en forma independiente. 2008.

Para Núñez, el origen del culto a la Virgen del Carmen hay que buscarlo a fines del siglo XVIII. La aparición de toponimios ligados a la Virgen. A lo largo del siglo XVIII, prosigue Núñez: “se desarrolló una población minera bajo condiciones de explotación bastantes deplorables. Todos habían recibido una intensa formación católica puesto que en su mayoría provenían de valles y oasis donde los señores españoles, junto a sus magníficas iglesias, habían impuesto una rigurosa catequesis. “Tanto los mineros de Huantajaya como los buitroneros del Tamarugal eran profunda e intensamente devotos” (1989: 32).

Con la explotación del salitre desde fines del siglo XIX, esta fiesta alcanzó una dimensión más regional. El proletariado salitrero, comerciantes, entre otros, organizados en bailes religiosos, se dotaron de una organización, quizás inspirada en la del movimiento obrero, para organizar el culto y defenderse de los ataques de la llamada “opinión pública”. Hasta los años 70, los bailes organizados en asociaciones y federaciones lograron una gran autonomía respecto de la jerarquía de la iglesia católica y de otras organizaciones como los partidos políticos. Con el golpe de estado de 1973, la situación cambia y los bailes religiosos son objeto de sospecha por las nuevas autoridades. Se produce aquí un proceso de acercamiento a la Iglesia Católica. Esta durante la dictadura militar chilena, defiende los derechos humanos y en tal condición les ofrece protección. Empieza aquí un nuevo proceso, marcado ahora por la evangelización de los bailes religiosos (Tennekes y Koster, 1986).

TRES CANCIONES

El paisaje que envuelve a la fiesta de La Tirana realizada en el desierto salitrero, en medio de la pampa del Tamarugal, a 72 kilómetros de Iquique, sirve como dispositivo para describir la fiesta. Concurren en el relato musical elementos como la flora y la fauna. El hábitat de la virgen es la pampa rodeada de Tamarugos. Analizamos pues cada una de ellas, a través de elementos como el paisaje, los motivos de la fiesta, la procesión, la despedida, etc.

EL PAISAJE

En la pampa del Tamarugal, en la llamada depresión intermedia, se ubica el pueblo de La Tirana. La existencia de tamarugos en medio del que ha sido llamado el

“desierto más árido del mundo”, le otorga a este paisaje una belleza especial. Allí se dio origen a la leyenda que funda esta fiesta religiosa.

La canción de Félix Muñoz¹⁰, describe así el paisaje:

Rodeada de tamarugos
vive la Virgen nortina
“Reina del 16 de Julio”.

En la canción “Reina del Tamarugal” se recalca lo anterior:

Pampa desierta nortina
ha florecido un rosal...
“Reina del Tamarugal”.

O bien:

Princesita del desierto
Virgencita milagrosa
“Reina del 16 de Julio”.

Las ideas de fondo tienen que ver con un paisaje que florece con ocasión de la fiesta. Subyace la idea de que el desierto, el lugar de la nada, se puede convertir, gracias a la bondad de la virgen, en un territorio florido. Estas ideas están asociados por cierto, a la relación estrecha existente entre la Pachamama y la Virgen del Carmen. Entre ambas existe una relación de continuidad y de ruptura. De lo primero en cuanto la Pachamama, dadora de la vida y de la abundancia, del agua y del bienestar, se recrea en la figura de la Virgen; ésta produce el milagro del rosal en el desierto. De lo segundo en cuanto, se le desvincula, por influencias de la iglesia Católica de su relación con la economía local. Fotografías de la virgen en los años

¹⁰ Cantante popular que luego de una experiencia, al parecer con el consumo de drogas, sobre todo de pasta base de cocaína, se convierte al pentecostalismo. En esa condición graba el disco “El Rey está volviendo”. Las trece canciones hablan de su “nueva vida”. 1.- La droga; 2.- La iglesia; 3.- El rey está volviendo; 4.- A quien iré; 5.- El Maestro de Galilea; 6. Yo tengo un abogado; 7.- Si afligido; 8.- El artista; 9.- Lástima; 10.- El Buen Pastor; 11.- Sola y triste; 12.- La tribulación; 13.- El fin del mundo. La gráfica del disco reproduce bellos paisajes con abundante vegetación, agua y paloma, motivos frecuentes en la estética de esta religión. Grabado en forma independiente.

50 del siglo pasado, revelan que en vez de flores tiene frutos de la economía regional.

LOS MOTIVOS DE LA FIESTA

La razón primordial que tienen los peregrinos para asistir a la fiesta de La Tirana, tiene que ver con una especie de contrato que se sella entre éstos y la virgen. Se le va a pedir algo, un favor. Y este tiene que ver en lo esencial con salud y trabajo. Puede ser por un año, tres o bien por toda la vida.

La pregunta de a qué va la gente a La Tirana, se responde del modo que sigue:

Llegan de todos los lugares
su manda deben pagar
“Reina del Tamarugal”.

Un compromiso sellado en el bailarle a cambio de favores. Así lo expresa la canción:

Tus devotos van por cientos
pidiendo miles de cosas
“Reina del 16 de Julio”.

Un entrevistado nos dice: “Yo entré al baile pidiendo un favor a la Virgen, que hasta la fecha me lo ha cumplido. Yo tengo una enfermedad que es el asma, que hasta la fecha no me ha dado más. Y por eso le bailo a la Virgen”.

Se le baila a la virgen para agradecerle el favor; expresiones, cargadas de acentos familiares y locales:

Gratitudes vengo a darte,
Madrecita
Perla, preciosa bonita
Del Carmen, mi chinita
“Rocío de la pampa”.

El modo de vincularse con la madre, recrea la estructura familiar. La “China” es cercana, familiar. Su belleza está llena de adjetivos y de diminutivos.

LA PROCESIÓN

El llamado “día grande”, en este caso el 16 de julio, se realiza la procesión. Cargada por fieles y sacada del templo por el baile Chino, la “China” recorre las principales calles del pueblo.

Es el momento más importante de la fiesta. Es el día grande en la que el Norte Grande tributa a su “china:

Este 16 de julio
sale la reina a pasear
saludando al peregrino
que la viene a venerar
“Reina del Tamarugal”.

El llanto y la alegría constituyen dos caras de una misma moneda, el anverso y el reverso de un sentimiento popular y masivo:

¡Viva ya, viva ya!
Reina del Tamarugal,
Tirana que haces llorar
y a todo un pueblo bailar.
“Reina del Tamarugal”.

El desierto, el lugar de la festividad, que le otorga singularidad, el hábitat de la virgen, es visto de este modo:

Y entre los tamarugales
ha florecido un rosal
“Reina del Tamarugal”.

Los elementos locales siguen siendo fundamentales en los creadores populares. Por ejemplo:

Quisiera que siempre fuera
tú fecha 16 de Julio
por que es muy larga la espera
para ir a tu terruño
“Reina del 16 de julio”

En el “Rocío de la pampa”, de Patricio Flores, aparecen, sin embargo, elementos que denotan la influencia de la Iglesia Católica, a través de conceptos como “salvador”, “espíritu”, que no están presente en los textos anteriores ya analizados. Por ejemplo:

Las gracias te da tu pueblo
Al encontrar
Al salvador de este mundo
Y del amor y de la paz
Hoy te vengo a encontrar
A ti reina del Tamarugal
“Rocío de la pampa”.

Sin embargo, en la siguiente estrofa, vuelve a la matriz original que sustenta la peregrinación de La Tirana y de todo el Norte Grande de Chile:

Canta y baila conmigo¹¹
Que detrás del cerro sale el sol
Que la multitud está esperando
A la madre de los pobres y el amor
“Rocío de la pampa”.

Para enseguida, volver a introducir la terminología clásica del catolicismo europeo:

Que el espíritu muy santo
Venga a soplar
A los hijos de esta tierra
Y del Tamarugal
“Rocío de la pampa”.

¹¹ La barra de Deportes Iquique, le hizo cambios a la letra, conservando la melodía para alentar a sus jugadores:

"Canta y salta conmigo,

que verás a Iquique ser campeón.

Que la multitud está alentando

¿A quién?

Al más grande de este norte es el Dragón".

No obstante lo anterior, el autor hijo de esta cultura popular, no desdeña los elementos locales en su creación:

Que el rocío de la pampa
Perfume ya
Y que la luz de tu hijo
Alumbre siempre, siempre ya
Hoy yo te vengo a encontrar
A ti Reina del Tamarugal
“Rocío de la pampa”

LA DESPEDIDA

La despedida constituye uno de los elementos más dramáticos de la fiesta de La Tirana. Un momento de una gran carga emotiva. Y lo es más aún cuando algunos bailarines deben entregar su traje. Vale decir, no volver más a bailar porque se ha acabado su manda. Se apacigua este dolor por la esperanza, siempre y cuando la virgen así lo desee, de volver para el año.

Las tres canciones relatan este momento:

Triste se queda mi china
debemos de regresar.
“Reina del Tamarugal”.

La idea de que se “ha marchitado un rosal”, encierra el dramatismo de la despedida.

CONCLUSIONES

El espacio sonoro de las fiestas del Norte Grande y en especial de la fiesta de La Tirana, contiene registros musicales que explicitan las relaciones entre los tres actores que a esta manifestación religiosa acuden. Una de origen andino, otra católica y la tercera estatal. La historia de la transformación de este espacio sonoro, sirve para dar cuenta de las apropiaciones que los peregrinos han hecho de estos registros. Pero también de la creatividad como en el caso de las tres canciones analizadas. En rigor es posible hablar de un espacio sonoro mestizo.

“Reina del Tamarugal”, “China”, “Virgen del Carmelo”, entre otras, son expresiones que la sociedad regional, ha elaborado para señalar al motivo central de la fiesta del 16 de julio. Camanchaca, chusca, tamarugos, sirven para referirse al paisaje que cobija esta devoción popular. Todos ellos elementos locales que sirven para narrar una festividad también local.

Las canciones analizadas compuestas por autores, se inscriben en una tradición local. Son autores que sintetizan muy bien el “espíritu” de la fiesta. Pero además, dejan ver, sobre todo en el caso de Patricio Flores, las influencias del catolicismo oficial.

Las campañas de catolización emprendidas por la Iglesia Católica parecen estar dando buenos resultados. De hecho las composiciones del Flores, así lo indican. Pero más allá de ello, tanto la música que se utiliza sigue siendo local y profundamente andina.

BIBLIOGRAFÍA

Bellenger, Xavier

2007 “El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca”. IEFA, Universidad Católica de Lima, Centro Bartolomé de Las Casas. Ird; Lima, Perú.

Escobar, Katherine

2010 “Conflictos y alianzas entre la Iglesia Católica y los bailes religiosos: La lucha por la hegemonía y el protagonismo de la fiesta de La Tirana. "El caso de los cantos religiosos". Tesis para el grado de Licenciatura en Sociología y título profesional de Sociólogo. Universidad Arturo Prat; Iquique, Chile.

Eliade, Mircea

2009 “El Mito del Eterno Retorno”. Alianza Editorial; Madrid, España.

Díaz, Alberto

2011 “En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana”. En: *Revista Musical Chilena*. Vol. 65, No. 216; Santiago, Chile.

Guerrero, Bernardo

2014 “Construyendo la nación: Himnos y cantos deportivos”. En: A romper la red. Miradas sobre fútbol, cultura y sociedad.

Cuadernos de Historia N° 14. Biblioteca Nacional. Montevideo, 2014 pp 63-74.

___ 2009 “Flauta, bandera y tambor. El Baile Chino de La Tirana”. Ediciones El Jote Errante y Ediciones Campvs - Universidad Arturo Prat; Iquique, Chile.

___ 2007 “Economía, Sociedad y Cultura en la fiesta de La Tirana. Convenio Andrés Bello, IDAP; Quito, Ecuador.

___ 1975 “Tres partes integrantes de los cantos religiosos en la fiesta de La Tirana”. Cuaderno de Investigación Social N° 1. Antofagasta, Chile.

Lavín, Carlos

1950 “La Tirana. Fiesta ritual del norte de Chile”. En: *Colección Ensayos N° 8*. Instituto de Investigaciones Musicales. Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Universidad de Chile; Santiago, Chile. pp 3-27

Loyola, Margot

1994 “El Cachimbo. Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas”. Ediciones Universitarias de Valparaíso -Universidad Católica de Valparaíso; Valparaíso, Chile.

Kessel, Juan Van,

2008 “Los iconos de Tarapacá”. En: *Cuaderno de Investigación en Cultura y Tecnología Andina*, N° 26. Instituto para el Estudio de la Cultura y la Tecnología Andina. Iquique, Chile.

___ 1998 “Lucero del desierto, mística popular y movimiento social”. Centro de Investigación de la Realidad del Norte. CREAR; Iquique, Chile.

___ 1971 “El Desierto canta a María. Bailes Chinos de los Santuarios Marianos del Norte Grande”. Serie La Fe de un Pueblo, Tomo I y II, Ediciones Mundo; Santiago, Chile.

Núñez, Lautaro

1989 “La Tirana del Tamarugal. Universidad Católica del Norte; Antofagasta, Chile.

Parker, Cristián

1986 “Anticlericalismo y religión popular en la génesis del movimiento obrero en Chile (1900-1920). En: Documento *de Trabajo N° 1*, Julio. Área Religión y Sociedad. CERC. Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, Chile.

Pereira, Eugenio

1957 “Historia de la música en Chile (1850-1900)”. Publicaciones de la Universidad de Chile; Santiago, Chile.

Pérez, Ricardo

1996 “Poesía desprotegida. Compilación de poesías de periódicos antofagastinos de 1900 a 1920”. Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile.

Uribe Echeverría, Juan,

1973 “Fiesta de La Tirana de Tarapacá”. Ediciones Universitarias de Valparaíso - Universidad Católica de Valparaíso; Valparaíso, Chile.

Tennekes, H; Koster, P

1986 “Iglesia y Peregrinos en el Norte de Chile: Reajustes en el Balance de Poderes”. En: *Cuaderno de Investigación Social N° 18*. Centro de Investigación de la Realidad del Norte. Iquique. pp. 57-86.

CANCIONES ANALIZADAS:

- Reina del Tamarugal, de Veas y Miranda (1985)
- Reina del 16 de Julio, de Félix Muñoz (1998)
- “Rocío de la pampa”, de Patricio Flores (2007)

Recibido: Julio de 2017

Aceptado: Noviembre de 2017

LA CANCIÓN "BAILARÍN DEL SILENCIO": PATRIMONIO E IDENTIDAD CULTURAL DE RESISTENCIA DE LOS BAILES RELIGIOSOS DE LA FIESTA DE LA VIRGEN DEL CARMEN DE LA TIRANA¹

Katherine Escobar Coletti²

La fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, cada año congrega más visitantes que acuden principalmente a presenciar las danzas y los cantos de los Bailes Religiosos. Sin embargo, en esta fiesta religiosa coexisten diferentes actores, tales como: la Iglesia Católica, El Estado y los Bailes Religiosos, quienes se han relacionado en ocasiones en conflicto, alianza y disputa por la hegemonía del ritual y la liturgia. Estas relaciones, pueden ser investigadas en los cantos religiosos, que atraviesan toda la celebración y en ellos se observa, una relación dialógica de los danzantes, con María y Jesús. Su análisis, hasta los años 70 destacaba la centralidad de María. Sin embargo, a partir del golpe de Estado de 1973, sus letras se han desplazado hacia la figura de Jesús. Es por esto, que se realizará un análisis hermenéutico de la canción "Bailarín del Silencio", creada en el año 1978, la cual mantiene la preponderancia de la centralidad de la Virgen María, y puede ser comprendida como una de las pocas instancias autónomas, contestarías o de resistencia de los Bailes Religiosos a los procesos históricos homogeneizantes que ha vivido la festividad.

Palabras Claves: Religiosidad Popular, Canciones, La Tirana

The Virgin del Carmen of La Tirana festivity congregates each year more visitors who mainly attend to see the dancing and singing of the religious dancing associations. Nevertheless, different agents coexist in this religious feast such as: the Catholic Church, the State and the Religious Associations. Who have been occasionally in conflict, collaboration, and reclamation for the hegemony in the ritual. These relationships can be investigated in the religious songs which cross the whole celebration and, in them, a dialogic relationship of the dancers with Jesus and Mary can be observed. Until 1970's decade, its analysis was centered in Virgin Mary. However, since the state coup in 1973, they began to be more centered in Jesus' figure. This is why an hermeneutic analysis will be done on the song "Bailarín del Silencio" (Silence Dancer), created in 1978, which keeps Virgin Mary as a center and can be understood as one of the few independent, renegade or part of the

¹ Artículo escrito para la obtención del grado de Magíster en Patrimonio Intangible, Sociedad y Desarrollo Territorial. Proyecto "Puesta en valor digital y formación del capital humano, para el patrimonio intangible de Tarapacá", financiado por el Fondo de Innovación para la Competitividad (FIC) del Gobierno Regional de Tarapacá y ejecutado por el Instituto de Estudios Andinos Isluga de la Universidad Arturo Prat (www.tarapacaenelmundo.cl).

² Socióloga, Licenciada en Sociología. Universidad Arturo Prat, Iquique-Chile.

dancing associations to the historic Homegenerating processes that the festivity has gone through.

Key words: popular religiosity/song/La Tirana.

PRESENTACIÓN

Un espacio importante del área de estudios de la identidad cultural en América Latina es ocupado por el tema de la religiosidad popular. Para diversos autores, como Morandé (2003), Paz (1982) y Parker (1993) este interés refiere que ella constituye una faceta que define el ser y la identidad cultural latinoamericana, los cuales comparten la colonización española.

En efecto, en nuestro país y en específico en el norte de Chile, la religiosidad popular manifiesta en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, puede estudiarse desde innumerables perspectivas tales como: históricas, culturales, musicales, religiosas, políticas, etc. No obstante a esto, debemos comprender que esta festividad mariana no se encuentra exenta de tensiones y contradicciones, algunas de las cuales quedan de manifiesto en los estudios de Van Kessel (1970) Guerrero (2000) y Escobar (2011). En dichas investigaciones, se aborda el fenómeno religioso desde las perspectivas de las alianzas y conflictos entre la Iglesia Católica y los Bailes Religiosos, y como estos últimos durante su trayectoria de vida, han modificado sus prácticas rituales.

En consecuencia, la fiesta de La Tirana, puede caracterizarse en tres períodos en los cuales, las relaciones entre la Iglesia Católica y los Bailes Religiosos, se han encontrado tanto en alianza como en conflicto. El primer período, data desde fines del siglo XIX hasta 1950, el segundo se extiende hasta 1970 y un último período desde el año 1973 a la actualidad, de monopolización y hegemonía de la mayoría de las dimensiones de la fiesta, por parte de la Iglesia Católica sobre los Bailes Religiosos.

Las investigaciones antes mencionadas, manifiestan las transformaciones que han vivido las prácticas rituales de los Bailes Religiosos y mediante ellas, es posible proyectar una trayectoria de tensiones y alianzas entre los Bailes Religiosos y la Iglesia Católica. En el caso específico de los cantos religiosos, se dio un giro de la preponderancia de María a Jesús en sus letras, lo cual ha sido evidenciado en los estudios de Van Kessel (1970) y Escobar (2011). No obstante a esto, aún se conserva la canción "Bailarín del Silencio" creada por Hugo Guerrero Honores, en

el año 1978, la cual a través de un análisis hermenéutico de su letra, podría ser comprendida como una forma de resistencia simbólica ante el régimen; como vehículo de memoria y construcción de identidad colectiva de los Bailes Religiosos, a los procesos históricos homogeneizantes que ha experimentado la festividad, por parte del Estado y la Iglesia Católica. En su contenido, se presenta una relación dialogante, interactiva, interpersonal y emotiva con la figura de la Virgen del Carmen como mediador, en un íntimo diálogo que desafía los procesos históricos de Chile, recordando que la Virgen del Carmen, no solo es Madre de Dios, sino que además es Madre de cada uno de los hombres y mujeres y en consecuencia, sus hijos deben profesar su amor incondicional.

PATRIMONIO CULTURAL Y RELIGIOSIDAD POPULAR

Referirnos al concepto de patrimonio involucra comprender que somos sujetos históricos, sociales y culturales, en la medida que estamos insertos dentro de diferentes discursos inscritos en un territorio determinado. Es por esto, que hablar de patrimonio implica consignar elementos tangibles/intangibles y a su vez, superar las dicotomías de lo material e inmaterial, para comprenderlo multidimensionalmente, como un producto y un proceso simultáneamente, el cual suministra a las sociedades un capital de recursos que se heredan del pasado, se crean, recrean, se seleccionan en el presente y que se transmitirán a las generaciones futuras.

La UNESCO³ en 1972⁴, definió el patrimonio cultural principalmente desde una perspectiva material que abarcaba monumentos, construcciones y lugares. Posteriormente, el mismo organismo en el año 2003⁵, amplía tal conceptualización, estableciendo el concepto de "patrimonio cultural inmaterial" definiéndolo como: "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y

³ Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

⁴ Año en el que se realiza la 17ª reunión de la UNESCO, celebrada en París y en ella se establece la definición de patrimonio cultural.

⁵ Año en el que se realiza la 32ª reunión de la UNESCO, celebrada en París y se denomina "Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial", entre otras cosas, se establece la definición de patrimonio cultural inmaterial.

su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana" (Unesco, 2003:02).

Siguiendo estas ideas, el caso de la Religiosidad Popular vivenciada en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, se instala dentro del concepto de patrimonio cultural de forma transversal. Es decir, esta festividad religiosa es un patrimonio cultural, que diluye las fronteras de lo material/inmaterial, debido a que ella moviliza e implica diferentes aristas de la vida social, razón por la cual, esta práctica religiosa puede ser comprendida como un hecho social total, que involucra un conjunto de conocimientos y de prácticas socioculturales que supera las oposiciones binarias, para relevar la importancia a temáticas tales como la tradición oral de los cantos religiosos, los cuales son transmitidos de generación en generación y dan cuenta de la trayectoria de vida, lucha e historia de los Bailes Religiosos.

RELIGIOSIDAD POPULAR

El interés por indagar la cultura y la religión del pueblo proviene del hecho de que, para muchos, ella constituye una de las facetas más importantes que definen el propio ser e identidad cultural de América Latina. Algunos autores, como Morandé (2003), Paz (1982) y Parker (1993) han postulado la existencia de una identidad cultural latinoamericana que nace desde la historia particular que dirige el devenir de nuestras sociedades. La cultura de nuestro continente es mestiza, producto del encuentro entre indígenas y españoles y se caracteriza por ser cúlptica y ritual. El "diálogo" entre las dos culturas que protagonizaron la historia latinoamericana se habría producido en esos planos.

Asimismo, Parker (1993) bosqueja que la religión popular, es un ámbito de condensación simbólico-semiológica que manifiesta una mentalidad que atraviesa y constituye las culturas populares. "Ella puede ser mejor comprendida como contracultura de la mentalidad de la modernidad que difunde la cultura dominante del capitalismo transnacional" (Parker, 1993:194). Y el mismo autor precisa: "La cultura popular y sus rasgos religiosos es, pues, una contracultura de la modernidad. No es propiamente post-moderna ni pre-moderna...coexiste y aprovecha lo moderno, pero se resiste y lo critica. La cultura y religión popular es, para decirlo con un neologismo: hemiderna (hemi-moderna). Este carácter hemiderno de la cultura y religión popular condiciona su ambiente: anti y pro modernista. Es

antimoderna, en cuanto la modernidad y su racionalidad instrumental tienen de alienable y deshumanizante...en cuanto tienen de tendencia hacia la disminución de la vida...pero la cultura popular y su religión no es antimoderna, en cuanto acoge todo aquello que la modernidad ha brindado como avance efectivo en las condiciones de vida y en la posibilidad de satisfacción de las auténticas necesidades del hombre" (Parker, 1993:199).

A su vez, Van Kessel (1987) señala que la religiosidad popular es un sincretismo cultural entre las creencias andinas y la cultura mestiza. Es decir, el catolicismo popular, que con su doble raíz cultural, andino-ibérica, es por definición sincrética, lo que es muy distinto de "semi-pagano". "El sincretismo puede definirse como la formación, a partir de dos sistemas religiosos que se ponen en contacto, de un nuevo sistema que es producto de la interacción dialéctica de los elementos de los dos sistemas originales (sus creencias, ritos, formas de organización y normas éticas), que hace que dichos elementos persistan en el nuevo sistema, desaparezcan por completo, se sinteticen con los similares del otro sistema o se reinterpreten por un cambio de significados" (Van Kessel, 1987:184).

En efecto, Escobar (2011) explica que: "En Chile, la religiosidad popular en sus diferentes manifestaciones, sus expresiones pasan a ser interpretadas como resultado de un entretejido cultural, constituido históricamente, que está en la base del accionar cotidiano y cuya función característica es la de dar sentido en forma particular y espontánea a las necesidades, las angustias, esperanzas y los anhelos que los sujetos no encuentran totalmente en la religión oficial o en las expresiones religiosas de las elites y clases dominantes. Por lo tanto, entenderemos que dicha religiosidad, es aquella que se confronta con la Religión Católica oficial" (Escobar, 2011:9). Por su parte, Guerrero (1993), explicita que "cuando hablamos de la religiosidad popular nos estamos refiriendo a aquellas prácticas religiosas no-oficiales, es decir, a aquellas que han logrado su desarrollo en una apreciable y conflictiva relación con las religiones institucionalizadas como la Iglesia Católica oficial" (Guerrero, 1993: 04). Posteriormente, el mismo autor, plantea que el fenómeno de la llamada religiosidad popular desafía constantemente al proceso de secularización, anulando lo anunciado desde la década de los 60 en América Latina. Su explosión y masividad según Guerrero (2016) "nos habla de prácticas sociales totales, en el sentido que se imbrican aspectos económicos, sociales, políticos y, obviamente, religiosos" (Guerrero, 2016: 01). En continuidad a estas ideas, Ruiz (1994) por su parte, considera que en la religiosidad popular "las comunidades han diferenciado y especializado un sistema ceremonial alternativo del culto oficial. Sin embargo, estos procesos no son valorados por los clérigos

católicos sino como prácticas complementarias de la liturgia verdadera” (Ruiz, 1994: 71).

Por otra parte, Meslin (1972), aduce que la religiosidad popular poseería esbozos de populismo religioso, producto de que en ella, se da “una búsqueda de relaciones con lo divino que sean: más sencillas, más directas, más rentables, que en la religiosidad oficial. Es decir, menos abstractas, menos dogmáticas y conceptuales; más inmediatas, con menos intermediarios, y que satisfagan deseos de utilidad (que la acercaría a la superstición, la magia, o el fanatismo). Esta religiosidad, que se contrapone a la institucional, tiene por sujeto al pueblo, se recibe por tradición o herencia (y no por experiencia de conversión), se caracteriza por lo mágico, sacralizante y devocional, lo simbólico, lo imaginativo, lo emotivo, lo corporal, lo festivo, lo teatral, lo farsesco, lo comunal, con fuertes tendencias individualistas (a pesar de sus manifestaciones colectivas) y de connotaciones pragmáticas” (Meslin, 1972: 2-16).

Ahora bien, más recientes son las ideas de Martín (2007), quien señala “propongo entender los gestos comprendidos bajo el concepto de religiosidad popular en términos de prácticas de sacralización: los diversos modos de hacer sagrado, de inscribir personas, lugares momentos, en esa textura diferencial del mundo-habitado” (Martín, 2007: 77). Siguiendo estas ideas, Guerrero (2016) presenta la religiosidad popular como inscripción territorial, aduciendo que se trata de un espacio y de un tiempo ritual, con paradojas y contradicción de la misma.

MARCO HISTÓRICO DE LA TIRANA

La fiesta religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana, es una de las celebraciones de carácter mariano más grande de Chile que se desarrolla cada año el 16 de Julio. La Tirana, puede ser vista como un complejo de espacio y tiempo, que reactualiza una vez al año, cada 16 de Julio, la memoria de la cultura andina. La Tirana, es una localidad en la comuna de Pozo Almonte, distante a 72 kilómetros de Iquique, en la I Región de Tarapacá, Chile. Según el último Censo de Población del Instituto Nacional de Estadística INE realizado en el año 2002⁶, el poblado de La Tirana cuenta con una población total de 1.069 habitantes, pero esta situación cambia cada 16 de Julio, en donde llegan más de medio millón de fieles. En esta fecha se celebra la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana entre los días 12 y 18 de Julio

⁶ Para mayor información, se sugiere visitar la página web www.ine.cl.

y el pueblo sufre una completa metamorfosis en donde danzantes y peregrinos, dedican música, baile y ofrendas a la Virgen del Carmen.

El origen del pueblo de La Tirana, se remonta al año 1535, cuando según la leyenda, Diego de Almagro en su recorrido hacia el descubrimiento de Chile desde Cuzco llevaba en su comitiva a un príncipe incáico cautivo llamado Huillac Huma y que era el último sacerdote del culto a Inti. Junto a él, iba su hija llamada Ñusta Huillac. Cuando el ejército se encontraba cerca del actual pueblo de Pica, muchos de los prisioneros incas huyeron hacia la pampa del tamarugal, entre ellos, Ñusta Huillac y su padre. Refugiados en los bosques de tamarugos, Ñusta Huillac organizó una rebelión para reestablecer el poder de su nación, llegando a ser temida tanto por sus enemigos que la nombraron como la “Tirana del Tamarugal”.

Un día llegó un joven expedicionario portugués llamado Vasco de Almeida que había perdido su ruta hacia la mítica “mina del sol”. El flechazo entre la reina y el hispano fue inmediato. Cuando su relación fue descubierta, fueron condenados a muerte ambos. Almeida, como una forma de que su amor sea eterno, convence a Ñusta Huillac para que se bautice al catolicismo y así tras la muerte, renacerían en el más allá y vivirían unidos para siempre. Ambos son descubiertos en la ceremonia y son asesinados por los nativos.

En 1540 pasaba por el pueblo de La Tirana el fraile Antonio Rondón, encontrando una cruz cristiana en los claros del bosque del tamarugal, y como forma de homenajear el amor de estos jóvenes, se construye en el lugar una iglesia dedicada a la Virgen del Carmen de La Tirana. La cruz simbolizaba la muerte de los enamorados bajo la religión cristiana.

Ahora bien, la fiesta tiene su origen en una festividad andina relacionada con la Pachamama vinculada a la Virgen de Copacabana, ya que el obrero salitrero boliviano y peruano tuvo raíces campesinas. Su origen como fiesta es minero, creada por los obreros bolivianos que trabajaban en las minas de cobre y plata en Huantajaya, Santa Rosa y Collahuasi que llegaron a Tarapacá como obreros del salitre; pero en el siglo XIX la fiesta fue redefinida con el auge salitrero. A inicios del siglo XIX la fiesta se celebraba en diversas fechas como el 6 de Agosto para los bolivianos, 28 de Julio para los peruanos y 16 de Julio para los chilenos.

A partir de 1910, como parte de la chilenización de Tarapacá⁷, se incluye esta nueva festividad en el calendario chileno un único día, el 16 de Julio evocando a la Virgen del Carmen Patrona del Ejército de Chile.

RELACIONES ENTRE LA IGLESIA CATÓLICA Y LOS BAILES RELIGIOSOS

Para Tennekes y Koster (1986) la simbiosis que observamos en América Latina entre el régimen eclesiástico y la religiosidad popular se remonta a una alianza estratégica colonial entre la iglesia y la clase popular: entre un régimen religioso ortodoxo, de origen aristocrático – burgués, foráneo y centrado hacia fuera y por otra parte, una masa popular religiosa de campesinos, obreros mineros de origen indio mestizo y de inspiración sincrética. En los distintos contextos nacionales, históricos, políticos y coyunturales observados en el continente, puede originar esta antigua alianza estratégica una variedad de maniobras tácticas de ambas partes: autoridad eclesiástica y dirigentes populares, sean estos del medio político, social o religioso. Los mismos autores, caracterizan en tres periodos la historia entre la Iglesia Católica y los Bailes Religiosos en el norte de Chile.

Primer período: El monopolio poco eficiente del régimen religioso de la Iglesia Católica: la situación antes de 1950

Tennekes y Koster (1986), plantean que en el caso del norte chileno, la religiosidad popular lleva en más de un aspecto las características de sincretismo. “El pueblo, es decir, la masa de la población, la llamada clase popular, mantiene en su religión toda clase de elementos de cultos pre- cristianos y ha transformado, además, práctica de culto hispano católica a su propia manera, reinterpretándolas” (Tennekes y Koster, 1986: 57). En forma más o menos exitosa, celebra su propia religión al margen de la vida eclesiástica oficial, encontrándose, con la tolerancia y con las festividades ortodoxas de la autoridad eclesiástica, explicando que: “si bien la iglesia, como administradora del culto oficial y como proveedora de una serie de servicios religiosos indispensables, ocupa una posición monopólica, ella ejerce poca

⁷ Para más información sobre el proceso de Chilenización de Tarapacá, se sugiere revisar la bibliografía del Dr. Sergio González Miranda: “El Dios Cautivo. Las Ligas Patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922). Lom Ediciones. Santiago, Chile. 2004.

influencia sobre el pensar y actuar religioso de las masas populares” (Tennekes y Koster, 1986: 56).

El catolicismo oficial de la iglesia y el catolicismo popular de la clase mayoritaria, se contraponen, de la siguiente manera: “a un lado está la jerarquía clerical y los laicos fieles de practica dominical (de cuyo medio se reclutan los sacerdotes y que proveen a la iglesia de recursos materiales necesarios) cuyo pensar y actuar religioso se caracterizan por la doctrina católica ortodoxa y la liturgia hispano – romana. Al otro lado, se encuentra la masa popular católica, que, vista desde la perspectiva de la iglesia hace figura de una clientela de inhábiles, pasiva, desinteresada teológica y litúrgicamente, pero necesita de protección. Pero encubierto por aquel papel de público asistente, el pueblo esconde su propio mundo vivencial religioso” (Tennekes y Koster, 1986: 57).

En consecuencia, en este periodo, el desarrollo del fenómeno peregrino se ejerció fuera de las fronteras de la iglesia, producto de que en esta región la iglesia era más débil que en otras partes del país, no solo porque las masas obreras se habían alejado de ella, sino también por la actitud liberal anticlerical de la elite social y económica, que conducía la empresa salitrera y el aparato de la administración pública. No obstante a esto, la iglesia no se conformó con su posición desfavorable, sino que encaminó una estrategia protectora referente a las masas populares. Una de estas estrategias, a mediados de este siglo fue la realizada por el Cardenal Caro⁸, Obispo de Iquique, que buscó esto, por medio de la predicación de la doctrina social de la iglesia, presentándose a la vez en la figura de la “noble tercera potencia” (Tennekes y Koster 1986), ubicada entre los detentadores del poder político y económico por un lado, y por otro, los partidos de oposición izquierdista y los sindicatos, dado que “la recuperación de su posición desfavorable en la región, la reconquista de su tradicional clientela popular era asunto de ser o de no ser para un régimen religioso que pretende encarnar el liderazgo espiritual de la nación y constituir como tal, una instancia de similar importancia al Estado” (Tennekes y Koster, 1986: 57).

Por lo tanto, en síntesis, de este periodo se desprende que la situación de las relaciones entre la iglesia, el poder político y la clase obrera durante los primeros ochenta años del régimen chileno del Norte Grande fueron autónomas por cada grupo, esto dado que el poder del Estado nacional que se identifica con los intereses de los empresarios, se ve confrontado con organizaciones laborales radicales que crecen en poder e influencia y que se niegan a reconocer la

⁸ Sacerdote chileno (1866- +1958). En 1911, fue nombrado Obispo de [Iquique](#).

legitimidad del orden establecido. Y, por otra parte la iglesia, "tiene poca influencia en el pensar y actuar religioso del pueblo. La clase obrera traza, en lo religioso, su propio curso. Los intentos de la iglesia para conquistar el liderazgo espiritual del pueblo por su estrategia protectora y beneficiadora de los pobres, no eliminan la distancia entre ella y la clase obrera, pero, agudizan indudablemente la tensión tradicional entre la Iglesia y detentadores del poder seglar, cuando cada uno a su manera pretende intensificar el control de las masas populares" (Tennekes y Koster, 1986: 58).

Segundo período: Formación y crecimiento de la organización de peregrinos como régimen religioso (1950-1970).

A partir de 1950 se transforman las organizaciones de peregrinaje poco a poco y de una manera cada vez más profunda, a la vez que el número de sus miembros crece rápidamente. En primer lugar, la pauta de sus actividades se amplía considerablemente. Lentamente, este período de preparación se va extendiendo por una parte considerable del año: tres meses, seis y hasta nueve meses, mientras que las actividades comprenden más que solo los ensayos del baile y del culto. Cada vez más actividades se desarrollaban en casa: los campamentos mineros y los barrios obreros donde viven los bailarines. Mucho más tiempo que antes, se dedica a actividades sociales. También, internamente se transforma la estructura organizativa. "Las actividades estrictamente religiosas y de culto siguen bajo la responsabilidad del caporal. La dirección de los otros asuntos, en particular los asuntos organizativos, pasan a manos de una directiva democráticamente elegida y periódicamente renovada. Surge una reglamentación estricta y una disciplina acentuada. Las compañías transformadas ya en sociedades, se asocian entre ellas. Primero se forman asociaciones o centrales de bailes religiosos entre aquellas sociedades que se ubican en la misma localidad. En este periodo surge el proyecto de agrupar a todas las sociedades y asociaciones con referencia al santuario de La Tirana, en una sola federación de bailes religiosos"⁹ (Tennekes y Koster, 1986:68).

⁹ Es relevante precisar que el 7 de septiembre de 1964 nace la Asociación Victoria y Alianza en Iquique. Posteriormente, en 1965 surge la Federación de Bailes Religiosos. Este hecho es uno de los más importantes, en cuanto a la comunión de las organizaciones de Bailes Religiosos y la Iglesia. El conformarse la Federación de Bailes Religiosos, implica un reconocimiento y trabajo en conjunto con la Iglesia Católica y se sitúa esta celebración religiosa, que hasta entonces era considerada por muchos como una manifestación popular pagana, proveniente de los credos autóctonos de la zona. El Concilio Vaticano II provocó la apertura de la Iglesia, esta nueva mirada sumada a la presencia del entonces obispo José del Carmen Valle y la acción del Padre Ramiro Ávalos, dio paso a que se iniciara un camino de encuentro entre clero y los Bailes Religiosos. Es muy importante la gestión que realizaron los dirigentes de las

En este periodo, se trazan conversaciones y reuniones sobre asuntos como: el orden litúrgico de la fiesta, mantención del orden público, facilidades de transporte, agua potable, servicios de salud en el santuario... etc. La fiesta ahora cuenta con la participación de las autoridades eclesiásticas, civiles y militares. Después de 1950, los obispos, con todo su aparato pontifical aparecen sistemáticamente todos los años en la fiesta. Así, el clero da un brillo eclesiástico a aquella fiesta que en el fondo, le inspira reserva. "Las asociaciones locales de bailes religiosos son cobijadas en las diferentes parroquias y reconocidas como organizaciones parroquiales legítimas, en pie de igualdad con la acción católica. La autoridad eclesiástica apoya las gestiones de sus dirigentes, por lo mismo la iglesia ofrece un mejor servicio del clero a los peregrinos y su liturgia, como por ejemplo la bendición de sus elementos materiales de culto. Más accesible será también el servicio eclesiástico en asuntos de bautismo, funerales y el servicio administrativo en las parroquias" (Tennekes y Koster, 1986: 69). Pero este apoyo de la iglesia tuvo su precio. En consecuencia se le indican asesores espirituales a la federación y a las asociaciones locales. "Otra consecuencia es que los estatutos y reglamentos deben contar con la aprobación eclesiástica y que los cantos deben ser revisados y armonizados con la doctrina ortodoxa, exigencias que conducen a correcciones y modificaciones impuestas por la iglesia" (Tennekes y Koster, 1986: 70).

Por lo tanto, en síntesis podemos decir que emerge de este período una alianza entre un régimen religioso de sacerdotes y un régimen religioso de laicos. "El primero parece dominante, pero el segundo es apenas subordinado. Se trata de un régimen de laicos bien organizado y militante, que se apoya en una religiosidad muy propia y de raíces muy profundas. Este régimen laical, es cierto, aprecia el reconocimiento y protección, pero exige una amplia autonomía en el culto, mucho más de lo que la iglesia suele conceder a los márgenes de su dominio" (Tennekes y Koster, 1986: 70). Cada uno de los aliados busca aprovechar al máximo la alianza para sus propios fines. Se respetan mutuamente, sabiendo que no se está interesado en la visión religiosa y la liturgia del otro aliado. Se admiten mutuamente en el santuario, pero tratando a la vez de quitarle espacio al otro. Todo esto en un contexto donde el clima político cambia aceleradamente. Por esto mismo para evitar críticas y protestas, las autoridades civiles y administrativas cambian su anterior actitud enemiga y discriminatoria. "Por su parte los bailarines mismos justifican este cambio de actitud, porque demuestran indiscutiblemente su disciplina en la fiesta y

distintas asociaciones, entre ellos Don Humberto Morgado, primer Presidente de la Federación de Bailes. Finalmente, en el año 1970, surgieron la Asociación de Bailes de Iquique "Cuerpo de Baile", "Sur del Carmen" y "José María Caro".

comprueban públicamente su patriotismo, integrando a su culto la bandera chilena y el himno patrio” (Tennekes y Koster, 1986: 78).

Tercer período a partir de 1973: alianza e incorporación de los bailes religiosos a la Iglesia Católica.

El once de Septiembre de 1973¹⁰ significó, el inicio de una dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte y el derrocamiento del Presidente Salvador Allende Gossens¹¹ y su proyecto de socialismo. Las profundas implicancias de este acontecimiento pueden ser mencionadas aquí, en síntesis: desaparecen partidos políticos y sindicatos independientes que defienden los intereses de los obreros. Poco tiempo más tarde, la iglesia constituye la única fuerza organizada de oposición al nuevo régimen militar, demostrando a la vez su capacidad de introducir una nueva variación al antiguo tema de la rivalidad simbiótica entre los detentadores del poder eclesiástico y seglar. Se presenta como protectora de las víctimas del régimen militar y defensora de los derechos humanos, por medio de la “Vicaría de la Solidaridad”. En 1978, sucede un hito que marca el proceso de la incorporación de los Bailes Religiosos a la iglesia, es la “Carta a las Sociedades de Bailes Religiosos” del Arzobispado de Antofagasta y los obispos de Iquique, Arica y Calama el 14 de abril de 1978. En ese documento, los obispos declaran un respaldo a los Bailes Religiosos frente a la comunidad.

Durante estos años “la organización de los bailes religiosos sufre graves pérdidas. Se prohíben sus reuniones, una quincena de dirigentes y bailarines son ejecutados por el régimen militar, otros son llevados presos, detenidos, torturados y exilados. “En general los bailarines, peregrinos y sus dirigentes son fuertemente amedrentados y aterrorizados” (Tennekes y Koster, 1986: 79). Tres meses después del golpe recomienzan las reuniones, pero ahora en locales de la iglesia, en calidad de celebraciones religiosas, en presencia de un asesor espiritual, con un permiso especial de la autoridad militar para cada reunión y con un auditor militar en la sala. “Después de 18 meses se mitiga en algo esta reglamentación. La consecuencia de esto, es que haya menos oportunidades, durante el año para las actividades sociales de los bailarines. Más que en años anteriores el acento está en actividades religiosas. Por el hecho que la protección de la iglesia ahora constituye la condición para poder funcionar como organización de bailes y para ser reconocido por el

¹⁰ Golpe de Estado, sucedido el 11 de Septiembre de 1973 en Chile, que dio origen a la Dictadura Militar de Augusto Pinochet Ugarte (1915 - + 2006) y que se extendió hasta el año 1989.

¹¹ Presidente de la República de Chile entre los años 1970-1973.

poder militar como organización religiosa, se ha reforzado considerablemente la posición estratégica de la iglesia. Por lo mismo, ella puede ahora intensificar más el control sobre sus protegidos, de forma más simple y sin que se le exijan nuevas concesiones de su parte. Por lo tanto, la organización de los peregrinos, si bien sigue funcionando, enfunda un creciente riesgo de ser incorporada y asimilada por la iglesia, debido a que siempre se ha tratado de un movimiento con orígenes obreros, en este período solamente bajo las alas protectoras de la iglesia pueden seguir funcionando. "Así surge la situación que la iglesia siempre ha tratado de crear: pero que durante la constelación política anterior no fue fácil de realizar: la de asimilar lentamente un régimen laical de considerable influencia y vitalidad" (Tennekes y Koster, 1986: 79).

En consecuencia, podemos decir que a partir de 1973, el margen de maniobra de los Bailes Religiosos se hizo muy estrecho bajo el gobierno militar, aún más en su posición de grupos sociales asilados en la iglesia. "Luego de esa protección, la Iglesia Católica restó a la vez parte considerable de la independencia interna del régimen religioso de los bailarines, intensificando la acción evangelizadora, creció la influencia de los sacerdotes asesores en las organizaciones de los bailarines. A su vez, la pastoral del santuario, los sacerdotes y obispos intentan continuamente promover una devoción más Cristo-céntrica, más eclesial y más sacramental. En estas nuevas condiciones, el poder quedó dominado por dos potencias monopolizantes, gobierno e iglesia, que se reparten hasta hoy en día el control de la fiesta y la clientela popular, invocando cada una su propia misión: el primero por la defensa de la familia y la cultura chilena y la segunda por la defensa de la ortodoxia y la verdad bíblica" (Tennekes y Koster, 1986: 80).

ESTUDIOS MUSICALES

El estudio de la música en América latina, hace un par de décadas ha tomado relevancia en los estudios de Clark (2012) y González (2013). El estudio de las canciones y la sonoridad que habita en las festividades religiosas revelan una profunda incorporación de prácticas locales, influencias, cruces, hibridismo de distinta naturaleza y alcance. Bhabba (1994) ya había manifestado que: "las culturas pueden ser entendidas interactuando y transformándose unas a otras de una manera más compleja que lo sugieren las oposiciones binarias de centro/periferia, civilizado/salvaje, ilustrado ignorante, o primer mundo/tercer mundo" (Bhabba, 1994: 86). Según González (2013) "Esto lo hace asentado en una base histórico antropológica al considerar la relación de la música latinoamericana del siglo XX

con dos conceptos básicos que alimentan la idea misma de América Latina: identidad y alteridad" (González, 2013: 54). Por otra parte, en lo referido a la sonoridad que coexiste en la fiesta de La Tirana destaca las investigaciones realizadas por Uribe (1973) y Lavín (1950).

El análisis hermenéutico del contenido de los cantos religiosos de La Tirana, es un suministro importante y valioso, dado que en ellos se plasman los sentimientos, anhelos, deseos y procesos sociales que viven y transitan los Bailes Religiosos. En su estudio, se profundiza constantemente en la idea de pasado y destino común, en el cual los bailarines viven un encuentro de dos tiempos donde participan de la liturgia católica moderna, sin perderse del todo de su origen "pagano u andino". En la fiesta de La Tirana, la liturgia a partir de los años 70, ha sido detentada por la Iglesia Católica, la cual ha ido evangelizando con su modelo hegemónico masculino a los Bailes Religiosos, situación que se ha plasmado en la direccionalidad de las letras de estos, en consecuencia afectando y modificando ciertas prácticas rituales. Cabe destacar, que este proceso de incorporación y adoctrinamiento de los Bailes Religiosos, ha sido sutil, desde los marcos de referencia y esquemas colectivos construidos por el poder de la Iglesia Católica, mediante discursos y prácticas que intervienen, sin ser percibidos, en la construcción de sentidos de realidad o imaginarios sociales de los Bailes Religiosos.

Cancionero Tiraneño

La música y los cantos específicamente, permiten el diálogo entre los participantes del ritual y muchas veces, en ellos se plasman las necesidades espirituales y sociales de la sociedad religiosa. A su vez, esta dimensión dialógica, actúa como un catalizador de representaciones de la memoria, del compromiso social, político e identidad cultural de los pueblos. Los cantos para los danzantes condensan el ámbito devocional y permite el reforzamiento de prácticas sociales como la solidaridad, cohesión, reproduce y fortalece su identidad cultural.

Como se plantea en los párrafos precedentes, los cantos religiosos históricamente ciñeron su centralidad en la figura de María, y producto de su incorporación al dominio y monopolización del culto por parte de la iglesia católica y sus intensas campañas evangelizadoras de los últimos 40 años, estos han ido cediendo y reemplazando su contenido hacia la figura de Jesús. Es por esto, que debemos comprender que tanto en la religiosidad popular, como en el caso de los cantos religiosos, se negocian permanentemente los procesos de redefinición y

reinterpretación su sentido y contenido, se confrontan las relaciones de dominación y resistencia, entre los actores en disputa que coexisten en la festividad religiosa.

Un ejemplo de estas modificaciones en su contenido, y que permiten observar la caracterización de las relaciones entre la Iglesia Católica y los Bailes Religiosos señaladas anteriormente, se observa en el análisis comparativo de los segmentos de cantos de dos Sociedades Religiosas fundadas en el año 1968 y 1984 respectivamente. Su comparación, enfatiza distintas figuras centrales, por un lado María, y por el otro Cristo:

“Virgen de La Tirana,
 oh bella flor de mi sierra
 que una vez al año
 floreces en esta tierra”
 (Segmento de la canción “entrada” de la Sociedad Religiosa
 los Siervos de María)

Mientras, que la siguiente letra de la canción, sitúa su centralidad en Cristo:

“Así como en mí vida busco a mí Señor,
 hoy quiero dar las gracias a la Madre del Salvador
 y cuida de mi vida y de mi hogar
 Nazareno de la Paz bendice a nuestros Sambos que ya no
 están,
 a quienes no pudieron aquí llegar,
 tú eres el Mesías de la verdad,
 los Sambos te adoramos Dios celestial, celestial”
 (Segmento de la canción “Nazareno de la Paz”, de la Sociedad
 Religiosa Sambos Nuestra Señora del Carmen)

Contexto histórico y los cantos religiosos

Como se planteó anteriormente, la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, celebración típicamente mariana y andina, es similar a muchas de las fiestas que se dan en América Latina y se ha constituido históricamente de forma paralela a la institucionalidad oficial que representa la Iglesia Católica en nuestro país. Los Bailes Religiosos, han sido muchas veces tildados de idólatras y paganos por adorar, primero a una imagen y segundo, una mujer, siendo el único representante hegemónico universal de la existencia de Dios en la tierra, la figura de Cristo.

En este sentido, la canción “Bailarín del silencio”, escrita por Hugo Guerrero Honores¹², en el año 1978, se estableció como un nuevo espacio de socialización, en época de plena dictadura militar en Chile, en la cual los Bailes Religiosos fueron incorporados al dominio de la Iglesia Católica, siendo esta canción, un espacio de negociación, dada la protección que prestó la Iglesia a los bailarines. En ese mismo año, también sucede otro hito que refuerza el proceso de la incorporación de los Bailes Religiosos a la iglesia, es la “Carta a las Sociedades de Bailes Religiosos” del Arzobispado de Antofagasta y los obispos de Iquique, Arica y Calama el 14 de abril de 1978, en el cual la Iglesia Católica declara públicamente su respaldo y acogida a los Bailes Religiosos frente a la comunidad.

La canción Bailarín del Silencio, en su letra, plasma el espíritu emancipatorio, de resistencia simbólica ante el régimen militar; como vehículo de memoria y construcción de identidad colectiva. Actualmente, los bailarines la interpretan el día 16 de Julio, en la víspera de la fiesta de La Tirana, y su contenido podría ser entendido como una instancia de desafío a los procesos históricos totalizantes que ha vivido la festividad. A su vez, su letra manifiesta una relación dialogante, interactiva, interpersonal y emotiva con la figura de la Virgen del Carmen como mediador, en un íntimo dialogo, trascendente e incondicional, recordando que la Virgen del Carmen, no solo es Madre de Dios, sino que también es Madre de cada uno de los hombres y mujeres y vela por ellos.

Como dijimos anteriormente, la fiesta de La Tirana durante estos últimos cuarenta años, ha ido, paulatina y sutilmente desplazando los elementos de lo local y adquiriendo por influencia de la iglesia Católica, un aire “universal” y cristo-céntrico. Como se señala Guerrero (2016), La Tirana “en un curso de cristiandad la llegada a Dios, pasa por Belén, y no por la pampa del Tamarugal” (Guerrero, 2016: 07).

Escobar (2011) en su análisis señala que los cantos religiosos, siempre habían contenido un sin número de elementos autóctonos tanto de la geografía del norte de Chile como por ejemplo, de la historia de amor que da origen a la fiesta de La Tirana. Sin embargo, hoy en día los elementos autóctonos pareciesen estar en detrimento, para dar espacio a temáticas bíblicas. La autora, posteriormente explica: “Para quienes conocen de la religiosidad popular latinoamericana saben que siempre una de las dificultades más grandes que ha encontrado la iglesia en su obra evangelizadora ha sido, la aceptación y comprensión de un Cristo

¹² Según informaciones del sitio Web “Nostalgias Pampinas”: Hugo Guerrero Honores habría sido un bailarín mariano, nacido en el pueblo de Andacollo (IV Región de Chile) en el año 1937, posteriormente habría emigrado al Norte Grande y fallecido en el año 1999, en la ciudad de Arica-Chile.

histórico, que como todo sujeto histórico perteneció a un pueblo y a una cultura particular lejana a la nuestra y muchas veces desconocida. La situación ha cambiado y hoy en los cantos, producto de la efectiva evangelización es posible observar cómo se refuerza, justifica y redime la imagen de ese Padre ausente lejano, mediante las figuras de Jesús y de Dios, el Creador. Los bailes, ahora son conscientes de la historia de la religión y lo plasman en las letras de los cantos" (Escobar, 2011:92).

Un ejemplo de ello, lo podemos observar en el canto "amigo de los republicanos", del Baile Religioso Tatajachura:

"Es hijo de los demonios, los fariseos decían se mezcla con los leprosos y con mujeres perdidas, el sábado no respeta. ¿Dónde vamos a parar? Si ha decidido sanar a toda clase de gente es un hombre subversivo. Ante tanta confusión yo me quedo con lo antiguo".

BAILARIN DEL SILENCIO

A continuación se expone un análisis hermenéutico de la canción "Bailarín del Silencio", en razón de conocer los marcos de referencia, subjetividades y sentidos que posee esta canción popular y religiosa creada en el año 1978, la cual podría revelar en algunos aspectos, elementos de disonancia a la incorporación paulatina que han sostenido los Bailes Religiosos de la Fiesta de La Tirana, por parte de la Iglesia Católica.

Letra de la Canción Bailarín del Silencio (Hugo Guerrero Honores, 1978).

"Preguntan si soy pagano, idólatra o pecador
Por vestirme de gitano o moreno saltador.
Me dicen que a Dios se llega, se llega sin mediador
Me dicen que soy un loco, porque bailo con amor.

CORO

Si danzo cantando versos
Es porque nace del corazón.
Soy bailarín del silencio, de aquel silencio

Que habla con Dios.

Soy pecador, soy indigno y necesito de mediador.

Pagano no quiero serlo, de todas partes yo soy

Y si venero a una imagen, eso no es adoración.

Aquél que niega a su Madre, no tiene ningún valor,

Por eso yo bailo y canto a la Madre del Señor.

CORO (BIS)

Análisis

1. Título de la canción: "Bailarín del silencio":

Si prestamos atención al título de la canción, podemos asociarlo al contexto histórico en la que se crea esta, vale decir, el año 1978, época en la cual Chile atravesaba la dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte. Como se describió anteriormente, con los estudios de Koster y Tennekes (1986), muchos de los danzantes fueron asesinados, torturados, exiliados o sufrieron las consecuencias físicas, sociales y culturales que significó dicho periodo para nuestro país, en la cual se limitó la libertad de expresión de la mayor parte de la sociedad chilena. Es decir, el título "Bailarín del Silencio", podría hacer alusión a la persistencia por bailar, de manera contestaria frente a la opresión, es decir, venerar a la Virgen del Carmen, a pesar de las circunstancias sociopolíticas, o más bien decir: "soy bailarín, a pesar de la dictadura militar, en silencio y en el soy libre, en el nadie puede silenciarme".

Por otra parte, el título podría ser alusión a la pérdida de la autonomía, de la voz, que tuvieron los Bailes Religiosos al ser protegidos por la Iglesia Católica, quedando estos silenciados e incorporados a ella, cediendo en autonomía de culto, letras de los cantos, entre otras prácticas rituales.

2. El verso: "Preguntan si soy pagano, idólatra o pecador. Por vestirme de gitano o moreno saltador..."

El análisis hermenéutico de este verso, dice relación principalmente con tres elementos. El primero, contempla el cuestionamiento que la Iglesia Católica históricamente realizó a los Bailes Religiosos, al tildarlos de paganos e idolatras. Si nos remontamos al origen semántico del término "pagano", este proviene del latín *paganus*, que significa «habitante del campo», «rústico», y también se utiliza

para denominar cultos “sincréticos”, mientras que el término idolatría remonta su significado a “la adoración indebida a los ídolos, una imagen o a alguien que no sea Dios”. En consecuencia, ambos términos hacen referencia a los cuestionamientos de la Iglesia Católica, la cual en sus inicios marcó distancia de la celebración, dado que siempre este tipo de manifestaciones fueron observadas como arcaicas o rústicas, existiendo al filo del pensamiento de la Iglesia Católica Ortodoxa, y por otra parte las controversias y desconfianzas que significaban la veneración a una imagen, que por sobre todo es mujer, frente al canon dominante masculino que predomina en el catolicismo.

Un segundo elemento, podría interpretarse como una reacción de los Bailes Religiosos hacia los cultos pentecostales. Ambas comunidades religiosas, históricamente han sostenido relaciones complejas, no exentas de tensiones y ejerciendo por ambos sectores la violencia simbólica, tildando a los danzantes como idólatras o paganos, de prácticas no cristianas y no ilustradas, mientras que el pentecostal ha sido atacado en términos de “hermanos o canutos”¹³.

El tercer aspecto de este verso, dice relación con el cuestionamiento a las vestimentas e indumentarias de los Bailes Religiosos, la cual muchas veces no ha sido entendida, dada que su inspiración proviene de fuentes diversas tales como la influencia andina, la naturaleza, la esclavitud y hasta el cine, en el caso de los indios sioux. Por otra parte, este verso, posee la singularidad de enumerar diferentes tipos de bailes, es decir, gitanos y morenos, siendo que la mayoría de los cantos religiosos hacen alusión a la búsqueda de una identidad diferenciadora, en oposición a otro baile religioso, enfatizando cada uno con sus propias características. En consecuencia, al respecto podemos considerar que esta letra, a diferencia de muchas otras, posee una identidad común, totalizadora o en bloque, con una cohesión interna, en la cual los diversos bailes son capaces de reconciliar sus diferencias, expresándose quienes son, asumiéndose como hijos de la Virgen del Carmen y el reconocimiento de un denominador común: el amor por ella. En consecuencia, para lograr esto, es necesario asumir que “identidad colectiva común”, lo cual no significa homogeneidad, sino aceptación de la diversidad. Esta identidad de los Bailes Religiosos, es por lo tanto un conjunto de rasgos propios que los caracteriza frente a los demás; pero al interior de dicho grupo social existen diferencias.

¹³ Para más información sobre las relaciones entre las comunidades religiosas católicas y pentecostales, se sugiere revisar el artículo del Dr. Bernardo Guerrero Jiménez: “Religiones populares e identidad en el Norte Grande de Chile, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70800904>> ISSN 0717-2257.

3. El verso: “Me dicen que a Dios se llega, se llega sin mediador. Me dicen que soy un loco, porque bailo con amor”:

Este verso, en su análisis enfatiza principalmente el carácter pagano, del que fueron juzgados en el pasado producto de ser fieles que veneran a la Virgen del Carmen y no a Cristo, vale decir este verso, revela la memoria histórica de los danzantes, enfatizando que la Religión Católica les ha enseñado paulatinamente que la relación con Dios es directa. Para ello, se considera que “El orden sobrenatural del catolicismo popular está estructurado en forma jerárquica, en ese orden, Dios está sobre todos y sobre todo. Es un Dios todopoderoso, pero lejano y virtualmente desconocido. La Virgen y los Santos son sus subalternos, pero ellos pueden de una u otra manera influenciar el curso de los acontecimientos. Como tales, actúan como mediadores entre Dios y los hombres” (Tennekes y Koster, 1986: 33).

De este modo, la Virgen María, es en consecuencia un poderoso mediador. No solo es Madre de Dios, sino que además es Madre de todos los hombres y vela por ellos. Cuando a través la Virgen, el creyente se reconoce amado y valorado, la fe se convierte en estímulo para vivir dignamente y defender sus propios derechos. Parker (1993) respecto a esto afirma: “La religión popular afirma la mujer y lo femenino, a través de la centralidad de la figura de la Virgen María, en la que se concentra la visión popular de la Madre, tan importante en la constitución de la red de relaciones familiares y sociales de la cultura popular. Esta afirmación de la mujer y especialmente en su rol materno, como gestora y protectora de la vida, se opone a la cultura dominante, marcada desde siglos por las pautas patriarcales, como gestoras del poder y de la dominación” (Parker, 1993: 195).

Por otra parte, la segunda parte de esta frase, alude a la importancia de la figura de la Virgen del Carmen, como madre de los peregrinos y bailarines, a quien se debe venerar fielmente, dado que representa el amor, cariño incondicional, cuidados y orientaciones que el ser humano necesita en cualquier etapa del ciclo vital en la que se encuentren.

En este sentido, Montecino (1996) respecto a la relevancia de la figura de María en América Latina y Chile, señala que “El mito mariano resuelve nuestro problema de origen – ser hijos de una Madre india y de un Padre español – y nos entrega una identidad inequívoca de una Madre común (la Virgen), por ello es posible reactualizar permanentemente ese vínculo a través del rito (las peregrinaciones, los cultos a María, los festejos en su honor)” (Montecino, 1996: 30). La figura de María,

otorgaría simbólicamente una solución al problema fundacional violento que marca la trayectoria de los diferentes países latinoamericanos, en los cuales el cuerpo de la mujer fue la primera “vasija” que contuvo al ‘otro’, sosteniendo su núcleo familiar: la Madre india que permanece sola con su hijo huacho¹⁴, sin la presencia, mantención, cercanía o apoyo del Padre español, quien sólo estuvo presente en el acto sexual. “Esta constitución familiar se caracterizó por la omnipresencia de la Madre quien fue el único referente de los hijos bastardos. En ella se concentraron las vivencias reproductoras de la vida, el soporte de la subsistencia y de las relaciones afectivas. Mientras que la figura lejana del Padre se hizo fantástica, de un poder distante y sin especificidad, residiendo en el espacio de lo político, económico o militar, fuera de lo contingente, de lo cotidiano. Un Padre ausente, irreal cuya imagen en el imaginario mestizo será sustituida por la figura masculina violenta” (Montecino, 1996: 92).

4. El verso: “Si danzo cantando versos, es porque nace del corazón”:

Este verso, dice relación con la intimidad y sentimientos que encarnan los cantos religiosos para los danzantes. Tal como se explicó en párrafos precedentes, ellas materializan una relación dialógica, sentimental, en la cual se comunican con la Virgen, su madre de forma directa y ella los cobija y alienta para seguir su camino.

5. El verso: “Soy bailarín del silencio, de aquel silencio, Que habla con Dios”:

Este verso, además de poder materializar el espíritu de un contexto histórico, es una forma de resistencia simbólica al régimen militar de Augusto Pinochet. Tal como se planteó en los párrafos antecedentes, a su vez hace alusión a la intimidad, esa conexión trascendente que poseen los danzantes con la figura de María y de Cristo, en la cual encuentran cobijo y certezas ante una realidad turbulenta.

Por otra parte, también hace referencia al éxito de las campañas evangelizadoras de la Iglesia Católica en los últimos 40 años, entendiendo que si bien es una fiesta mariana, la figura de la Virgen del Carmen es un mediador, para llegar a Dios, única figura preponderante en el Catolicismo.

¹⁴ Se refiere a los hijos ilegítimos.

6. El verso: "Soy pecador, soy indigno y necesito de mediador":

La letra del Bailarín del Silencio, además de conservarse hasta la actualidad, esta frase hace presente el sentir de los Bailes Religiosos, en lo referido a que si bien han sido evangelizados y asimilados al dominio de la Iglesia Católica, aún conservan atisbos de los inicios de la festividad, vale decir, asumen de forma consciente que saben que María, la Madre de Dios es un medio para llegar a él, no renunciaran a la veneración de su figura que les ha dado cobijo por tantos años. Esto, en consecuencia podría ser entendido como una especie de desafío y ejercicio de la memoria histórica de las cofradías hacia la Iglesia Católica, vale decir: "Hemos sido evangelizados, sabemos que a Dios se llega sin intermediarios, pero no renunciaremos a la figura de María, nuestra madre".

Por otra parte, este verso enfatiza y asume las debilidades del ser humano, quien es imperfecto y comete errores a diario, pero también hace referencia a la posibilidad de redención, de tomar conciencia de los errores para proseguir por un camino correcto. En efecto, frente a este punto, es relevante considerar que el Bailarín del Silencio considera los mismos elementos de los cantos religiosos tanto antiguos como nuevos, es decir la trayectoria que si bien no hace referencia exacta a la salud, si esboza el tema de la redención y Escobar (2011) en su análisis de los cantos religiosos posteriores al año 1973, elabora la siguiente propuesta de análisis:

"Difícil trayecto → Pecado, enfermedad y mortificación → Perdón y bendición → Vida, salud" (Escobar, 2011; 74)

7. El verso: "Pagano no quiero serlo, de todas partes yo soy, Y si venero a una imagen, eso no es adoración":

Este verso, es el reflejo de las campañas de evangelización que ha realizado la Iglesia Católica en el norte de Chile durante los últimos cuarenta años. El régimen eclesiástico ha intentado y logrado satisfactoriamente controlar el pensamiento y actuar de los bailarines, mediante un sin número de campañas para que entiendan las distinciones de adorar y venerar. Escobar (2011) señala frente a esto que: "...la Iglesia Católica se recalca la importancia de distinguir claramente entre adoración de Dios y la veneración de los Santos. Según el, los santos no se deberían venerar en sí, si no elementos ocupados como canales de gracia para llegar a Dios. Esta

distinción entre adorar y venerar se ha internalizado claramente en casi todos los cantos..." (Escobar, 2011: 86).

8. El verso: "Aquél que niega a su Madre, no tiene ningún valor, Por eso yo bailo y canto a la Madre del Señor":

Finalmente, este verso, al igual que los analizados anteriormente, enfatiza el amor y la relación directa e incondicional que poseen los danzantes con la Virgen del Carmen y que a su vez, caracteriza las estructuras familiares de las sociedades latinoamericanas. Montecino (1996) ya esboza la idea de que la figura de María otorgaba una solución al problema de origen fundacional que vivieron la mayoría de las culturas latinoamericanas, las cuales fueron fundadas a base del dolor y violaciones a las mujeres, dando origen a los huachos y el mestizaje. Es por esta razón, que los cantos históricamente habían sido dedicados a María. Sin embargo, esto ha de cambiar producto de la hegemonía de la Iglesia Católica en las distintas prácticas rituales de los Bailes Religiosos del Norte Grande, situación ya investigada por Guerrero (2006) (2010) y Escobar (2011). No debemos olvidar que la práctica social y cultural se permite que el hombre se ubique por sobre la mujer, desarrollando con ello procesos de dominación, en la que las mujeres se subsumen al hombre. Es por esto, que para Parker (1996) la mujer es vista como un ser pasivo, inferior y comprensivo que coincide indudablemente con los roles asociados a la Madre en nuestra sociedad. En cambio, la relación con el Padre, es relativa debido a su ausencia en la crianza, sin embargo se le respeta profundamente.

CONSIDERACIONES FINALES

La religión popular de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, se expresa en distintas dimensiones. No obstante a esto, se materializa con especial intensidad en los cantos religiosos. En el caso del Bailarín del Silencio, su análisis hermenéutico, revela la historia de la opresión y de las esperanzas del pueblo reprimido y silenciado en tiempos difíciles. Ella nace, en un contexto histórico complejo para Chile, en el cual muchos de los derechos fundamentales de los seres humanos fueron vulnerados y hace alusión a la persistencia por bailar, de manera contestaría frente a la opresión, es decir, venerar a la Virgen del Carmen, a pesar de las circunstancias sociopolíticas. En consecuencia, el bailar y el cantar, logran ser un espacio de autonomía para los danzantes, de denuncia simbólica en donde no pudieron ser silenciados.

Esta canción en síntesis, puede ser comprendida como un espacio articulador de resistencia simbólica ante el régimen; un vehículo de memoria histórica y constructora de identidad colectiva.

La fe que profesan los bailarines, se convirtió en estímulo para vivir y defender sus derechos, siendo ella un lugar de praxis de responsabilidad, de organización, de reivindicación y conciencia, pese a ser cobijados por la iglesia e incorporados a ella, pero nunca del todo. Si bien, los Bailes Religiosos han cedido en sus espacios, transformado sus prácticas rituales y siempre están sujetos a la evaluación de la Iglesia Católica, la canción Bailarín del silencio, es una instancia de denuncia simbólica y desafía las campañas evangelizadoras de la Iglesia Católica, por lo que debemos considerar que tanto América Latina, y en específico Chile, la Iglesia Católica, ha sido y sigue siendo un territorio de misión, es decir, un territorio que debe conquistar a diario, dadas las particularidades demográficas de la población y las características de la religiosidad popular latinoamericana.

A su vez, comprender que la figura de la Virgen del Carmen, en esta canción, puede ser considerada como símbolo, recurso permanente frente a las dificultades y problemas de la vida cotidiana de los danzantes y puede ofrecer un carácter más abarcador y expresa su eficacia simbólica en la creación de lazos, sentimientos compartidos y oportunidades para el encuentro; siendo ella, un espacio de convergencia de valores religiosos que siempre se han de renovar, tales como: la solidaridad, el sacrificio, la tolerancia y la paciencia, y por otra parte, coinciden con los roles tradicionales atribuidos a la figura materna de la sociedad chilena.

Finalmente, no debemos desconocer que en su ejecución año a año, puede otorgar sentido, esperanzas y certezas en temáticas actuales de la sociedad chilena. La religiosidad popular, se reformula constantemente a través de un proceso de invención, reinterpretación constante por parte de sus creyentes. Es por esto, que debemos entender que los cantos religiosos, la liturgia y los símbolos de la fiesta religiosa, pueden encontrar una renovada validez histórica en la medida en que expresen y condensen las luchas y esperanzas del pueblo, las impulsen y proyecten en un nuevo porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

Bhabha, Homi

1994 *"El lugar de la cultura"*. Manantial; Buenos Aires, Argentina.

Clark, Walter

2002 “*From Tejano to Tango*”. Routledge; Nueva York, Estados Unidos.

Escobar, Katherine

2011 “Conflictos y alianzas entre la iglesia católica y los Bailes Religiosos: La lucha por la Hegemonía y el protagonismo de la fiesta de La Tirana. El caso de los cantos religiosos”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología. Universidad Arturo Prat; Iquique, Chile.

González, Juan Pablo

2013 “Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes”. Ediciones Editorial Alberto Hurtado; Santiago. Chile.

Guerrero, Bernardo

2016 “Religiosidad popular: la tradición resignificada. Reflexiones desde las prácticas religiosas”. Ponencia presentada en el XVIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas en América Latina. Mendoza, Argentina, 16 al 19 de noviembre de 2015 y escrita en el marco del proyecto Dinámicas identitarias en el Norte Grande de Chile: Nación, región y religiosidad popular. N° 1141306 Fondecyt.

____ 2000 “Cantos e himnos en la religiosidad popular: la búsqueda de la salud”. En: *Revista de Ciencias Sociales* N° 10, pp. 23-36, Universidad Arturo Prat. Iquique, Chile.

____ 1993 “Religiosidad popular y estrategia de subsistencia: el caso del norte grande de Chile”. En: *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad Arturo Prat; Iquique, Chile. pp.3-11.

Lavín, Carlos

1950 “La Tirana. Fiesta ritual del norte de Chile”. Colección de ensayos, Universidad de Chile. Instituto de Investigaciones Musicales. Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Santiago, Chile.

Martin, Eloísa

2007 “Aportes al concepto de religiosidad popular: una revisión de la bibliografía argentina”. En: Carozzi, Maria Julia y Ceriani Cernadas, Cesar (Coordinadores), *Ciencias Sociales y Religión en América Latina*, pp 61-68. Editorial Biblos; Buenos Aires, Argentina.

Messlin, Michel

1972 *"Aproximación a una ciencia de las religiones*. Cristiandad; Madrid, España.

Montecino, Sonia

1996 "Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno". Editorial Sudamericana; Santiago, Chile.

Morandé, Pedro

2003 "Cultura y Modernización en América Latina". Ediciones Encuentro; Madrid, España.

Parker, Cristián

1993 "Otra Lógica en América Latina. Religión Popular y Modernización Capitalista". Fondo de Cultura Económica; México DF, México.

Paz, Octavio

1982 "El laberinto de la soledad". Fondo de Cultura Económica; México DF, México.

Ruiz, Agustín

1994 "Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica". En: Revista Musical Chilena URL:

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14042/14352>.

Tennekes, H y Koster, P.

1986 *"Iglesia y peregrinos en el norte de Chile: reajuste en el balance de los poderes"*. En: *Cuaderno de investigación social N° 18*. Centro de Investigación de la Realidad del Norte CREAR; Iquique, Chile. pp. 57-86.

Uribe Echevarría, Juan.

1973 *"Fiesta de La Tirana de Tarapacá"*. Ediciones Universitarias de Valparaíso; Valparaíso, Chile.

Van Kessel, Juan

1987 *"Los bailes religiosos del Norte Chileno como herencia cultural andina"*. En:
Revista Chungará N° 12; Arica, Chile. pp. 125-134.

___ 1987 *"Lucero del Desierto. Mística Popular y Movimiento Social"*.
Universidad Libre de Ámsterdam. Centro de Investigación de la Realidad del
Norte CREAR; Iquique, Chile.

___ 1970 *"El desierto canta a María. Bailes chinos de los santuarios marianos
del norte grande"*. Editorial Mundo; Santiago, Chile.

DOCUMENTOS

Sin nombre de autor

- 1978: *"Carta a las Sociedades de Bailes Religiosos"*. Documento de la Iglesia Católica de Chile.
- 2003: UNESCO: *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*.

MATERIAL CONSULTADO EN INTERNET

- Desconocido. [Exclusivo en línea]. *Fiesta de La Tirana y el Bailarín del desierto*. Nostalgias Pampinas. Recuperado de:
http://nostalgiaspampinas1.bligoo.cl/fiesta-de-la-tirana-y-el-bailarin-del-silencio#.WYDMaoQ1_cd

Recibido: Septiembre de 2017

Aceptado: Noviembre de 2017

LA TIRANA Y SUS BAILES MORENOS: LO AFRO, LO PAMPINO Y LO CHILENO^{1 2}

María Francisca Basaure Aguayo³

El presente trabajo explora en los significados identitarios asociados a las danzas promesas de Morenos ejecutadas durante la fiesta en el santuario de La Tirana, provincia del Tamarugal, Región de Tarapacá, Chile.

Asumiendo una perspectiva que acentúa las singularidades, describimos estos bailes religiosos con el objetivo de dar cuenta de la diversidad de este tipo de bailes, y como estos configuran hoy las identidades de lo afro, lo pampino y lo chileno. También intentamos demostrar que estos no solo expresan dichas identidades colectivas, sino que también las configuran mediante la propia performance.

Proponemos estudiar la fiesta y los Morenos como un fenómeno cultural significativo y relevante de la cultura del Norte Grande del pasado y el presente desde un enfoque etnográfico y patrimonial. A través de revisión de material fotográfico, audiovisual y bibliográfico, así como también, conversaciones y observación directa de Bailes Morenos en La Tirana 2016 y 2017.

Palabras claves: Bailes Morenos, La Tirana, Religiosidad popular, Patrimonio Cultural.

This paper explores the identity meanings associated with the promising dances of Morenos performed during the festival at the sanctuary of La Tirana, province of Tamarugal, Tarapacá Region, Chile.

Assuming a perspective that accentuates the singularities, we describe these religious dances with the objective of giving an account of the diversity of this type of dances, and how they shape today the identities of Afro, Pampino and Chilean.

¹ Artículo escrito para la obtención del grado de Magíster en Patrimonio Intangible, Sociedad y Desarrollo Territorial. Proyecto “Puesta en valor digital y formación del capital humano, para el patrimonio intangible de Tarapacá”, financiado por el Fondo de Innovación para la Competitividad (FIC) del Gobierno Regional de Tarapacá y ejecutado por el Instituto de Estudios Andinos Isluga de la Universidad Arturo Prat (www.tarapacaenelmundo.cl).

² Partes de esta publicación fueron presentadas en el XXIII Congreso Internacional de Antropología de Iberoamérica, La Serena, octubre 2017, en la ponencia titulada “Bailes Morenos: religiosidad popular en el Norte Grande de Chile”.

³ Antropóloga social. Instituto de Estudios Andinos Isluga. Unap. Correo electrónico: francisca.basaure@tarapacaenelmundo.cl

We also try to show that these not only express the collective identities, but also configure them through their own performance. Through review of photographic, audiovisual and bibliographic material, as well as conversations and direct observation of Bailes Morenos in La Tirana 2016 and 2017, we propose to study the festival and the Morenos as a significant and relevant cultural phenomenon of the Norte Grande culture from the past and the present.

Key words: Bailes Morenos, La Tirana, Popular religiosity, Cultural Heritage.

INTRODUCCIÓN

La fiesta del santuario de La Tirana se desarrolla del 10 al 19 de julio de cada año, es la fiesta religiosa más masiva del Norte Grande, donde llegan más de 250 bailes religiosos que participan de este evento ceremonial. El origen de esta fiesta se relaciona con los obreros mineros de Huantajaya, Santa Rosa y Collahuasi (Núñez, 1988; Van Kessel, 1987; Díaz, 2011). Durante el siglo XIX la fiesta se celebraba en distintas fechas, por ejemplo, el 6 de agosto⁴. Actualmente el día de la Virgen del Carmen es el 16 de julio, feriado nacional en el que se celebra a la patrona del Ejército de Chile.

De los 250 bailes religiosos que aproximadamente participan de la fiesta, 40 son bailes Morenos⁵, es decir el 16%. Ellos vienen a saludar a la China⁶ de distintos lugares del país, como: Santiago, Peralillo, La Serena, Taltal, Antofagasta, Calama, Tocopilla, Arica, Alto Hospicio e Iquique.

Este artículo es una reflexión sobre los Bailes Morenos, uno de los tipos de bailes religiosos más antiguo y numeroso que peregrinan a la fiesta de La Tirana y a otros santuarios del norte, como Andacollo, Ayquina, Tarapacá y Las Peñas.

De los Morenos no sabemos mucho, hay escasos escritos sobre ellos. Autores como Van Kessel (1970, 1984 y 1992), Uribe (1976), Espinosa (2013), Guerrero y Basaure (2017), son algunos de los que dan luces de esta expresión de la religiosidad popular del Norte Grande. Ahora bien, poco se ha estudiado sobre la

⁴ Fecha en que se conmemora la independencia de Bolivia y se rinde homenaje al patrono de Sabaya, San Salvador; el 5 de agosto se festeja también a la Virgen de Copacabana en el altiplano boliviano (González, 2006 en Díaz, 2011)

⁵ 39 son Morenos de salto y un es Moreno de paso.

⁶ China o chinita es como se nombra popularmente a la Virgen. En este caso se le dice “Chinita del Carmelo”, “La China”, “Chinita del Carmen”, entre otros.

historia e influencias de este tipo de baile, su importancia y vigencia en la fiesta de La Tirana.

Uribe escribía en su libro sobre La Tirana que el Baile de Morenos es un baile de paso⁷, de gran difusión en la pampa y en los puertos de Antofagasta, Iquique y Arica, y que en su vestimenta es una de las cofradías que ofrece más variantes. En el mismo texto, el autor diferencia entre dos tipos de Morenos, los de salto y los de paso. Los primeros son más numerosos en La Tirana mientras que los segundos los son en Las Peñas. Uribe (1976) nombra a los segundos como pitucos, moreno moderno o baile de terno y recalca que no son populares en La Tirana, lo que se mantiene hasta la actualidad.

Se busca analizar el origen y desarrollo de los Bailes Morenos que asisten a La Tirana. Así como también su importancia en la producción de sentido cultural asociado a la reafirmación de la identidad nacional o chilenidad, y también a otros sentidos, la identidad afrodescendiente y la identidad pampina, ambas influencias constitutivas de la práctica.

Considerando lo anterior, y sumado que hace 27 años no se funda un Baile Moreno, es que se propone interpretar la diversidad de estos bailes religiosos que asisten a la fiesta de La Tirana desde el enfoque propuesto por la Unesco (2011) para el estudio del patrimonio cultural inmaterial, donde el primer paso es la identificación de la expresión, proceso descriptivo de los elementos en su contexto propio. Por tanto, se revisarán variables como: territorialidad, antigüedad, tipo de organización, género, tipo de baile, coreografías, vestimentas y músicas. Se realiza el análisis a través de revisión de material fotográfico, audiovisual y bibliográfico, así como también, conversaciones y observación directa de Bailes Morenos en La Tirana 2016 y 2017 y en San Lorenzo. De igual manera, se utiliza el enfoque etnográfico, ya que se realiza una descripción/interpretación de los significados identitarios asociados a estos Bailes.

EL DESCONOCIMIENTO DE LA DIVERSIDAD DEL NORTE GRANDE

El centro y sur de Chile poco sabe y menos comprende el Norte Grande, asocia La Tirana con diablos y paganismos. Díaz postula que las Diabladas “se han convertido en el arquetipo que remite al ejercicio "mnemotécnico" para recordar, describir o

⁷ Es decir, que “bailan frente a la imagen de la Virgen, en parejas. Avanzando rítmicamente, de a dos, con pasos cortos. Se separan dando vueltas por fuera de las columnas danzantes, para dar sitio a otra pareja” (Uribe Echeverría, 1976:21).

imaginar la festividad popular del santuario, incluso con ciertos atisbos folclóricos o paisajísticos” (2011:58). Consecuentemente esto ha invisibilizado la riqueza de la religiosidad popular y la diversidad de bailes existentes: Chunchos, Pieles Rojas, Gitanos, Cuyacas, Zambos, Kullawadas, Llameradas, Diabladas... y por supuesto Morenos.

Conocer, reconocer y potenciar el patrimonio cultural asociado a la Fiesta de La Tirana es necesario para fortalecer nuestros pueblos e historias, ya que esto permite sensibilizar sobre la importancia de estos, así como también promover la creatividad y la autoestima. Según la Unesco (2011) el patrimonio cultural se mantendrá vivo en la medida en que haga sentido y sea pertinente para su comunidad, esto hará que este se recree continuamente, transmitiéndose de generación en generación. Debemos cuestionarnos y responder sobre ¿qué conocemos de nosotros? ¿qué somos? ¿en que creemos? ¿qué pensamos? ¿qué sentimos?

Un intento de puesta en valor se vivió el 18 de febrero de 1985, cuando el grupo Calichal gana la gaviota de plata en la competencia folklórica del Festival de Viña del Mar con el tema "Reina del Tamarugal"⁸, realizando una presentación en la que dos de sus integrantes van vestidos de Morenos, y la única mujer va vestida de Chunchos, relevando así dos de los bailes más antiguos de esta fiesta, lo que por supuesto llamó la atención del público de esa época que no conocía este tipo de expresión. Esa victoria debe ser vista y recordada como un intento de transmitir la religiosidad popular del Norte Grande al resto del país. Una religiosidad que se caracteriza por la fe, la organización, los cantos y los bailes.

IDENTIDAD

Concepto que hoy se entiende desde la fragmentación. La integral, originaria y unificada identidad, ha sido criticada desde variadas disciplinas (Hall, 2003). En la actualidad se postula, que las identidades son construidas de diversas maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (Hall, 2003). Citamos:

“Aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de

⁸ Ver video en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=U0dUVai21K0&list=RDU0dUVai21K0>

los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser” (Hall, 2003: 18).

La identidad no responde a la preguntas de ¿quienes somos? o ¿de donde venimos? sino ¿en qué podríamos convertirnos? la identidad es un permanente volver al pasado, no para quedarse allí, sino para proyectarse hacia el futuro (Candau, 2001).

Hablamos entonces de construcciones simbólicas, que se constituyen dentro de la representación, en relación con un referente, como: la nación, la clase, el género, la etnia (Ortiz, 1996: 77). En ese instante, “somos nosotros mismos, los que nos reconocemos como pertenecientes a un grupo u otro” (Baumann 2001: 79).

Siguiendo a Hall:

“Las identidades son, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre <sabe> que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una <falta>, una división, desde el lugar del Otro” (2003:21).

Las identidades se construyen y se expresan siempre en el tiempo presente (Delannoy, 2015:102). Se ancla tanto en el lugar como en el cuerpo. Entonces, tiene dimensiones tanto simbólicas como espaciales, corporales y territoriales. Ahora revisaremos como a través de estos bailes se continúa siendo afro, pampino y chileno.

Siguiendo las ideas de Citro (2009) consideramos que los Bailes Morenos son prácticas constitutivas de la experiencia social de los actores; y que más que representar las identidades ya mencionadas, contribuye a construirlas, generando un espacio local de reafirmación y complementariedad de estos sentidos.

Entenderemos el Baile Moreno como expresiones rituales que reproducen y/o transforman determinados códigos culturales. Es decir, no es solo una expresión de significados sino que a la vez es un mecanismo configurador. También podemos entenderlos como un ejercicio de memoria (Candau, 2001), un sistema de registro diferente a la escritura, que va configurando su propio lenguaje a través del experimentar la ritualidad en el baile.

Siguiendo a Mercado (2014) intentamos alejarnos de las ideas que postulan que en los Bailes Religiosos sobreviven clandestinamente ciertas identidades oprimidas (Salinas, 1991), si no que pretendemos ver las danzas promesantes como espacios

abiertos a la construcción de significados y al moldeamiento permanente de las identidades.

Se propone entonces que los Bailes Religiosos, y los Morenos en particular, tienen la capacidad de incidir de manera práctica y a nivel corporal en la articulación y reformulación constante de las identidades sociales.

Lacarrière (2004) nos propone observarlos como experiencias performáticas que incluyen un sistema de comunicación y creencias, prácticas ejecutadas de los saberes, donde la creatividad de los sujetos involucrados incluye aspectos sensoriales y emotivos. De esta forma La Tirana es la escenificación y ejecución de los saberes. Donde se desarrollan diversas manifestaciones culturales públicas, que se expresan en elementos tangibles como imágenes de la virgen del Carmen, los estandartes de los bailes religiosos, los trajes, los instrumentos, entre otros elementos, que adquieren su sentido en relación a los rituales que existen asociados a ellos (Guerrero, 2013).

ANTIGUOS Y TRADICIONALES BAILES MORENOS

*Preguntan si soy pagano, idólatra o pecador,
por vestirme de Gitano o Moreno saltador,
me dicen a Dios se llega,
se llegan sin mediador, me dicen
que soy un loco, porque bailo con amor.*

(Fragmento de la canción “Bailarín del Silencio”)

Los morenos al ser nombrados por diversos investigadores siempre se encuentran dentro de las clasificaciones de bailes “tradicionales” (Uribe, 1976), “antiguos” (Van Kessel, 1982), “de ancestro colonial” (Núñez, 2004), “antiguos bailes andinos” (Díaz y Lanas, 2013), “danzas de antigua estirpe” (Mercado, 2014) y “bailes locales” (Guerrero y Basaure, 2017). Siempre acompañados de bailes como los chunchos y las cuyacas.

Los Bailes Morenos aparecen en la época colonial, tienen semejanzas en el altiplano boliviano y en el sur del Perú, y su tradición es tan o más antigua que la de los Chinos (Van Kessel, 1970).

Desde sus orígenes siempre han participado ininterrumpidamente de la fiesta de La Tirana⁹. Adquieren popularidad en las oficinas salitreras desde la década del 30. Desde esa fecha en adelante, asombra el número constante de creación y la variedad de tipos de Morenos, como por ejemplo: Indúes¹⁰, Alí Babá y Árabes. Hoy podemos reconocer 6 bailes de este tipo que participan de la fiesta. Es en 1953 que aparece el primer Moreno Indúe, los Rusos en 1959, Alí Baba en 1961, Sultanes en 1979, Kalimanes en 1984 e Indúes en 1984. Lo que nos habla de la creatividad y la capacidad inventiva propia de la religiosidad popular. Para Daponte (2015) este fenómeno fue un tipo de estrategia para negar su origen africano camuflándose bajo trajes moriscos, ligados al imaginario árabe.

En el Norte Grande los Bailes Morenos participan, de sur a norte, en distintas festividades religiosa: Ayquina¹¹, La Tirana, San Lorenzo¹² y Las Peñas¹³, además de algunas fiestas patronales. Sin embargo, es en la fiesta del 16 de julio donde más se concentran, y asisten de diversos lugares: Antofagasta, Tocopilla, Calama, Iquique, Alto Hospicio¹⁴, Arica, María Elena, Pedro de Valdivia, Peralillo, Taltal y Santiago¹⁵.

A La Tirana asisten Bailes Morenos arraigados desde Arica hasta Santiago, una expresión extendida por 2.036,8 km del actual territorio nacional, eso sí teniendo en consideración que donde más se concentran es en el Norte Grande, aún así nos permite dar luces de su importancia.

Por su parte, en el Norte Chico también hay Bailes Morenos. A Andacollo llegan desde el Norte Grande. Lina Barrientos cuenta en comunicación personal del 4 de enero de 2017 que: "El primer baile moreno llegó de visita a Andacollo desde Antofagasta. Después se formaron dos, uno en Coquimbo y otro en La Serena" (Guerrero y Basaure, 2017: 39).

En la región de Tarapacá el Baile Moreno más antiguo del cual se tenga registro es de 1882 y pertenece a Usmagama (Comuna de Huara, Región de Tarapacá), el cual

⁹ El registro más antiguo que poseemos de la evidencia de Bailes Morenos en La Tirana es del diario El Nacional donde aparece una noticia que los nombra el 17 de julio de 1898 en Iquique (Guerrero y Basaure, 2017).

¹⁰ Así lo escriben los bailes religiosos.

¹¹ En esta fiesta solo participa el Baile Moreno Hijos de Guadalupe, fundado el 14 de diciembre de 1944. Los bailarines son hombres y mujeres, y bailan con banda percusionista promesada.

¹² A esta fiesta asisten la Sociedad religiosa Morenos de San Lorenzo de Arica (1958) y Morenos de la oficina salitrera Victoria (1942), ambos bailes también asisten a la fiesta de La Tirana.

¹³ El más antiguo, fundado el año 1924, es el baile de Hilario Aica. Se acompañaba de zampoñas (Van Kessel, 1981: 30).

¹⁴ Asiste la Sociedad Religiosa Morenos María del Carmen de Alto Hospicio (1985).

¹⁵ Desde la comuna de La Florida en Santiago de Chile acude la Sociedad Religiosa Morenos Chilenos Antonio Huerta Ugalde (1977).

“se funda coincidentemente con la instalación de la administración chilena en la región” (Daponte, 2015:128). Este Baile Moreno, que viste los colores y emblemas nacionales, continua participando en las fiestas de su pueblo, en la misa andina en la fiesta de La Tirana y celebrando al Señor de Exaltación en Escara (Bolivia). Por otro lado, se registra como otro de los Bailes Morenos más antiguos, al Baile Moreno de Pica que data de 1918 y que celebra a San Andrés, patrón de la localidad. Ambos territorios agrícolas, donde existió presencia de población africana (Guerrero y Basaure, 2017).

En la actualidad de los bailes más antiguos que asisten a La Tirana encontramos:

1. La Sociedad Religiosa Morenos Humberto Gutiérrez (1933) de la oficina salitrera Mapocho. Cuando cierra la oficina se divide en 2 bailes, uno en Iquique y otro en Arica, este último aparece en los registros como fundando en 1970, pero en su estandartes conserva el año 1933. Se visten de colores amarillo y negro, usan turbante tricolor. Tradicionalmente todos los años realizan su entrada a la fiesta el día 14 de julio a las 16:00 horas.
2. El Baile Moreno de la ex oficina salitrera Victoria (1942) es el segundo más antiguo. Acude a la fiesta de La Tirana y la fiesta de San Lorenzo en el pueblo de Tarapacá, desde la década de los años ochenta. Se visten de colores blanco, azul y rojo en La Tirana. Y en San Lorenzo, se les puede ver vestidos de rojo y amarillo.
3. Sociedad Religiosa Morenos de San Pedro de Cavanha (1947) que asiste a La Tirana y también tienen un rol fundamental en la celebración de San Pedro en Iquique. Se visten de colores blanco y verde.
4. Sociedad Religiosa Morenos de Humberstone (1948) pertenecen a la oficina más emblemática de la región, hoy patrimonio de la humanidad. Se visten de colores negro y blanco.
5. Sociedad Religiosa Morenos Chilenos de Alianza (1949) campamento cercano a Victoria. Se visten de colores blanco, azul y rojo.

De estos cinco bailes más antiguos, cuatro de ellos son creados en oficinas salitreras y el otro por antiguos pescadores de Cavanha. Llama la atención que estos bailes sigan adscribiendo a un territorio que ya no habitan. Hoy el 16% de los bailes que asisten a La Tirana son Bailes Morenos, de los cuales la mayoría fueros desplazados de sus orígenes de fundación, ya sean oficinas salitreras o antiguos barrios, y aún así siguen remitiendo a ese lugar, es decir, que continúan adscribiendo a un territorio que ya no habitan, pero que al bailar vuelven habitar, activando sus vínculos comunitarios y solidarios.

De muchos Morenos que dejaron de existir no tenemos registros. Sabemos que hubo un Moreno en la oficina salitrera Santiago, ya que tuvieron un personaje legendario, el ciego Marín, quien era caporal del Baile Morenos de la Oficina Santiago. Cierta vez hubo de emborracharse en plena fiesta y no salió a bailar. Cuando despertó, ya había terminado la procesión y estaba ciego. Todos los años Marín aparecía vestido de Moreno y con una matraca en la mano se incorporaba a cualquier baile. Recuperaba la vista, por breves segundos, a mediodía del 16 de julio (1930 Morenos, en línea: <http://fiestadelatirana.cl/1930-morenos>). Así como también sabemos, que existió el Baile Moreno de la oficina salitrera Peña Chica, del cual sabemos ya que Sara Oriele Huerta Hidalgo, nacida el 3 de abril de 1942, cuenta que en el año 1936 sus abuelos bailaban en dicho baile (Guerrero y Basaure, 2017).

Aún teniendo en cuenta que muchos bailes creados puedan ya no existir, quisimos analizar las fechas de fundación de los cuarenta bailes que hoy asisten a La Tirana. (ver tabla n°1)

Tabla n°1
Bailes Morenos y sus décadas de creación

Décadas	N° de Bailes Morenos
30`	1
40`	6
50`	7
60`	8
70`	9
80`	8
90`	1

En la tabla podemos apreciar que hoy asisten bailes creados durante siete décadas, desde 1933 hasta 1990, lo cual nos habla de la dinámica y vigencia de este baile. De la misma manera podemos ver que entre las décadas del 40 y el 80 las creaciones son parejas, es decir se crean entre seis a nueve bailes por década. Ahora bien, llama la atención que en la década del 70 se hayan fundando nueve bailes, el número más alto de fundación, teniendo en cuenta los acontecimientos históricos, el Golpe de Estado y posterior dictadura de Augusto Pinochet, por lo que no se fundan Morenos durante los años: 1973, 1974 y 1975, pero el año 1976 se fundan tres bailes, es la única década en que en promedio se funda un Baile Moreno por año. Los bailes fundados fueron: Sociedad Religiosa Morenos Tocopillanos, Sociedad Religiosa Morenos Chilenitos Santa Teresita (Arica) y Sociedad Religiosa

Morenos de Jesús (Arica). Catorce Bailes Morenos, el 35% del total de Morenos que hoy asisten a La Tirana, se crearon durante la dictadura de Pinochet.

Se podría pensar que estos se crean para reactivar los vínculos comunitarios que la dictadura militar pretendía borrar. Por otro lado, crear bailes Morenos, es menos sospechoso (no son indios), y además utilizan, más que otras cofradías, símbolos del Estado Nación.

La Federación de Bailes Religiosos agrupa a 11 asociaciones, de las cuales todas tienen al menos un Baile Moreno, (Ver Tabla nº2):

Tabla nº2
Número de bailes por asociación

Asociación	Nº de bailes
Virgen de La Tirana Arica	3
Sur del Carmen Iquique	6
Antofagasta	2
Central de Bailes Religiosos Valerio Cebrian	5
González de Tocopilla	3
Cuerpo de Bailes Religiosos de Iquique	1
José María Caro Iquique	2
María del Desierto el Loa Calama	2
Pedro de Valdivia	1
Salitre Del Carmen de María Elena	10
San José de Arica	3
Victoria y Alianza Iquique	2
No asociados (los bailes de Taltal y Peralillo)	2

Hay que evidenciar la importancia de los Bailes Morenos de Arica, sobre todo en la asociación San José de Arica, quienes luego de finalizar la Guerra del Pacífico o del Salitre, comienzan a peregrinar al santuario de La Tirana, ya que se les prohibió realizar la fiesta devocional a la Virgen de las Peñas.

CARACTERIZACIÓN GENERAL DE LOS MORENOS

Los Bailes Morenos, son bailes chicos, en cuanto número de danzantes, y en comparación con los bailes nuevos de tipo: Diabladas, Zambos, Tinkus, entre otros, que pueden llegar a tener más de 50 danzantes. Los Morenos se componen de una

o más familias, los integrantes de esta comunidad participan, bailando, tocando, portando el estandarte, cargando la imagen, llevando agua a los bailarines, registrando y acompañando. En promedio podemos decir que cada baile tiene entre 10 a 30 danzantes aproximadamente.

Todos estos bailes son mixtos, a excepción de los Morenos de Victoria y Cavancha, que son exclusivamente de hombres y que a la vez forman parte de los más antiguos. Cuando se pregunta sobre las razones de esta decisión, se alude primero a la tradición, que desde sus orígenes siempre habría sido así, y luego aparece la idea que las mujeres son un factor de disputa entre los hombres, ellos le llaman “líos de faldas”. Zoila Santibañez, dirigente del Baile Morenos de Victoria, en comunicación personal, 30 de agosto de 2017, nos cuenta que: “Los niños pueden no medir las consecuencias y enamorarse de alguna chiquilla que pololeé con otro bailarín”, entonces eso podría provocar quiebres dentro del baile.

Ahora bien, si analizamos la coreografía podemos decir que es solo un tipo de baile, no se distinguen los pasos entre hombre y mujeres.

En los bailes mixtos, en los cuales es notoria la presencia numerosa de mujeres en las filas como por ejemplo: el Moreno Condor, Humberto Gutiérrez de Arica, Moreno del Carmen de Tocopilla, entre otros. A la pregunta porque hay más mujeres que hombres, ellas siempre responden que los hombres tienen otras cosas que hacer, trabajos o estudios, razones por las que ellas además de realizar los trabajos domésticos asociados a la fiesta, han ido ganando poder en los espacios públicos de la fiesta, llegando a liderar sus bailes en términos organizacionales y de performance.

VESTIMENTA

A principios de su conformación, los bailarines de este grupo vestían trajes representativos de la estética morisca, como describe Uribe (1976) el moreno antiguo vestía casaca gruesa, bordada con adornos (soles, mariposas); pantalón bombacho a media pierna; medias blancas y zapatos blancos, de caña. El mismo autor señala que hay Morenos que usan camisa y pantalón de seda de diferentes colores. Los pantalones son bombachos y sujetos con cinta a los tobillos. Y que los Morenos de terno o pitucos se visten generalmente de chaqueta negra cruzada, pantalón blanco y guantes del mismo color.

Como ya hemos mencionado anteriormente en este texto, este tipo de baile es uno de los que presenta más variaciones en sus vestimentas, por lo que intentaremos describir dichas variantes:

En la cabeza los danzantes pueden utilizar coscacho, turbante o sombrero. En la parte superior utilizan blusa o camisa, algunos pueden llevar chaquetas o capas. En la parte inferior se visten de pantalones rectos o bombachos. En los pies utilizan zapatillas. Y en sus manos transportan una matraca que hacen sonar al bailar, las cuales son distintas para cada baile, adquiriendo diversidad de tamaños, formas, colores y sonido. Estos trajes muchas veces son realizados por los mismos bailarines o socias del baile, vestirse de Moreno cuesta entre 20.000 a 50.000 pesos chilenos aproximadamente, dependiendo del baile.

MUDANZAS

Se informaba a inicios del siglo XX que en La Tirana:

“...Descuellan entre las numerosas comparsas, los morenos, cuyos bailes tienen numerosas figuras y son un tanto pintorescos. Las cuadrillas compuestas de doce a quince individuos son dirigidas por un caporal jefe de los danzantes y á la vez es quien hace el gasto, en cumplimiento de algún voto religioso. El caporal dirige el baile, ordenando todos los cambios de figuras con una chicharra y alrededor de los danzantes es de rigor que se hagan cabriolas y dé saltos y carreras vertiginosas un individuo que lleva el grotesco traje de diablo con su correspondiente máscara”

El Tarapacá, 15 de julio, 1907

Al igual que las cuyacas y los chunchos, los morenos bailan en dos filas frente a la imagen de la Virgen. En parejas avanzan rítmicamente. Se separan dando vueltas por fuera de las columnas danzantes, para dar sitio a otra pareja. El caporal se sitúa al centro de la columna para ir marcando el paso y dando a conocer la mudanza siguiente. Cada mudanza es representativa de una figura, un baile puede tener entre 4 a 6 mudanzas, las cuales van variando o se van renovando según procesos internos de cada grupo.

Antiguamente los acompañaban figurines personaje vestido de diablo que iba bailando, ordenando la comparsa y molestando a los peregrinos, sin embargo hace

ya varias décadas este personaje ha desaparecido de los Morenos por mandato de un sacerdote (Báez, 2010 en Espinosa, 2013). Los Morenos de Victoria, tuvieron diablos por mucho tiempo, mujeres de la familia se vestían ya que al no poder bailar en la fila esta era una oportunidad, esto fue prohibido por la iglesia (Guerrero y Basaure, 2017). Aún así hoy los Morenos de Victoria bailan con un achachi o abuelo.

MARCHA, SALTO Y TROTE

Entre los 40 Bailes Morenos podemos encontrar ritmos como 2x2, 2x3 y 3x3. Y diversos tipos de bandas, algunos bailes pequeños solo utilizan percusión promesante, como cajas y bombos, donde son los hombres de las familias quienes asumen esta labor. Otros, los más grandes y con mejor situación económica, han agregado los instrumentos de bronce, a esto hay que sumarle que algunas bandas tienen platillos y pífanos. Aún así con todas estas variantes podemos decir que en su mayoría todos bailan al son de marchas, saltos, y trotes, marcando el paso con sus matracas. Se pudo observar en La Tirana 2016 y 2017 a Bailes Morenos con banda de percusión de 4 personas, dos adultos y dos niños, así como bailes con banda de percusión, bronce y pífano donde habían más de 25 músicos.

HUMILDES Y ELEGANTES

Estos bailes se consideran así mismos como humildes, tanto desde el punto de vista económico, por la escasez de recursos, como por la cantidad de danzantes. Existe orgullo por esa condición, así como también al explicar que son bailes de tradición familiar, de un compromiso que “se lleva en la sangre”, que viene de generación en generación, que uno nace con él. Donde la disciplina y exigencia física que requiere la rigidez corporal del baile los hace clasificarse como “los más saltadores” y “los más cumplidores”. En las diversas conversaciones sostenida en la fiesta de La Tirana 2016 y 2017 se puede apreciar el discurso de que ellos bailan por devoción, sin lujos, de manera austera, para la Virgen y Jesús, no para espectadores.

Cabe recalcar que pocos de estos 40 bailes se encuentran formalizados como organización comunitaria ante el Estado. Es decir, que no poseen personalidad jurídica¹⁶ en los bailes que les permita postular a fondos concursables, por lo que su manera de financiar el gasto festivo es a través de platos únicos, rifas, lotas y

¹⁶ Es un registro nacional y único en el que deben ser inscritas asociaciones, fundaciones organizaciones comunitarias, juntas de vecinos y uniones comunales. Según la ley 19.418 promulgada el 25 de septiembre de 1995.

cualquier tipo de evento que les permita reunir fondos para realizar de buena manera su peregrinaje.

LO AFRO

*Morenos, negritos,
negra nuestra fe,
pero aunque negritos
postrados a tus pies.*

(Fragmento de canción de Morenos de Arica)

Desde 1565 Arica ya funcionaba como Corregimiento. Sin embargo, recién el año 1574 el Virrey Toledo establece los límites del Corregimiento, que abarcaba los Repartimientos de Tacna, Lluta, Tarapacá y Pica (Cúneo Vidal, 1977 en Briones, 2004). Tanto en Arica y Tarapacá existió un número importante de negros y negras. En 1871 los negros puros representaban el 58% de la población ariqueña.

Briones (2004) postula que la población negra se mantuvo en un número importante, creciente y permanente, desde comienzos del siglo XVII hasta las últimas décadas del siglo XVIII, debido a la necesidad de mano de obra para trabajos agrícolas y por sobre todo para el servicio doméstico. La misma autora (2004) señala que si bien esta población fue permanentemente sometida a medidas discriminatorias y segregacionistas, lograron reinventarse una y otra vez desde ese "no lugar".

Díaz, Martínez, Briones y Pereira postulan que negros y negras formaron parte de las cofradías, ya que al constituirse estas como una institución de control social para el Estado, a la vez que funcionales para el formato evangelizador, la población negra también debió haberse considerado como parte de ambas preocupaciones (s.f: 22).

La hipótesis de estos autores sugerida por la documentación es que las poblaciones andinas al igual que las africanas, hubieran encontrado en las cofradías un espacio de reelaboración y de resignificación del sistema religioso, lo cual las constituye como un importante escenario de análisis de las prácticas y discursos étnicos locales que habrían sido parte de un mecanismo de resistencia y adaptación religiosa y cultural en los Andes (s.f: 22).

Mercado (2006) postula que el origen de los Bailes Morenos se encuentra en las cofradías de esclavos africanos, y que se introducen a La Tirana desde Bolivia, a

través de los trabajadores salitreros. Por otro lado, Daponte (2015:117) propone que los Bailes Morenos representan la travesía de los esclavos que, llegados a las costas de la región, venían encaminados hacia las minas del desierto y el altiplano.

Daponte (2015) postula que los aspectos que remiten a la esclavitud son:

1. Los pasos “cansados” de los bailarines. simbolizan la larga marcha hacia sus nuevos destinos.
2. El ritmo usado para los desplazamientos de la cofradía, es la marcha. representan la travesía de los esclavos hacia los lugares mineros.
3. El sonido del instrumento musical idiófono, llamado matraca¹⁷, evoca las cadenas que llevaban puestas a los pies los esclavos.

Este relato es muy difundido entre el imaginario popular. La asociación entre esclavitud y matraca ha sido utilizada axiomáticamente por investigadores, protagonistas y periodistas. Hoy, estos elementos son exaltados en la reivindicación de un origen afro por parte de muchos integrantes de estos bailes (Daponte, 2015: 135).

A consecuencia de la no valoración de la “negritud” o “morenidad”, a principios del siglo XX los Morenos adquieren una imagen que evoca al mundo morisco, remitiendo de esta manera al imaginario del mundo árabe. De esta manera, proliferaron adquiriendo otros significados, no directamente relacionados con lo “afro”, sino como parte de la herencia religiosa colonial del auto sacramental de moros y cristianos (Daponte, 2015: 128).

Con respecto a los Bailes Morenos en Arica encontramos en Van Kessel (1992: 44) el testimonio de Hilario Aica, fundador de uno de los bailes más antiguos, comenta: “Andrés Baluarte, de Azapa, juntó también una compañía y fue a la Virgen de Las Peñas. Eran puros negros no más; tenía harta familia mi compadre”. En la misma línea aparece el relato de José Manuel Cegarra en comunicación personal en marzo 2012 (En Espinosa, 2013) quien expresa: “eran puros afro...eso sigue...mi bisabuelo Andrés, mi abuelo Raymundo, mi papá me cuentan que era pura gente negra...y uno ve las fotos, ahora no po, hay más bailes, bailes nuevos”. Esto permite evidenciar que en Arica y en los primeros Bailes de Morenos participaban

¹⁷ Daponte (2015:133) postula que la matraca aparece a mediados del siglo XIX, en el horizonte andino, ligado a las cofradías, gremios y bailes religiosos que representan a los negros, como la Morenada en el altiplano de Bolivia y Perú y el Moreno en Chile.

principalmente familias negras.

Hoy nuestra herencia africana se encuentra presente en muchas expresiones culturales, si pensamos en las danzas se debe mencionar que los zambos caporales, morenadas y morenos, que sin duda tienen parte de sus raíces afroamericanas (Memoria Chilena y CRESPIAL, 2013).

Los Baile Morenos representan a los esclavos africanos que habitaron este territorio, son herencia contemporánea de ese pasado, que a través de esta expresión se reconfiguran en nuevos discursos de reivindicación y reconocimiento.

LO PAMPINO

Centenares de oficinas salitreras poblaron el desierto. En la pampa calichera se construyó el pampino, una nueva forma de ser, en la que participaron personas provenientes desde la ruralidad sureña de Chile, como también boliviana, peruana, argentina, china, inglesa, entre muchas otras. Los trabajadores y sus familias habitaron este territorio, lo que para Bahamonde (1978:13 en Bravo Elizondo y Guerrero, 2000) “significó un lento proceso de integración; integración del hombre a esta tierra y, además, integración de la tierra a la economía nacional”.

Las ganancias del ciclo del Salitre no representó para este territorio, sus habitantes y trabajadores una mejora en su calidad de vida, menos aún significó una preocupación por los aspectos sociales. A raíz de lo anterior el norte se transformó en lugar de actividades de luchas políticas y sociales. El pampino con su fuerza colectiva modificó parte de la historia social de Chile, y en el proceso dio origen a la organización de la clase obrera a través del Partido Obrero Socialista fundado en 1912 (Bravo Elizondo y Guerrero, 2000).

Poesía, canciones, novelas y registros históricos son fuentes que nos informan sobre la situación de pobreza de los pampinos. Sin embargo, muy poco se comunica acerca de la religiosidad popular. Las notas que existen se las debemos a la prensa de la época y a la llamada novela del salitre, ambas desde el paradigma ilustrado (Guerrero, 2017).

Durante el apogeo del salitre el santuario de la Tirana se convirtió en el mayor centro de peregrinación de toda la región. Un factor que contribuyó fue que los dueños de las salitreras, los ingleses, no eran católicos y por lo tanto no dotaron los pueblos salitreros de iglesias (Daponte, 2015). Por otro lado, Núñez (2004) postula que la consolidación de la capilla de los “pozos de La Tirana”, se debió a la posibilidad de

encontrar agua a pocos metros de profundidad; lo que permitió realizar agricultura de subsistencia en un desierto que destaca por su aridez.

La realidad multicultural y obrera, hizo florecer en este territorio la religiosidad popular. Núñez postula que “Este crisol de poblaciones formó las cofradías que comenzaron a realizar peregrinajes al único templo de la zona, el santuario de la Virgen de La Tirana” (2004:92). De la misma manera, Guerrero (2015) plantea que los bailes que asisten a La Tirana son la expresión de una multiculturalidad puesta en escena por los obreros del salitre.

Siguiendo a Guerrero (2017) consideramos que los obreros del salitre encontraron en el culto a La Tirana instancias de sociabilidad, de organización independiente, además de elaborar un proyecto de vida colectivo. Los bailes religiosos construyeron un discurso de la diversidad, donde sus trajes, coreografías y cantos son el modo de registrar la experiencia de lo sagrado mediante la ritualidad del bailar y del cantar. Por su parte, Fritis y Hernández (2015) proponen que los bailes religiosos pampinos, formados por linajes familiares, son los espacios donde la familia mantiene su tradición, protegiendo sus intereses y resguardando la lucha social.

Gálvez (2000: 3-4, en Fritis y Hernández, 2015) expresa que en la Pampa la religiosidad popular, fue un espacio de articulación de la tradición, en que los bailes religiosos, pueden ser entendidos como un mecanismo de aceptación de la modernidad.

Muchos de los Bailes Morenos que hoy asisten a La Tirana se fundaron durante el apogeo del salitre. Fue en las oficinas salitreras donde se popularizó este tipo de baile, podríamos incluso decir que por cada oficina existió un Baile Moreno. Y hoy a 67 años de cerrada la oficina salitrera Mapocho, sus Morenos siguen bailando. Hoy a 57 años de cerrada la oficina salitrera Humberstone, sus Morenos siguen cantando. Hoy a 38 años de cerrada la oficina salitrera Victoria, sus Morenos siguen haciendo sonar sus matracas, y así podríamos seguir. Una religiosidad no de la palabra sino del culto (Morandé, 2010), centrada en el cuerpo que busca ser colectivo. El baile religioso viene a ser el nosotros que sintetiza los cuerpos individuales.

El desarraigo físico de estos bailes a su lugar de origen, no significó el abandono de las prácticas comunitarias. Los pampinos deshabitaron la pampa calichera, pero siguieron con sus formas de vidas en los centros urbanos, en especial, con su religiosidad, sus bailes, sus cantos, sus trajes, sus imágenes y su organización. Lo que especialmente podemos ver en la Asociación Religiosa Victoria y Alianza,

fundada en 1964 para agrupar a los bailes de ambas oficinas. En la actualidad pertenecen a ella 16 bailes, de los cuales 3 son Bailes Morenos¹⁸. Reafirmando así que las oficinas salitreras concentraron una sociabilidad de la que en la actualidad aún quedan huellas (Guerrero, 2017).

Los Bailes Morenos que hoy asisten a La Tirana, son bailes fundados principalmente en la pampa, por familias de obreros del salitre, quienes desarrollaron esta práctica a través de la innovación. Hoy los Bailes Morenos son memoria viva del pasado salitrero, les permite seguir sintiéndose pampinos y experimentar la pampa durante la fiesta.

LO CHILENO

Los símbolos de chilenidad aparecen en los Bailes Morenos como mayor frecuencia en comparación con los otros tipos de bailes, como: Pieles rojas, Gitanos, Cuyacas, Morenadas, entre otros. Siguiendo a Daponte (2015) la representación del negro se vio obstaculizada en el curso de la chilenización; los negros fueron asociados a los peruanos. Por tanto, podríamos interpretar que este tipo de baile tuvo que justificar su chilenidad. Y demostrar que si bien representaban la negritud también podían representar la chilenidad.

5 Bailes Morenos se autodenominan como chilenos:

1. Sociedad Religiosa Morenos Chilenos de Alianza (1949)
2. Sociedad Religiosa Baile Moreno Los Chilenitos (1953)
3. Baile Moreno Los Chilenos (1958)
4. Sociedad Religiosa Morenos Chilenitos Santa Teresita (1976)
5. Sociedad Religiosa Morenos Chilenos Antonio Huerta Ugalde (1977)

Estos 5, representan el 12,5% del total de Morenos. Llama la atención si lo comparamos con el resto de bailes y evidenciamos que solo existe un baile, la Sociedad Religiosa Chuncho Chilenito (1972), donde se produce el mismo fenómeno de evidenciar 2 identidades. Similar ocurre con dos Diabladas que aclaran su territorialidad en el nombre, Sociedad Religiosa Servidores de la Virgen

¹⁸ Sociedad Religiosa Morenos de ex Oficina Salitrera Victoria (1942), Sociedad Religiosa Morenos Chilenos de Alianza (1949) y Sociedad Religiosa Morenos del Carmen (1965).

del Carmen, Primera Diablada de Chile (1957) y Sociedad Religiosa Diablada Reina de Chile (2003).

Además de la denominación, encontramos un número importante de Bailes Morenos que se visten con los colores de la bandera chilena, rojo, azul y blanco, en sus infinitas combinaciones. O poseen en sus chaquetas o capas el escudo de la nación. De la misma manera, hay otros bailes que demuestran las chilenidad en sus matracas, pintadas con los colores, con la bandera o el escudo. Ahora bien, hay otros bailes en que el simbolo de chilenidad es sutil, usan cinta tricolor cruzada en el pecho o faja.

A través de los Bailes Morenos, se logra mixturizar dos identidades, la africana y la chilena, que aparentemente eran contradictorias para el Estado de Chile. El cual pretendía que invisibilizar la existencia del negro chileno, postulando que el negro era el peruano.

A MODO DE CONCLUSIONES

La religiosidad popular es experiencial, dinámica, creativa e innovadora. Un hecho social total que agrupa y genera sentido en los individuos. A través de ella se construyen historias y se practican las creencias. Contreras y González (2014) nos recuerdan que los rituales religiosos son polisémicos, que comunican mensajes relacionados con lo sobrenatural, lo económico, lo social, lo lúdico, lo étnico, la identidad y con todo el sistema cultural.

Los Bailes Religiosos, constituyentes de esta religiosidad popular, son entendidos como una tradición, herencia contemporánea, dinámica y contradictoria a veces, que responde a los poderes del momento y atraviesa diversos ámbitos de la vida social (Contreras, R y González, D. 2014). Estos llaman nuestra atención, ya que conocer sus historias y particularidades nos permite aproximarnos al Norte Grande y nos acerca más aún a la comprensión de su religiosidad popular.

Compartimos las ideas de Frittis y Hernández, quienes postulan que los Bailes Religiosos:

“se han consolidado como instituciones, redes de amistad, de apoyo y fe, en definitiva, son familias unidas por la tradición y su característica fundamental es que son verdaderas escuelas que forman a las personas en varios ámbitos de la vida social, enseñan a través de la práctica, por ejemplo, el respeto, la

devoción, la disciplina, la palabra, asimismo, a cumplir roles como ser dirigentes o caporales, con funciones sociales, políticas y religiosas concretas” (2015: 200).

Proponemos la idea que una forma de habitar el Norte Grande es a través del peregrinar hacia los santuarios populares. Y una de las formas de peregrinar es a través de bailes religiosos. Esto a raíz de la idea de Thomas (2008) quien postula que habitar es una relación entre la tradición y las prácticas que se puntualiza en el paisaje.

La religiosidad popular, espacio de memoria y sentidos de lo colectivo, permite construir y fortalecer el entramado social y cultural de familias y comunidades, que vivencian las creencias católicas a través de la performance, la música y el ritual. Los Morenos en La Tirana nos presentan un modo de hacer sagrado, de inscribir personas, lugares momentos, en esa textura diferencial del mundo-habitado (Martín, 2007: 77).

Parafraseando a Kush (2007:3) podemos concluir que los Bailes Morenos nos permiten tener “la convicción sobre la continuidad del pasado en el presente” puesto que la vida social no es lo que la persona hace, sino aquello que experiencia: un proceso en el que los seres humanos no crean sociedades, sino que, viviendo en sociedad, se crean a sí mismos y unos a otros (Ingold, 1986:202 ss.; Ingold y Hallam, 2007:8 en Ingold 2016:3).

Ahora bien, Ingold (2016) expresa que todo experimentar es recordar. El mismo autor siguiendo al fenomenólogo Bernhard Waldenfels (2004:242), recuerda que: “somos más viejos que nosotros mismos” entonces en el acto mismo de la performance de los Morenos, ellos se encuentran recordando sus historias pasadas, africanas, pampinas y chilenas.

Existen 40 Bailes Morenos que asisten a la fiesta de La Tirana por devoción a la Virgen del Carmen. Año tras año permiten afianzar lazos de solidaridad, memoria, orgullo, e identidad, y ser un ejemplo del dinamismo propio del patrimonio cultural inmaterial, y su capacidad de integrar nuevos escenarios sociales y culturales. la vigencia de los Morenos nos habla de una eficacia simbólica, de una gestión familiar existosa, comunitaria y solidaria.

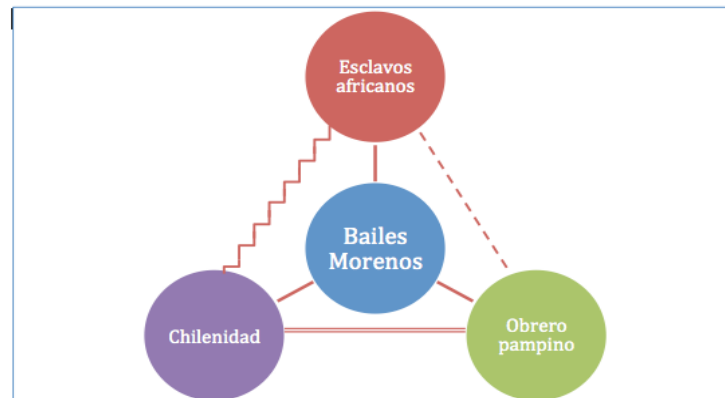
Este artículo pretende la identificación del fenómeno para encaminar la valorización y transmisión de este patrimonio en sus distintos aspectos. Visibilizar la manifestación de los Morenos, destacando las razones que le dieron origen y sentido. Pone en valor la expresión, las condiciones de producción, sus rasgos más visibles y

materiales; y la lógica social que le dio origen. El Patrimonio Cultural Inmaterial, y los Morenos como tal, nos permiten tener la certeza que pertenecemos a un lugar, relacionar el pasado con el presente y proyectar el futuro, como experiencia subjetiva, que se gesticula, corporiza y contiene pruebas inequívocas de cómo los ciudadanos somos capaces de crear cultura.

Los Bailes Morenos son una práctica, un saber, un sentir que se ha transmitido entre distintas generaciones de seres humanos, por lo menos por más de 100 años. La transmisión produce inevitablemente innovación. Las prácticas, los saberes y los sentires se resignifican y se apropian. Para muchos de los Morenos, las historias de nuestros territorios o de los mismos bailes son desconocidas, y la realización de la práctica tiene su fundamento en la tradición familiar. Hoy, podemos reconocer que Los Bailes Morenos son la transmisión, hasta el momento, de 3 construcción identitarias.

Figura nº3

Relación entre las 3 identidades que constituyen los Bailes Morenos



Como se aprecia en la figura nº1, Los Bailes Morenos en sus orígenes representan a la población de esclavos africanos, lo cual se relaciona conflictivamente con la identidad nacional del Estado Chileno que desde fines del XIX intenta invisibilizar la negritud del pasado colonial en el norte de Chile. Por otro lado, la relación entre los esclavos africanos y los obreros pampinos, se aprecian como una relación distante, en que la categoría de oprimidos permitiría visibilizar una constante. Por otro lado, la chilenidad y lo pampino se unen en una relación cercana, marcada por el proceso de chilenización y la escuela nacional. Morenos/Chilenos/Pampinos son las 3 identidades relevantes a la hora de pensar en este baile devocional, y en como estos se convirtieron en recursos claves para ocultar o visibilizar sus identidades, por

medio de “la experiencia compartida de pertenencia a un grupo común que persiste a través del tiempo” (Citro y Aschieri, 2012 :163).

Bailar vestido de Moreno, con una matraca en las manos, hacerla sonar, saltar, cantarle a la imagen, son acciones de una práctica que cotidianamente va configurando un entramado de sentido donde se mixturán elementos de lo social, lo religioso, lo económico y lo lúdico, en que determinadas formas de comprender el mundo siguen reproduciéndose, en diversos contextos sociales, en constantes transformaciones que permite la integración de nuevos elementos, conformando nuevas dinámicas entre la tradición y la modernidad, formando así lo popular, definido gramscianamente como una “común condición de subalternidad” que “permite abarcar sintéticamente todas las situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en un proyecto solidario” (Giménez, 2017: 12).

Generalmente "se nace" Moreno, lo que significa aprender desde pequeño a bailar y a cantarle a la Virgen, conociendo desde esa práctica una forma de peregrinar, de ser católico, de vivir en compañía de primos y amigos danzantes, donde existen normas de comportamiento ligadas a la iglesia católica. Espacios donde se vive la comunidad, donde el hacer y estar en compañía es primordial. Es a través del baile en que se relacionan con la pampa del tamarugal, se trasladan a ese territorio y en tiempo de fiesta se encuentran, recuerdan, crean, fortalecen y proyectan sus vínculos sociales. Siguiendo a Citro y Aschieri (2012) podemos concluir que los Bailes Morenos, tienen la capacidad de representar lo afro, lo pampino y lo chileno, a la vez que pueden producir y resignificar aspectos de la vida social, abarcando significados, conocimientos y sentimientos.

Los Bailes Morenos aportan un testimonio excepcional de una tradición cultural viva¹⁹, ya que a través de ellos se expresan diversas identidades que configuran la historia social de este territorio. Nos revelan como la esclavitud negra, el ciclo del salitre y el proceso de chilenización confluyeron en la formación, desarrollo y vigencia de este tipo de baile antiguo, abundante y diverso.

¹⁹ Se termina este artículo con especial alegría, este 15 de octubre de 2017 en La Estrella de Arica aparece la noticia de que los Morenos de paso ahora son Tesoros Humanos Vivos, ya que la Sociedad de Morenos María Cárcamo, Manuela de Marconi y Corazón de María recibieron este reconocimiento avalado por la Unesco. Sin duda un logro de los Morenos de Arica que asisten a la fiesta de Las Peñas que debe ser valorado y replicado en Tarapacá.

BIBLIOGRAFÍA

Baumann, Gerd

2001 “El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas. Paidós Studio; Buenos Aires, Argentina.

Bravo, Pedro y Guerrero, Bernardo

2000 “Historia y ficción literaria sobre el ciclo del salitre en Chile. Eds. Campus, Universidad Arturo Prat; Iquique, Chile.

Briones, Viviana.

2004 “Arica colonial: libertos y esclavos negros entre el lumbanga y las maytas”. En: *Revista Chungará*, 36 (Supl. espect2); Arica, Chile. 813-816.

URL: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562004000400022>

Candau, Joël

2001 “Memoria e Identidad”. Ediciones del Sol; Buenos Aires, Argentina.

Citro, Silvia

2009 “Cuerpos Significantes”. Travesías de una etnografía dialéctica. Biblos; Buenos Aires, Argentina.

Citro, Silvia y Aschieri, Patricia

2012 “Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas”. Biblos; Buenos Aires, Argentina.

Crespial

2013 “Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de los afrodescendientes en América Latina” 1; México DF, México.

Contreras, Rafael y González, Daniel

2014 “Será hasta la Vuelta de Año: Bailes Chinos, Festividades y Religiosidad Popular en el Norte Chico”. Primera edición. Edición Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile; Santiago, Chile.

Daponte, Jean Franco

2015 “El sonido de la esclavitud: discursividades de los bailes morenos en el Norte Grande de Chile”. En *Saberes para Chile*. Memorias de la II Jornada Académica de Investigadores Chilenos en Europa. Asociación de

Profesionales, Estudiantes e Investigadores Chilenos en España-APIECHE.
Punto rojo libros.

Delannoy, Luc

2015 “Neuroartes, un laboratorio de ideas”. Ediciones metales pesados.

Díaz, Alberto

2011 “En la pampa los diablos andan sueltos: Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana”. En: *Revista musical chilena*, 65(216), 58-97. URL: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902011000200004>

Díaz, Alberto; Martínez, Paula; Briones, Viviana y Pereira, Magdalena

s/a “Cofradías en los Andes coloniales de Arica y Tarapacá. Dinámicas sociales y sistema de cargos religiosos”. Artículo resultado de los proyectos FONDECYT No 1100132 y 1090119.

Espinosa, María

2013 “Reconstrucción identitaria de los afrochilenos de Arica y el Valle de Azapa”. Tesis para optar al grado de Licenciada en Antropología y al título de Antropóloga. Escuela de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Fritis, Katherine y Hernández, Felipe

2015 “Religiosidad Popular mariana en Antofagasta: lo andino, lo minero y la influencia de la iglesia católica”. En: *Cuadernos de Teología*. Vol. 7, Núm. 2. Universidad Católica del Norte.

González, Sergio

2006 “La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana”. En: *Chungará (Arica)*, 38(1), 35-49. URL: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562006000100005>

Guerrero, Bernardo

2017 “Chuzos, lápices y matracas: Proletarios poetas y promesantes en el Norte Grande de Chile”. Proyecto Dinámicas identitarias en el Norte Grande de Chile: Nación, región y religiosidad popular. No 1141306 Fondecyt. Manuscrito.

____ 2015 “Religiosidad popular y vida cotidiana en el Norte Grande de Chile” En: *Cuadernos de Teología*. Vol. VII. No 2 Departamento de Teología. Universidad Católica del Norte. pp 158-177.

___ 2013 “Chile, aquí tienes a tu madre”: chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande”. En: *Revista Persona y sociedad*. Vol. XXVII / N° 3. Universidad Alberto Hurtado. pp 101-124.

Guerrero, Bernardo y Basaure, María

2017 “La victoria de Los Morenos”. Proyecto “Puesta en valor digital y formación del capital humano, para el patrimonio intangible de Tarapacá”, financiado mediante el Fondo de Innovación para la Competitividad - FIC - del Gobierno Regional de Tarapacá. Universidad Arturo Prat; Iquique, Chile.

Hall, Stuart

2003 “¿Quién necesita identidad?”. En: *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Amorrortu; Buenos Aires, Argentina. pp. 13-39.

Ingold, Tim

2016 “La creatividad que se experimenta”. Traducción publicada en revista de Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio. Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía. Arquitectura. Escuela Politécnica Superior. Universidad de Alicante. N°5 diciembre 2016

Kusch, Rodolfo

2007 “Obras completas”. Pocket. 1º edición. Fundación Ross; Rosario, Argentina.

Lacarrière, Mónica

2004 “El patrimonio cultural inmaterial: un recurso político en el espacio de la cultura pública local”. VI seminario sobre Patrimonio Cultural “Instantáneas locales” organizado por la DIBAM, Chile.

Martín, Eloísa

2007 “Aportes al concepto de religiosidad popular: una revisión de la bibliografía argentina”. En: *Ciencias Sociales y religión en América Latina*. Carozzi, María Julia y Ceriani Cernadas, César (Coordinadores). Editorial Biblos; Buenos Aires, Argentina. pp. 61-86

Mercado, Javier

2014 “Práctica ritual y tensiones identitarias en las danzas promesantes de la fiesta del Santuario de Ayquina, norte de Chile”. En: *Diálogo Andino*, (45), 193-213. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812014000300016>

Mercado, Claudio

2006 “Fiestas populares tradicionales de Chile”. Convenio Andrés Bello. IPNAC.

Núñez, Lautaro

1988 “La Tirana”. Universidad del Norte; Antofagasta, Chile.

Ortiz, Renato

1996 “Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo”. Universidad Nacional de Quilmes Editorial; Buenos Aires, Argentina.

Salinas, Maximiliano

1991 “Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900”. Ediciones Rehue; Chile.

Thomas, Julian

2008 “Archaeology, Landscape and Dwelling”. En: *Handbook of Landscape Archaeology*, editado por B. David y J. Thomas, pp. 300-306. Left Coast Press, California.

Uribe, Juan

1976 “Fiesta de La Tirana de Tarapacá”. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Segunda edición; Valparaíso, Chile.

Unesco

2011 “Patrimonio Cultural Inmaterial”. URL: <https://ich.unesco.org/doc/src/01856-ES.pdf>

Van Kessel, Juan

1987 “El Desierto Canta a María”. Ediciones Mundo; Santiago, Chile.

____ 1970 “Los Bailes Religiosos de Tarapacá y Antofagasta. Una sub-cultura en vía de transformación integrativa”. Presentado en FLACSO-ELAS; Santiago, Chile.

DOCUMENTOS EN INTERNET

- Enciclopedia de La Tirana. URL: <http://www.tarapacaenelmundo.cl/index.php/patrimonio/religiosidad-popular/la-tirana-del-tamarugal>
- Africana. URL: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93990.html>
- 1930 Morenos. URL: <http://fiestadelatirana.cl/1930-morenos>

DOCUMENTOS EN PRENSA

- La Estrella de Arica. *Morenos de paso ahora son Tesoros Humanos Vivos*. Página 8. 15 de octubre de 2017. URL: <http://www.estrellaarica.cl/impresad/2017/10/15/full/cuerpo-principal/8/texto/>

Recibido: Septiembre de 2017

Aceptado: Noviembre de 2017

LAS BANDAS DE BRONCES DE TARAPACÁ (CHILE) COMO CONTEXTO DE APRENDIZAJE MUSICAL Y DE TRANSMISIÓN CULTURAL

Ximena Valverde¹
Alber Casals
Pere Godall Castell

En este artículo se aborda el fenómeno de las bandas de bronces de Tarapacá (Chile) desde una perspectiva etnomusicológica y educativa. Por un lado, se investigan las características de los músicos que las integran y, por otro lado, se aportan datos y se reflexiona acerca de los espacios y del repertorio que les son propios.

Partiendo de un conocimiento previo del campo, este estudio exploratorio se realizó a partir de entrevistas y de un cuestionario a una muestra de músicos de bandas de la región. De manera complementaria, se revisaron diversos materiales (vídeos, partituras y otras fuentes documentales). El análisis de todos los datos recogidos indaga en los recorridos mediante los cuales los músicos llegan y se desarrollan en las bandas. Los resultados ponen de manifiesto la estrecha relación existente entre el tipo de aprendizaje que se da en este contexto y las funciones socioculturales, repertorios y espacios performativos propios de dichas formaciones. Finalmente, se discuten las implicaciones etnomusicológicas y educativas que sugieren los resultados obtenidos y que, entre otras, abogan por prestigiar a los procesos de aprendizaje musical informales y no formales en base a su clara funcionalidad y efectividad en un determinado contexto cultural.

Palabras clave: Bandas de bronces, tradición y música, cultura popular

¹ Ximena Valverde profesora de educación musical. Máster en Musicoterapia, Magister en Desarrollo curricular y proyectos educativos y Máster en Musicología y Educación Musical, actualmente está realizando su tesis doctoral en Educación en la Universidad Autónoma de Barcelona. Correo electrónico: ximena.valverde@gmail.com

Albert Casals es profesor del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat Autònoma de Barcelona. Es doctor en Didáctica de la Música, licenciado en Antropología Social y Cultural, y diplomado en Maestro de Primaria especializado en Música. Correo electrónico: albert.casals@uab.cat
Pere Godall Castell es profesor del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat Autònoma de Barcelona. Es doctor en Pedagogía, licenciado en Ciencias Biológicas y tiene el Título Profesional de Canto. Correo electrónico: pere.godall@uab.cat

In this paper the phenomenon of the brass bands in Tarapacá (Chile) is examined from an ethnomusicological and educational perspective. On the one hand, the traits of the musicians are investigated and, on the other hand, data is gathered and reflections made on the characteristic venues and repertoires.

Based on prior knowledge of the field, this exploratory study drew on a sample of musicians from bands in the region to conduct interviews and a survey. In addition, various materials (videos, music scores and other library resources) were reviewed. The analysis of all the collected data explores the ways in which the musicians join and mature in the bands. The results highlight the close relationship between the kind of learning that occurs in this context and the socio-cultural functions, repertoires and performance spaces that distinguish these bands. Finally, the implications for ethnomusicology and education are discussed in accordance with the results. Among other points, these suggest giving prestige to the processes of informal and non-formal music education in view of its evident functionality and effectiveness in a given cultural context.

Key words: brass band, tradition and music, popular culture

1. INTRODUCCIÓN

Las bandas de bronce de la región de Tarapacá (Chile) actualmente se sitúan como uno de los fenómenos sociales y culturales más relevantes en la zona. Las músicas de estas formaciones, junto con las de las “tropas de lakitas”, conforman buena parte de la identidad sonora tradicional de la sociedad tarapaqueña. Partiendo de este contexto, en este artículo presentamos un primer estudio acerca de las prácticas musicales mencionadas, realizado desde una perspectiva etnomusicológica, con la finalidad última de comprender mejor a la sociedad y la cultura de Tarapacá. Queremos destacar que el enfoque etnomusicológico entiende la música como cultura y como un medio por el cual se construye una sociedad. Como señalaban Feld y Fox (1994: 25), la investigación de los fenómenos musicales pasó del estudio de la música y o dentro de la cultura, la sociedad y la historia al estudio de la música como cultura, sociedad e historia. En esta línea, y en consonancia con Blacking (2001), deberíamos conceptualizar el hecho musical como sonido humanamente organizado y, en definitiva, como actividad fundamental para comprender la interrelación lógica entre los diferentes aspectos de la cultura y las maneras de operar de la mente humana.

Situándonos en el contexto tarapaqueño, es importante empezar señalando que, desde hace más de un siglo, se ha ido desarrollando una fuerte identidad regional en la zona (Díaz, 2009; Guerrero, 2012). Como cualquier observador atento puede apreciar si se mueve por Tarapacá, dicha identidad, lejos de basarse en una única cultura primigenia, ha ido construyéndose a partir de elementos provenientes de múltiples culturas. En este marco, esta investigación busca analizar y comprender el funcionamiento, las características y la importancia que tienen las bandas de bronces de la región de Tarapacá como espacios de desarrollo cultural. El principal interés del estudio radica en hacer emerger las características de dichas agrupaciones y, específicamente, aquellas relacionadas con el músico (procedencia y trayectoria musicales), con los espacios donde se hallan presentes y con las músicas que interpretan. Para tal fin, la presente investigación ha puesto especial interés en la recopilación de acontecimientos, vivencias y experiencias de los músicos, y en especial en el proceso mediante el cual se acercan, se integran en las bandas y van adquiriendo los conocimientos musicales que les permitirán desempeñarse como instrumentistas.

2. LAS BANDAS DE BRONCES EN LA REGIÓN ANDINA DE SUDAMÉRICA

Las bandas de bronces han tenido una importante presencia a lo largo de todo el continente americano a partir de finales del siglo XIX y hasta nuestros días. Sin embargo, para este estudio, se considerarán específicamente las bandas comprendidas entre el sudeste del Perú, el oeste de Bolivia y el norte de Chile. El motivo es la existencia de elementos culturales comunes, entre dichas regiones (García, 2009). En lo estrictamente musical, numerosos autores hablan de la existencia de códigos sonoros compartidos en los pueblos de los países que circundan la cordillera de Los Andes (Díaz, 2009, Chipana *et al.*, 2011, Katz-Rosene, 2014). Algunos autores como Schampke (2014) justifican estos códigos comunes en base a un pasado prehispánico común.

Volviendo al origen de las bandas, Chipana y *et al.* (2011) relacionan la aparición y proliferación de estas agrupaciones en Latinoamérica con los procesos independentistas de Simón Bolívar. En Latinoamérica, las bandas militares realzaron y reforzaron un profundo sentimiento nacional en el movimiento de liberación y en los inicios de las nacientes repúblicas.

Las bandas de bronces han supuesto incluso momentos de conflicto, como lo explica Katz-Rosene (2014). Diferentes investigaciones llevadas a cabo en Perú, han demostrado que el ascenso de las bandas de bronces ha sido una fuente de la

tensión social en algunas zonas. Autores como Yep (2002), Ráez (2004) o Cánepa (1996), reconocen elementos que demuestran que las bandas de bronces han alterado el sonido de la música tradicional andina siendo reemplazados los timbres de los instrumentos tradicionales por el de los instrumentos de metal.

En la zona de Bolivia los orígenes de las bandas de bronces tienen sus raíces en la vida militar procedentes de las bandas de guerra del periodo de inicios de la república. Sin duda uno de los lugares de mayor desarrollo de las bandas de bronces en Bolivia ocurre en la zona de Oruro a partir del tradicional Carnaval. Allí es posible observar cada año a cientos de músicos desfilando en las comparsas de Carnaval por la ciudad de Oruro hasta los pies de la Virgen del Socavón. Este carnaval tiene sus orígenes en historias de la tradición oral del pueblo que se pueden explicar a partir de textos que han sido recopilados por diferentes autores. Según Pauwels (2009), en estos textos siempre han estado presentes las luchas provenientes de la mitología de animales diabólicos o demonios donde, por una parte, está la civilización española y la religión católica (a partir de la imagen de la virgen y los ángeles) y, por otra parte, el mundo andino, representado por los diablos.

Para Mamani (2005), la música ancestral ha estado presente en todas las actividades laborales cotidianas del pueblo andino. En lo que respecta a las bandas de bronces, explica que en Bolivia a inicios del siglo XX hubo un auge en la contratación de bandas de bronces para solemnizar las fiestas, inspirándose en las bandas militares. En este periodo, Mamani (2005: 12) explica que:

Una parte importante de los pobladores del altiplano habían participado en combates, escuchando arengas que interpretaban ritmos de las tierras andinas; y en recuerdo y nostalgia trataron de dar utilidad a los instrumentos de bronce. De esta manera asimilaron e incorporaron otros elementos en la manera de hacer fiesta, que para el habitante de los Andes tuviera algo más de diversión, enmarcado profundamente en la parte ritual.

Al igual que lo sucedido en Bolivia, en Perú el origen de las bandas de bronces también tiene su origen en el ámbito militar. De hecho, se dio de forma paralela a los países vecinos. Según indican los relatos del matrimonio de antropólogos franceses D'Harcourt (1925) al visitar la provincia del Callao en 1913, en aquellos momentos había presencia de bandas de bronces tocando pasacalles y les llamó profundamente la atención que no tocaran con partituras. En el valle del Rímac

(Lima), en la fiesta de San Mateo, volvieron a encontrar bandas de bronces, pero esta vez tocando música tradicional. Según Díaz (2009), en la década del 1920 existían en la zona de la serranía peruana agrupaciones de ex soldados indígenas llamadas cachimbos, quienes participaban en las festividades y los eventos sociales de los diferentes poblados tocando huaynos².

En la década de 1960, en la fiesta de la Candelaria en Puno, se empiezan a ver con cada vez más frecuencia llameradas³ y en las décadas siguientes, con mayor presencia aún las morenadas y diabladas⁴. Todas estas agrupaciones iban acompañadas de bandas de bronces. A partir de la década de los ochenta las bandas de bronces tienen una presencia tan importante como las sikuriadas⁵, las cuales hasta entonces eran mayoría (Guzmán, 2008). Ya en la década de los noventa, Ráez (1993) observó la creciente popularidad de las bandas de bronces y la consiguiente disminución de los instrumentos indígenas que anteriormente se usaban para acompañar las danzas y rituales en el Valle del Colca (Arequipa).

3. LAS BANDAS DE BRONCE EN TARAPACÁ

3.1 ORIGENES

En este punto se hace necesario conocer los orígenes de las bandas de bronces en la región y el fuerte arraigo cultural que han tenido a lo largo de la historia que, en parte, se deben a importantes procesos migratorios vinculados a las regiones fronterizas próximas a Tarapacá (Nuñez, 1989) (ver Ilustración 1).

² *Huaynos, huainos, wayños, waynos: es posible encontrar diversas formas de escritura para nombrar a una danza de raíz tradicional, ritmo binario y melodía pentatónica aún presente en la actualidad.*

³ *La llamerada o danza de los llameros es originaria de las comunidades de pastores altiplánicos, según explica Civalero (2012).*

⁴ *La morenada y la diablada son danzas provenientes de zonas altiplánicas (Bolivia Perú).*

⁵ *En aymara, significa tocador de siku o tocador de flauta de Pan (Ichuta, 2003).*

Ilustración 1: Mapa político de la región de Tarapacá
(fuente: portal <http://www.educarchile.cl>)



El origen más claro y reconocido de las bandas de bronces y su presencia en la región se debe en gran parte al ejército de Chile. Éste, a fines del siglo XIX, incorpora la sonoridad de los aerófonos provenientes de la familia de los metales, entre los cuales se cuentan trompetas, trombones, eufonios, tubas y, en ocasiones, se incorporan clarinetes (Díaz, 2009). El ejército decretó que cada batallón debía contar con una banda de aproximadamente veinticinco músicos. Fue en ese momento en el que se incorporaron a las filas militares habitantes de las diferentes quebradas y pueblos de la región con el fin de mejorar, entre otras cosas, la calidad de vida que tenían en ese momento.

Entre estos “músicos soldados” con que ahora contaba el ejército chileno en la región de Tarapacá, existían ejecutantes de instrumentos tradicionales tales como *tarkas*, *pinquillos*, *sikus* y *lichiguayos*⁶, entre otros, que por este motivo tenían

⁶ Se trata de instrumentos musicales pertenecientes a la organología autóctona de Los Andes (ver Civallero, 2010-2014).

interés en hacer música en la institución armada, aprendiendo de manera más rápida a tocar los nuevos instrumentos (Díaz, 2009). Estos músicos, al volver a sus pueblos, incorporaron las nuevas sonoridades en sus fiestas tradicionales, religiosas y de carnavales. Desde entonces, las procesiones de las diversas festividades, además de contar con *sikuris*, se acompañaban con bandas de bronces (Salazar, 2014).

Existen otros ejemplos de la incorporación de los músicos militares en la vida civil de la región. Este fue el caso de la crisis económica de 1929, momento en el que el ejército apoyó a partir de la reinserción laboral a ex músicos pertenecientes a las filas militares. Dichos ciudadanos, una vez pasados a retiro, se integraban en las numerosas filarmónicas que existían en las oficinas salitreras de Tarapacá (Díaz, 2009), generando de esta forma un desarrollo exponencial de la presencia de los bronces en la zona.

El desarrollo de las bandas de bronces en la zona se potenció aún más con la festividad más importante de la región andina, que es el Carnaval de Oruro (Bolivia), próximo a Tarapacá⁷. Este carnaval, con un origen minero, mueve cada año a multitudes, y son muchas las personas que participan en las comparsas de bailes o tocando en las bandas. El principal punto de encuentro que han tenido las bandas de bronces en la región de Tarapacá se debe a la fiesta de La Tirana⁸ donde, una vez más, se puede visualizar el componente de chilenización⁹ presente en la zona. La fiesta de La Tirana, según muchos es una de las fiestas religiosas más grandes de Chile, albergando cada año a cerca de 200.000 personas en un pueblo donde normalmente solamente viven unos 500 habitantes. Actualmente es poco frecuente ver bailes sin bandas de bronces; sólo quedan aquellos bailes que se aferran fuertemente a la tradición como es el caso de los bailes chinos (los más antiguos de Chile), indios pieles rojas, indios sioux, indios cheyenes, o algunos chunchos y morenos.

No es posible aún establecer con certeza el momento en que las bandas inician su participación en la fiesta, En los archivos fotográficos del historiador Alberto Díaz (2009), se encuentran registros de la presencia de bandas de bronces en la fiesta de La Tirana, con fecha de Julio de 1947. Por otro lado, para Salazar (2014), la llegada de los bronces debe situarse en el año 1952, cuando llega la primera

⁷ Situada al este de la ciudad de Iquique, Oruro es la ciudad de Bolivia más próxima a la región de Tarapacá, a unos 500 km.

⁸ Para mayor información sobre esta fiesta se puede visitar el sitio web www.tarapacaenelmundo.cl

⁹ Este concepto, ampliamente investigado por diferentes y reconocidos autores, en nuestro caso lo entendemos en el sentido que lo usa González (2004).

diablada a la fiesta de la Tirana, la llamada Diablada Ferroviaria de Oruro (Salazar, 2014). Según su versión, la agrupación venía acompañada por una banda de bronces. A partir de ahí, este baile remeció fuertemente a la comunidad participante de la fiesta, quienes hasta ese momento realizaban las danzas acompañados de pífanos, cajas y bombos. Para don Héctor Rodríguez, caporal de diablada, la primera vez que vio un baile con banda fue aproximadamente en el año 1951, donde un baile gitano del pueblo Chuquicamata (región de Antofagasta), traía una banda de bronces (Durán, 2011).

3.2 PRESENCIA CARACTERÍSTICAS DE LAS BANDAS ACTUALES

Siguiendo a Guerrero (2012), en la región de Tarapacá es habitual actualmente la sonoridad de las bandas en numerosas actividades sociales como, por ejemplo, en funerales y en actividades familiares como bautizos o matrimonios. Las bandas de bronces también se han ganado fuertemente un espacio como parte de la barra que alienta cada semana al equipo de fútbol local Deportes Iquique. Otro ejemplo son los denominados *tambos*, fiestas que se organizan para reunir dinero para una determinada acción, en su mayoría benéfica. En estos lugares la música característica y que marca su sello particular son las *cumbias*, *huaynos*, *morenadas*, *tinkus* o incluso música de moda como el *reggaetón*, siempre interpretados con el timbre que tiene una banda de bronces (Guerrero, 2012). Es fácil recorrer la ciudad de Iquique por la noche y encontrar en diversos puntos, incluso hasta altas horas, a bandas completas ensayando sus repertorios en la vía pública; esto es debido principalmente a la falta de espacios. Conocidos son lugares tales como el cementerio n° 1 y n° 3, en las afueras de la Zona Franca, o en calle Pedro Prado junto a la escuela Croacia.

4. METODOLOGÍA

La investigación realizada se basa en los datos recogidos mediante tres tipos de técnicas: revisión documental, entrevista y encuesta. La recolección de los datos se realizó en dos fases que a continuación explicamos de forma más detallada.

PRIMERA FASE

Partiendo de la ventaja de tener facilidad de acceso y un buen conocimiento de la zona por parte de la investigadora principal, se diseñó una primera aproximación a la temática mediante ocho entrevistas semiestructuradas a músicos vinculados a bandas de la región. Las entrevistas fueron realizadas entre los meses de marzo y abril de 2014. Los entrevistados tenían entre 17 y 40 años, no todos se conocían entre sí, ni existían lazos de amistad. De hecho, algunos ya no tocaban en bandas de bronces, ya que esta actividad la desarrollaron en sus inicios musicales. En base a la facilidad de acceso, y siempre vía correo electrónico, se contactó con veinte músicos de la región. Entre ellos había directores de bandas e instrumentistas de viento y percusión; músicos autodidactas y músicos formados en conservatorios; participantes recién llegados a las bandas y otros con muchos años de experiencia tocando. Aplicando el criterio de máxima variación en cuanto a dichas características, se seleccionaron ocho informantes, siete de ellos residentes en la ciudad de Iquique y uno actualmente en Santiago.

En cuanto al guión de la entrevista, se elaboró a partir de las preguntas de investigación iniciales que se corresponden con los siguientes bloques: las características musicales de las bandas, la formación musical de los participantes y la transmisión cultural percibida. Como resultado de este proceso, se obtuvieron nueve preguntas de respuesta abierta, permitiendo al entrevistado responder de forma libre. Como promedio, el tiempo destinado a cada entrevista fue de unos 35 minutos.

Tanto en esta fase como en la siguiente se llevó a cabo una búsqueda, selección y análisis de fuentes documentales de tipología diversa. En un primer momento, se recurrió a la literatura científica y académica (artículos de revistas, libros en soporte digital y análogo, tesis, etc.). Esta revisión bibliográfica supuso un gran desafío ya que existe muy poco material debido, principalmente, a que no se ha realizado una investigación sistemática sobre el tema estudiado. Dadas las circunstancias, se decidió utilizar otras fuentes documentales como blogs, páginas web y plataformas digitales. En este tipo de soporte fue posible encontrar más material en relación con la temática estudiada. Complementariamente, se obtuvieron y analizaron numerosas fuentes audiovisuales (propias, facilitadas por músicos entrevistados, de cuentas de youtube, grabaciones en DVD, etc.) donde era posible disponer de ejemplos de ensayos, pasacalles, fiestas, etc. Por último, se llevó a cabo una recolección de distintos materiales musicales provenientes del campo, básicamente audios y partituras, algunas con escritura convencional y otras no.

SEGUNDA FASE

Concluida la primera fase, de corte cualitativo, se decidió elaborar una encuesta con la finalidad de obtener datos tanto de carácter cuantitativo como cualitativo.

Siguiendo el enfoque temático de las entrevistas precedentes, se elaboraron un total de 18 preguntas: diez preguntas eran cerradas, pero de respuesta múltiple; dos eran dicotómicas; y las seis restantes eran abiertas. La encuesta se administró vía *online* durante los meses de julio y agosto de 2014. Utilizando los contactos de la fase anterior y las redes sociales, se divulgó la misma logrando obtener respuesta de 55 músicos pertenecientes a 17 bandas diferentes de la región¹⁰.

Cabe destacar que todos los encuestados y entrevistados en este estudio son hombres, dato que se explica porque la presencia femenina en las bandas de la región aún es muy reducida.

Tabla 1. Edades de los participantes

Edades	Participantes
13 a 19 años	20
20 a 29 años	23
30 a 39 años	13
40 a 50 años	7

Tabla 2. Años tocando de los participantes

Años	Participantes
1 a 4 años	13
5 a 10 años	15
más de 10 años	35

En cuanto al análisis de los datos recogidos, se trianguló la información proveniente de los documentos, de las entrevistas y de los cuestionarios. En primer lugar, se analizaron y clasificaron los datos en tres grandes bloques: la procedencia de los

¹⁰ No existe actualmente ningún censo de bandas e instrumentistas existentes en la región de Tarapacá. De todos modos, realizamos una prospección al respecto que nos permitió identificar a 20 bandas distintas. En relación al número de músicos vinculados con esta actividad, algunos datos no oficiales ni verificables hablan de alrededor de 300 músicos (véase Vallejos, 2015).

músicos de las bandas, el aprendizaje musical en el contexto de estas agrupaciones y el repertorio de las mismas¹¹. En un segundo análisis, más en profundidad, se buscó hacer emerger categorías dentro de cada uno de los bloques establecidos.

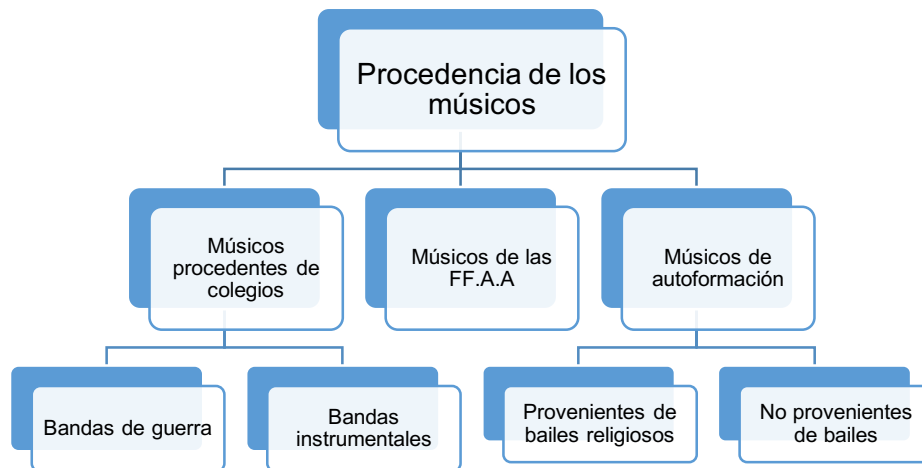
5. CARACTERIZANDO LAS BANDAS DE BRONCES DE TARAPACÁ

A continuación presentamos los resultados en relación con los tres bloques con que se organizaron los datos obtenidos: de dónde provienen los integrantes de las bandas, de qué manera aprenden música y qué repertorio les es propio.

5.1 PROCEDENCIA DE LOS MUSICOS

Este punto hace referencia a la procedencia e inicios musicales de los individuos que integran las bandas, como se detalla en este cuadro-resumen:

Esquema 1: Procedencia de los músicos de bandas de bronces



Como se observa en el esquema, se identifican tres grandes categorías, las cuales a su vez cuentan con subcategorías, todas con características y rasgos propios.

¹¹ Como se ha mencionado anteriormente, también se indagó acerca de la transmisión cultural, pero se valoró que la complejidad de la temática requería disponer de más datos al respecto. En consecuencia, se optó por posponerlo y que formase parte de una posterior etapa de la investigación.

Hay que destacar que cada categoría es particular en si misma por lo que no fue posible obtener una estandarización de los resultados.

A) Músicos provenientes de colegios y liceos: en la ciudad de Iquique se identificaron dos tipos importantes de formación inicial musical provenientes de entornos escolares. Por un lado, están las llamadas “bandas de guerra¹² o bandas escolares”. Por otro lado, se encuentran las “bandas instrumentales” con que cuentan algunos establecimientos educacionales de la región.

- *Bandas de guerra de la región de Tarapacá:*

Las bandas de guerra o bandas escolares, abordan un repertorio de marchas en su mayoría alemanas, pero además se escuchan melodías chilenas tales como el Himno a Yungay de José Zapiola, los viejos estandartes de Willy Bascuñán, el Himno de la Marina, el *Himno* Nacional de Chile y el Himno a Iquique. La instrumentación utilizada en estas agrupaciones consiste en pífanos, clarines, liras, cajas, bombo y platillos. La forma en que los miembros de estas agrupaciones aprenden a tocar los instrumentos es fundamentalmente mediante el aprendizaje por repetición utilizando en gran medida recursos auditivos, así como recursos visuales que permiten al aprendiz recurrir a la imitación de su enseñante. Se aprende principalmente a partir de la actividad grupal. Y claramente vemos que en el proceso de aprendizaje está muy presente el método de ensayo y error.

En este tipo de agrupaciones es posible encontrar con frecuencia a músicos que además tocan en bandas de bronces, especialmente los clarines que, a poco andar, pasan a tocar trompeta debido a las similitudes de ambos instrumentos; se sienten cercanos a éste y migran a la trompeta. Este proceso es similar al que ocurre con los percusionistas quienes, también sin dificultad, encuentran un espacio musical de similares características en el mundo de las bandas de bronces. En la región de Tarapacá existe actualmente un número cercano a las 20 bandas de guerra o bandas escolares, que varía según el año y la disposición de los centros educativos a trabajar con las agrupaciones.

- *Bandas instrumentales de colegios y liceos de la región*

En la ciudad de Iquique existen dos instituciones educativas que poseen una tradición en la formación de músicos vientistas. En primer lugar se encuentra la “Escuela Artística Violeta Parra” que por más de 30 años se ha dedicado a la formación artística con niños y jóvenes. Es importante señalar que dentro

¹² Bandas de inspiración militar creadas en centro educativos de todo Chile, con el fin de acompañar el paso en los desfiles que se conmemoran durante el año.

de sus principios rectores se encuentra la valoración de la identidad regional. Esta institución se ha convertido en uno de los principales semilleros de músicos de instrumentos de bronces en la región. Por otro lado, se encuentra la banda de la “Escuela España”, quienes por más de veinte años han estado contribuyendo a la formación inicial musical de decenas de niños y jóvenes. Esta escuela, pese a contar con un alumnado en su mayoría de escasos recursos económicos y siendo además una escuela municipal donde el financiamiento es escaso siempre ha buscado mecanismos para continuar con el funcionamiento de la banda. La primera vez que accedieron a contar con instrumentos, se trató de instrumentos dados de baja por la armada en el año 1988 y que fueron donados a la escuela. La dirección de la banda ha estado por muchos años a cargo de músicos jubilados de las fuerzas armadas.

B) Músicos de las Fuerzas Armadas: El primer movimiento de bronces en la zona se genera a partir de las bandas u orfeones militares. A inicios del siglo XX se ofertan plazas para integrarse en las bandas; sería la misma institución la encargada de formar a quienes ingresaban. Esto generó que estos nuevos músicos llevaran “nuevas” músicas e instrumentos a sus poblados. Por ejemplo, había comuneros que poseían instrumentos que habían sido dados de baja en el ejército y eso les permitía formar sus propias bandas de pueblo, que con el paso del tiempo se convertirían en parte fundamental de las fiestas y actividades del lugar.

Un fenómeno similar es lo que ocurre en la ciudad de Iquique, donde una vez que los músicos de las bandas del ejército o de la Armada se jubilan son, en ocasiones, contratados para tocar con los bailes religiosos a fin de formar nuevos músicos de banda que acompañen al baile.

C) Músicos de autoformación: La formación autodidacta en las bandas de bronces de la región es una de las principales formas de adquisición inicial de los conocimientos para tocar. Durante el desarrollo de este estudio, la mayor cantidad de los participantes afirmó haber iniciado su vida musical en bandas de bronce a partir de la experiencia autoguiada. Por un lado tenemos a quienes por motivaciones propias decidieron iniciarse de esta manera a edades tempranas. En otros casos esto se dio de manera muy natural al pasar de formar parte de un baile religioso a interesarse por la ejecución instrumental. Dentro de este grupo observamos la presencia de dos tipos de músicos de autoformación. Por un lado, están quienes provenían de bailes religiosos y migraron desde el baile a la banda; así lo relata uno de los entrevistados:

Cuando niño bailaba en una diablada para La Tirana, siempre me llamaron la atención las bandas y a los 12 años decidí dejar de bailar, y me metí a tocar. Fue sencillo, no tuve mayores complicaciones, aprendí solo, mirando a los demás músicos y escuchando las bandas. (Italo S., percusionista y estudiante de enseñanza media).

Por otro lado, encontramos a quienes se integraron en una banda por motivaciones personales de carácter musical o principalmente social, como explica uno de los entrevistados:

Me acerqué a las bandas cuando acompañaba a mi primo que tocaba en los bailes y en los carnavales de pueblo y desde ahí me motivé con empezar a tocar también, de a poco me fui acercando al instrumento (eufonio). En el pueblo nos dijeron que tendríamos un profesor pero finalmente fuimos aprendiendo entre nosotros, quien sabía más ayudaba a los otros. (Felipe M., intérprete de eufonio y trombón, y estudiante de pedagogía en Música).

5.2 EL APRENDIZAJE MUSICAL

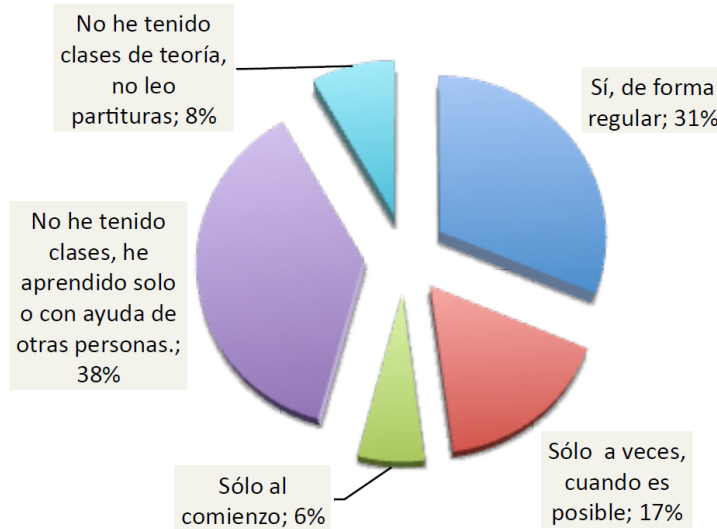
En lo que respecta al aprendizaje musical, se encontraron elementos comunes en todas las categorías en cuanto a los mecanismos y estrategias de adquisición y desarrollo a nivel individual. Como se verá a continuación, las diferencias de uso y aprendizaje musical entre los participantes responden más a la tipología de instrumento que interpretan, que a su itinerario formativo previo. A continuación mostraremos los datos recogidos en relación con tres dimensiones del proceso de aprendizaje musical: el conocimiento y uso del lenguaje musical convencional, la adquisición del repertorio, y el desarrollo de las prioridades técnico-interpretativas¹³.

EL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL

En el cuestionario administrado, se realizó la pregunta: ¿has tenido clase de lectura musical durante tu formación como músico? Se obtuvieron 47 respuestas válidas distribuidas según se ve en el Gráfico 1.

¹³ Esta información fue obtenida principalmente a partir de la aplicación de la encuesta y de las entrevistas a los músicos.

Gráfico 1: Clases de lenguaje musical convencional recibidas



Como se observa, solamente un 30% de los participantes afirmó recibir o haber recibido clases de lenguaje musical de forma regular. Por otro lado, un 38% de los encuestados respondió haber aprendido lenguaje musical de manera autodidacta o con la colaboración de amigos. Finalmente, un 32% de ellos, afirma que no tiene conocimientos al respecto. De estos datos, se extrae que los músicos de las bandas mayoritariamente tienen conocimientos del lenguaje musical convencional, aunque hay un porcentaje relativamente importante que toca en las bandas sin este tipo de conocimiento.

Desde un punto de vista cualitativo, analizando las respuestas, observamos que los músicos de vientos de las bandas son rápidos lectores y transcritores de partituras. En cambio, la mayor parte de los comentarios en los que se afirma “no leer partituras” corresponden a percusionistas. De hecho, la observación directa de las bandas de bronce *in situ* nos confirma que estos músicos recurren al oído como principal recurso de adquisición del repertorio abordado en el contexto de las bandas. En consecuencia, parece que el lenguaje musical adquiere importancia cuando aparece la dimensión melódica y resulta prescindible cuando solamente existe la dimensión rítmica.

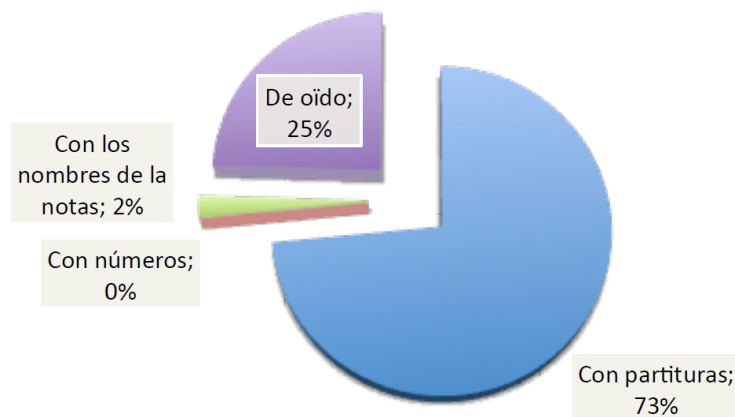
Por otro lado, nos parece significativo que el porcentaje más alto de respuestas sea de personas que se han valido de la educación informal. Comúnmente se piensa que el lenguaje musical mayoritariamente es enseñado por profesores que conocen

en profundidad el tema, sin embargo en estos casos son los propios músicos quienes buscan la adquisición de estos aprendizajes de formas muy variadas. Es posible que esto se deba a una necesidad a la que se enfrentan en el momento de ir profundizando en la práctica musical de las bandas. Dicho de otro modo, la necesidad crea la motivación para aprender. Se incorporan conocimientos y habilidades no por su interés en abstracto sino por su funcionalidad en la vida cotidiana.

LA ADQUISICIÓN DEL REPERTORIO

En cuanto a cómo adquieren el repertorio los miembros de las bandas de bronce, podemos clasificar los resultados tal y como se ve en el Gráfico 2.

Gráfico 2. Estrategias de adquisición del repertorio



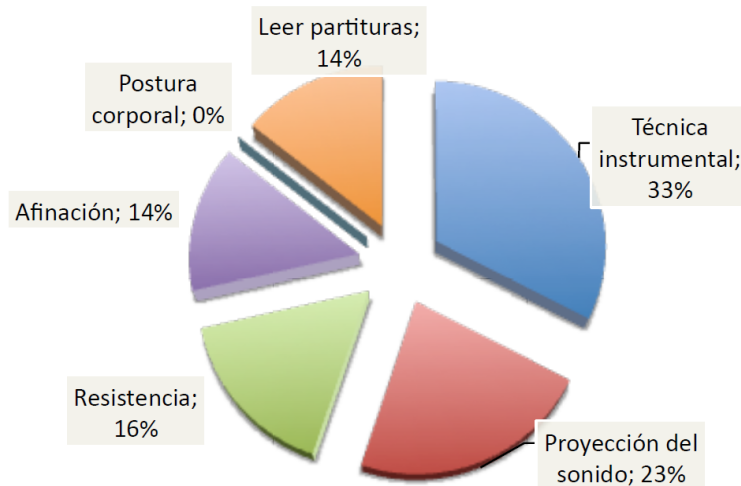
Como se ve en este gráfico, el 73% de los participantes indicaron que la forma en que aprenden el repertorio de sus bandas es con partituras. Así pues, para la gran mayoría de ellos, el ser capaces de descifrar o leer partituras resulta esencial ya que conciben que es la manera más efectiva y eficaz de conseguirlo. En contraposición, un 25% afirma aprender la música por oído. En este grupo están incluidos todos los percusionistas quienes, como ya hemos mencionado con anterioridad, mayormente aprenden de oído los ritmos base de las diferentes músicas que se interpretan.

Finalmente, solamente uno de los informantes afirma que aprende el repertorio de la banda poniendo los nombres de las notas y ningún encuestado responde que aprende por medio de números que indican la postura de los dedos en el instrumento u otras posibilidades no propias de la academia. Aunque no disponemos de suficientes datos como para poder asegurarlo, tenemos la sospecha que estos tipos de aprendizajes no gozan de buena reputación y, en consecuencia, raramente se reconoce y valora su utilización aunque se lleven a cabo tales prácticas.

EL DESARROLLO TÉCNICO-INTERPRETATIVO

En la encuesta también se preguntó a los músicos sobre las prioridades al momento de tocar. Se les propusieron las siguientes respuestas: técnica instrumental, proyección del sonido (tocar fuerte o suave cuando corresponda), afinación, postura corporal y leer la partitura.

Gráfico 3: Aspecto prioritario en el momento de tocar



Para los músicos encuestados, la opción “técnica instrumental” obtuvo la mayor cantidad de elecciones con un 33%, situando en un segundo lugar a la alternativa “proyección del sonido” con un 21%. En tercer lugar, con un 17%, se eligió “resistencia para tocar hasta el final”. En este punto cabe remarcar que estas tres

opciones se relacionan entre si y de algún modo explican la funcionalidad que tienen las bandas como acompañantes de bailes.

De hecho, hace falta entender y explicar qué es lo que los músicos denominan y consideran “técnica instrumental”, ya que la forma en que se tocan los instrumentos de viento en estas agrupaciones varía en relación a las que trabajan los músicos de vientos bronces de orquestas o bandas sinfónicas. Posteriormente a la administración de la encuesta, nos percatamos que para los músicos de bandas de bronces algunos elementos importantes de la técnica también incluyen la intensidad de sonido, la resistencia y el cuidado físico (labios y manos) que se debe tener para resistir las largas jornadas de ejecución instrumental. Como ejemplo, uno de los entrevistados explicaba la importancia de la intensidad sonora en un contexto de fiesta:

Para tocar en la banda hay que hacerlo fuerte, sobre todo cuando se toca para bailes en La Tirana o en San Lorenzo, ya que al lado tuyo está otro baile con banda y los bailarines deben seguir la música de su banda y no irse con el ritmo de quienes están bailando al lado. A veces las bandas compiten entre ellas para ver quien toca más fuerte. (Jonathan G., trompetista y profesor de música).

Existen momentos en que dos bandas se desafían musicalmente unas a otras, tocando en forma simultánea a diferentes velocidades y diferentes danzas. Es lo que en la jerga de las bandas se denomina “contrapunto” o “contrapunte”; los percusionistas son quienes tienen la mayor responsabilidad ya que no deben perder en ningún momento el *tempo* inicial. Por otro lado, los vientistas deben tocar más fuerte que los de la otra banda. Sólo así se consideran ganadores del duelo musical.

En contraste, señalar que para estas agrupaciones conceptos como “afinación” o “lectura de partituras” resultan secundarios y el concepto “postura corporal” no fue ni siquiera mencionado. Este último aspecto no se debería considerar menor ya que, en base a la cantidad de horas que tocan de pie, si no cuentan con una postura corporal adecuada fácilmente pueden desarrollar lesiones corporales.

5.3 EL REPERTORIO

El repertorio abordado por estas agrupaciones es otro de los focos de interés de este estudio del que, a continuación, presentamos los puntos más importantes.

Actualmente las bandas de bronces en la región de Tarapacá están formadas por instrumentos de viento tales como trompetas, bajos (eufonios), tubas y, en menor cantidad, trombones, clarinetes y saxofones, además de los instrumentos de percusión formados principalmente por bombo, tambor (caja), platillos y, en ocasiones, timbaletas e instrumentos de percusión menor como cencerros, entre otros.

Son principalmente las trompetas quienes realizan las partes melódicas, las cuales son repetidas posteriormente por los eufonios. Las tubas realizan mayormente el acompañamiento armónico de la música.

En relación con la percusión, es importante mencionar que habitualmente el bombo marca pulsos, indica las entradas y el tempo, además de los cortes o cambios de velocidad. En cambio, la caja, por lo general, realiza ostinatos rítmicos que, cuando los intérpretes son más habilidosos, son adornados con trémolos o distintas figuras con el objetivo de enriquecer las amalgamas rítmicas propias de la percusión. Finalmente, en general, la función de los platillos es anunciar el inicio de una danza, además de los cortes cuando éstos ocurren. Mayormente, los platillos realizan el contratiempo del bombo.

La tradición musical de las bandas de bronces cuenta con repertorios muy variados que van desde marchas militares hasta cumbias o reggaeton. Es importante señalar que las bandas incorporaron y asumieron estos repertorios propios de unas prácticas culturales comunitarias que antes se acompañaban con otro tipo de instrumentación (sikus¹⁴ o tarkas¹⁵, entre otros).

A continuación presentamos brevemente tres tipologías de repertorio que a su vez se corresponden con otros tantos contextos y funciones. O, dicho de otro modo, el contexto y la finalidad de la música en el acto son los que marcan el repertorio adecuado.

REPERTORIO MARCIAL

Las bandas de bronces (o bandas de pueblo) siempre tienen entre su repertorio un conjunto de piezas de origen o sonoridad militar. Concretamente, distinguimos entre

¹⁴ Siku es el nombre genérico tanto en quechua como en lengua aymara del instrumento musical del sikuri y según la región se le conoce también como phusa, fusa, jula jula, phuku, pfuku-pfuku, huayra-pfukuna, etc.

¹⁵ Aerófono de la familia de los pinquillos de origen aymara, e interpretado en pueblos del sur del Perú, altiplano de Bolivia, norte de Chile y noroeste de Argentina.

dos tipos: las marchas y las fanfarrias o dianas. Musicalmente, las marchas e himnos, cuando son interpretados para ser cantados, tienen un pulso más rápido que cuando se utilizan para acompañar procesiones. Por otro lado, las fanfarrias (o dianas) son más breves y comúnmente muestran una intención de ir acelerando.

La primera tipología la podemos encontrar en los inicios de las fiestas patronales. Por ejemplo, cuando se interpreta el Himno de Yungay en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá, o cuando se entona el Himno Nacional a la media noche de la víspera de la fiesta de La Tirana, justo en finalizar la misa. Asimismo, en ocasiones, las procesiones también son acompañadas por marchas o pasacalles de carácter marcial. La segunda tipología, las dianas, está relacionada con ciertos rituales o actos festivos. Un ejemplo ilustrativo sería el momento en que los participantes de una fiesta entregan regalos en retribución al alférez quien, después de recibirlos, es acompañado por una fanfarria.

REPERTORIO DE ACTIVIDADES TRADICIONALES

En el contexto de las fiestas o eventos llamados tradicionales, destaca principalmente la presencia de danzas. En este sentido, la presencia de las bandas es fundamental aunque básicamente se ciñe a ser acompañantes de los bailes. En algunos casos, el origen musical parece relacionarse directamente con los pueblos originarios de la zona mientras que, en otros, es producto de fusiones musicales a partir de repertorios provenientes del periodo colonial. Sea uno u otro caso, en la actualidad todo este repertorio ha pasado a ser considerado como música de la zona debido a las nuevas formas y transformaciones que ha ido adquiriendo con el pasar del tiempo.

A continuación, y sin entrar en un análisis muy detallado de las danzas, pasamos a mencionar los principales géneros encontrados, tomando como fuente de información principal las entrevistas y la revisión del material audiovisual existente.

- El *huayno* es una de las danzas que se escucha con mucha frecuencia en la región. Éste, dependiendo del país, tiene algunas variaciones en el bombo, pero siempre manteniendo los patrones generales como son su ritmo binario y su base melódica a partir de la pentafonía. Según los análisis bibliográficos que hemos revisado el nombre provendría de la palabra quechua *huayñunakunay* que significa “bailar tomados de la mano”.
- La *cacharpaya* es otra de las danzas que interpretan las bandas de bronces, especialmente en fiestas de pueblos donde es usual tocarlas al final de éstas.

Ésta es una danza colectiva, de recorrido, que pertenece a la familia de los huaynos y se baila en los valles, precordillera y altiplano del Norte Grande de Chile, además de en toda la zona andina de Bolivia, Perú y Argentina.

- Un ritmo típico que es posible encontrar en la región de Tarapacá es el cachimbo, el cual ha sido estudiado por autores como Loyola (1994) y Daponte (2010), ente otros. Es considerada propia de los pueblos de la quebrada de Tarapacá, así como también se puede encontrar en Pica, Mamiña y Macaya. Utiliza el ritmo de 6/8 al igual que la cueca. Las bandas de bronces tocan cachimbos en las fiestas de los pueblos y en actividades de la ciudad.
- La cueca nortina, es una variante de la cueca. Cuenta con rasgos estilísticos que les son propios y la hacen reconocible. Esta cueca no es cantada, conserva el ritmo de 6/8 y habitualmente la tocan las bandas de bronces en actividades de pueblos de la región.
- Debido a la influencia de las regiones fronterizas de Bolivia y Perú, es habitual escuchar a las bandas de bronce tocar morenadas, una danza que proviene principalmente de Bolivia y que, a través de estas agrupaciones, ha llegado a la zona de Tarapacá. Es posible escuchar sus ritmos en las fiestas de la Tirana o de San Lorenzo de Tarapacá, entre otras.
- El *tinku*, también con un origen boliviano, se ha popularizado entre las bandas de bronces de la región debido al número de grupos de bailes de tinku, a los cuales es posible ver en fiestas como la de la Tirana o San Lorenzo principalmente.
- Finalmente es importante mencionar la diablada, danza con un origen popular. Proviene del sincretismo originario de la cultura prehispánica de la región surandina del Alto Perú (Bolivia), la cual se mezcla en sus orígenes posibles con los *balls de diables* de Tarragona, de la Cataluña del siglo XII. Las bandas de bronces han popularizado ésta danza en la región gracias a los bailes de diabladas que están presentes en la fiesta de La Tirana. Éstas tienen una influencia directa de sus símiles de Bolivia, sin embargo en la región de Tarapacá han adoptado variaciones rítmicas que en la actualidad las hacen diferentes de la versión boliviana. Las diabladas de la región de Tarapacá bailan mayoritariamente el “salto de diablada”. Danza que fusionó el ritmo del taquirari y la diablada de Bolivia y Perú, creando una sonoridad nueva y única.

REPERTORIO POPULAR URBANO

Este repertorio es el más variable y, de hecho, está continuamente actualizándose, debido a la constante actividad que realizan fuera del ámbito de fiestas de pueblos. Se trata de un repertorio significativamente ligado a las modas musicales del momento y que se adapta a las nuevas actividades socioculturales que van apareciendo.

Un evento que ilustra el contexto en que se usa esta tipología de repertorio son los tambos que se realizan en la ciudad de Iquique. En este contexto, además de tocar ritmos tradicionales como los anteriormente mencionados, se incluyen cumbias y temas provenientes de la música pop latinoamericana (*hits* del momento). Estos temas son versiones propias, es decir, arreglos realizados por músicos de las mismas bandas o directores de éstas, pero buscando no perder la esencia que les es propia. Digamos que se interpreta lo que claramente son temas de reggaeton, pero tocados al estilo de las bandas de bronces, adquiriendo de esta forma un color particular y reconocible.

Otro contexto destacable es el de los eventos deportivos, lugares donde las bandas de bronce a menudo desempeñan un rol enfocado a alentar a los deportistas. Por ejemplo, en peleas de boxeo es fácil escuchar el tema “Gonna fly now” (de la película *Rocky*) a cargo de una banda de bronces. Como ya se mencionó en el punto 3, las bandas de bronces acompañan y alientan cada semana al equipo de fútbol de la ciudad, Deportes Iquique, dando soporte a los cánticos de la barra del equipo. Un ejemplo de ello es el tema musical compuesto por el autor Patricio Flores, denominado “Rocio de la pampa”, dedicado a la fiesta de La Tirana y que la banda que asiste al estadio a apoyar al equipo de fútbol, versionó y adaptó para alentar a los jugadores durante el partido. Se reconocieron, además, ritmos e instrumentos provenientes de las murgas uruguayas y argentinas que han sido adoptadas por la barra del equipo de fútbol local.

Una tercera actividad en que suena este tipo de repertorio se da en el periodo de Navidad (aproximadamente entre el 10 y el 25 de diciembre). La tradición tarapaqueña arraigada en la zona desde mediados de la década del 70 incluye nuevamente a las bandas de bronces, quienes esta vez recorren la ciudad tocando en “carros navideños” preparados por los trabajadores de empresas de la zona. Van entregando regalos a sus hijos, acompañados de músicas que nos permiten ver claramente el mestizaje existente en la región de Tarapacá: nos encontramos con canciones religiosas navideñas de origen europeo, pero ejecutadas con ritmos tradicionales (huaynos, cumbias o cumbiones). Nuevamente aparece esa sonoridad característica que le da esta identidad musical única y particular a la región.

Hemos constatado también lo que ya indican autores como Guerrero (2012): la presencia de las bandas de bronces en eventos sociales como matrimonios, bautizos, funerales, serenatas, etc. En estos casos, el repertorio es muy variado, adaptándose a la ocasión y al tipo de público presente en la actividad en la que la banda ha sido contratada.

6. DISCUSIÓN

El estudio aquí presentado, pese a enmarcarse en una investigación de carácter exploratorio, ha puesto de relieve elementos y evidencias que conducen a pensar que las bandas de bronces de la región de Tarapacá son un fenómeno de interés desde muchas perspectivas, no solamente la estrictamente musical. En consecuencia, las experiencias culturales, sociales y educacionales presentes en este contexto sugieren y demandan futuras investigaciones sobre dicha temática. Veamos a continuación algunas de las líneas principales que han emergido.

En primer lugar, y desde la perspectiva de la educación musical, los resultados presentados muestran que las bandas de bronces son un espacio importante de aprendizaje musical. La música se cultiva y se desarrolla a partir de códigos de aprendizaje diferentes a los utilizados en el marco de una escuela de música o un conservatorio. Aún así, se puede concluir que la finalidad última, “tocar en la banda de bronces”, se cumple a cabalidad.

Los estilos de aprendizaje y la forma particular de entender y vivir la experiencia musical suponen que la idea de “hacer música” de las bandas de bronces de esta región chilena tiene características específicas y debiera ser abordada desde una perspectiva determinada. Se ha puesto de manifiesto que la técnica, la interpretación y la afinación académicas o convencionales resultan poco relevantes frente a otros parámetros musicales. La producción sonora, la intensidad y sobre todo la resistencia del músico aparecen como los elementos que realmente se conciben como fundamentales durante esta actividad. Por lo tanto, resulta necesario reconocer las formas y técnicas de aprendizaje musical e instrumental propias de este contexto no académico. En último término, inspirándonos en trabajos como los de Green (2008), estos enfoques pedagógicos podrían llegar incluso a replantear algunas actitudes y estrategias dominantes en los espacios de educación musical académica.

En segundo lugar, nuestro estudio constata que, históricamente, las prácticas musicales y culturales asociadas a las bandas de bronces han tenido muy poco reconocimiento y repercusión por parte de las élites musicales y sociales. De hecho, a veces, se ha cuestionado la calidad musical basándose en parámetros musicales provenientes de la cultura musical académica. Y –coincidiendo con posturas críticas

en Latinoamérica respecto a la investigación de la música tradicional y popular desde la Academia (González, 2001)– precisamente ahí radica el problema: no pueden analizarse ni valorarse estas prácticas utilizando parámetros que le son ajenos. Haciendo un símil con la clásica problemática del etnocentrismo, muchas veces parece que se valoran las bandas desde una postura académico-céntrica. No cabe duda que se está frente a una forma poco convencional de interpretar música con instrumentos de bronce: así como se diferencia claramente la guitarra clásica de la guitarra moderna o popular debido a sus distintas formas y contextos de ejecución, sucede lo mismo con este tipo de agrupaciones donde, debido a la necesidad de tocar en determinados espacios y públicos, aparecen nuevas formas de interpretación.

En tercer lugar, y siguiendo con el enfoque etnomusicológico, los resultados también han hecho posible evidenciar el rol de las bandas como agentes de transmisión cultural en un contexto en que los marcadores de género resultan evidentes. En este sentido, es bien llamativa la poca presencia femenina que se observa en las bandas. De todos modos, no debería sorprendernos dado que, como argumenta Bernardo Guerrero (2010), en las bandas de guerra o bandas escolares siempre está presente el elemento virilidad, y esto puede extrapolarse a las bandas de bronce. Aunque por los objetivos de nuestro estudio no hemos profundizado en este tema, pensamos que es un elemento relevante a estudiar en un futuro. En esta línea de investigación, pensamos que debería tenerse en cuenta dos factores históricos que podrían haber confluído para que se haya dado esta situación:

a) que las bandas de bronces forman parte del mundo andino (Mamani, 2005, Chipana, 2011) y, específicamente, beben de la tradición aymara, una cultura que no incluye a la mujer como ejecutante de instrumentos de viento dado que el rol asignado a la mujer no se corresponde con los espacios donde se interpretan dichos instrumentos (Choque y *et al.* 2015);

b) que las bandas de bronces tienen un origen militar (Mamani, 2005, Katz-Rosene, 2014, Díaz, 2009), un ámbito históricamente de claro predominio masculino. Sin embargo, cabe mencionar que en los últimos años hemos constatado la presencia de algunas mujeres en bandas, principalmente en la percusión, aunque también tocando el eufonio o, de manera menos habitual, la trompeta.

En cuarto lugar, nos parece importante destacar que los resultados presentados sugieren que las bandas de bronces cumplen un rol social destacado en la región. Los músicos se transforman en agentes portadores y transmisores de cultura, actividad que llevan a cabo a lo largo y ancho de la región de Tarapacá. Ellos

mismos valoran la importancia de estar presentes en importantes procesos culturales del pueblo tarapaqueño, los cuales se viven tanto en el contexto rural como urbano. A nivel de práctica musical, y complementando lo que ya avanzaba Guerrero (2012), se observa una variedad importante en los espacios y repertorios que estas agrupaciones interpretan. No hay duda que el repertorio tradicional traspasa e impregna los diferentes espacios musicales de las bandas; pero cabe resaltar que las danzas tradicionales son las que se escuchan en contextos religiosos, civiles o festivos. En definitiva, las danzas se erigen como principales representantes de la cultura tarapaqueña, de aquel sonido e identidad propia a la que se refieren Díaz (2009) o Guerrero (2010).

Finalmente, más allá del repertorio y los espacios musicales, el presente estudio indica que participar en las bandas también supone adquirir valiosas experiencias extra-musicales para sus integrantes. En esta línea, parece que sería interesante profundizar en dos aspectos: en primer lugar, hasta qué punto, en base al proceso formativo-musical que se ha seguido, las bandas tienen la capacidad de desarrollar competencias ligadas a la autoformación y la autodisciplina; y, en segundo lugar, de qué forma las bandas de bronces se constituyen como eficaces espacios de crecimiento y autoafirmación personal para jóvenes en riesgo de exclusión social (como algunos de los participantes sugieren).

En consecuencia, abogamos por investigar en este tipo de aprendizajes sociales y culturales que juegan un importante rol transversal e integrador y que, en otras palabras, resultan útiles para vivir y progresar dentro de la sociedad. Sería una forma de concretar aquella clásica afirmación de Merriam (2001) sobre el rol de la música como un elemento indispensable para la ejecución de actividades constitutivas para la sociedad pero, sobre todo, entendiéndolas como un comportamiento humano universal.

BIBLIOGRAFÍA

Blacking, John

2001 “El análisis cultural de la música”, En: Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. Editado por Francisco Cruces et al. Trotta; Madrid, España. pp.181-203. (orig. 1967).

Cánepa, Gisela

1996 “Danza, identidad y modernidad en los Andes: El caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo”, Cosmología y música en

los Andes. Editado por Max Peter Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag / Iberoamericana; Madrid, España. pp. 453-482.

Civallero, Edgardo

2010-2014 “Instrumentos”, Tierra de vientos. Disponible (31-05-15) en:
<http://tierradevientos.blogspot.com.es/2010/05/instrumentos-andinos.html>

____ 2012 “Llamerada o qarwani”, Tierra de vientos, 9. Disponible (31-05-15) en:
<http://tierradevientos.blogspot.com.es/2012/04/llamerada-o-qarwani.html>

Chipana, Gaby; Guillermo Mejillones y Flora Mujica

2011 “Las bandas de música: símbolo del carnaval paceño”, Anales de la Reunión Anual de Etnología, n. 22. Tomo II, pp. 401-407. Disponible (12-06-15) en:
<http://hdl.handle.net/123456789/302>

Choque, Víctor; Alexander Ortega y Ximena Vidal

2015 Adoración al niño Dios: La tradición familiar de los bailes de indios pastores del pueblo de La Tirana. Fondart regional; Iquique, Chile.

Daponte, Jean Franco

2010 El Aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Universidad de Chile; Santiago, Chile.

D’Harcourt, Raoul y Marguerite d’Harcourt

1925 La musique des incas et ses survivances. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París, Francia.

Díaz, Alberto

2009 “Los Andes de Bronce: conscripción militar de comuneros andinos y surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”. En: Historia; Santiago. [online], XLII/2, pp. 371-399. Disponible (12-06-15) en:
<http://revistahistoria.uc.cl/estudios/590/>

Durán, Rafael

2011 “La Tirana: Historia y Tradición”. Documental. Disponible (11-06-15) en:
<https://www.youtube.com/watch?v=hLvDQqWqbaU>

Feld, Steven y Aaron A. Fox

1994 “Music and language”. En: *Annual Review of Anthropology*, XXIII, pp. 25-53.

García, Pablo R.

2009 “Fiesta de La Tirana en el contexto del Centenario de 1910: Mito y consolidación temprana de su origen y prestigio”. En: *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, XXIII, pp. 23-57.

González, Juan Pablo

2001 “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena*, 55 (195), pp. 38-64. Disponible (26-05-15) en:
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398>

González, Sergio

2004 “El dios cautivo. Las ligas patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922)”. LOM Ediciones; Santiago, Chile.

Green, Lucy

2008 “Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy. Aldershot”, Ashgate; United Kingdom.

Guerrero, Bernardo

2010 “Bandas de guerra. Jóvenes y nacionalismo en Iquique”. En: *Revista Última década* [online], XXXII, pp. 121-136. Disponible (10-06-15) en:
<http://www.cidpa.cl/?p=294>

Guzmán, Christian

2008 “Origen e Historia de la Virgen de la Candelaria”. Monografía disponible (11-06-15) en: <http://www.monografias.com/trabajos53/virgen-candelaria/virgen-candelaria.shtml>

Ichuta, Gerardo

2003 “De la ciudad al campo: Sikuri- Sikuriada”. En: *Revista Textos Antropológicos*, XIV/1, pp. 87-93.

Katz-Rosene, Joshua

2014 “The Cultural Positioning of the Banda de Músicos in the Central Andes of Perú”. En: *Latin American Music Review*, XXXV/2, pp. 260-288.

Loyola Margot

1994 “El cachimbo. Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas”. Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Mamani, Clemente

2005 “El esparcimiento de los bronces en Los Andes: Los lata-phusiris y su vigencia total”, XIX Reunión Anual de Etnología; La Paz, Bolivia. Disponible (09-06-15) en: <http://www.ifeanet.org/temvar/RAE2005-3.pdf>

Merriam, Alan P.

2001 “Usos y funciones”, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Editado por Francisco Cruces et al. Madrid: Trotta, pp. 275-296. (orig.1964).

Núñez, Lautaro

1989 “La Tirana del Tamarugal: del misterio al sacramento”. Universidad Católica del Norte; Antofagasta, Chile.

Pauwels, Gilberto

2009 “El origen del carnaval de Oruro”, Periódico Digital de Investigación sobre Bolivia. Disponible (11-06-15) en: http://www.pieb.com.bo/sipieb_dossier.php?idn=3575&id=3588&c=2

Ráez, Manuel

2004 “Melodías de los valles sagrados: Fiestas y danzas tradicionales del Cuzco”. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Centro de Etnomusicología Andina; Lima, Perú.

____ 1993 “Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el Valle del Colca”. En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Editado por Raúl R. Romero. Pontificia Universidad Católica del Perú; Lima, Perú. pp. 253-297.

Salazar, Cristian

2014 “San Lorenzo de Tarapacá: Memoria y legendario de un santo, un pueblo y una fiesta”. Urbatorium; Santiago; Chile.

Yep, Virginia

2002 “Fiesta, música y banda: La Semana Santa en Catacaos, Perú”. En: *Latin American Music Review*, XXIII/2, pp. 206–222.

DOCUMENTOS EN PRENSA

- Guerrero, Bernardo
2012 “Sonidos de los bronces”, *La Estrella de Iquique* (22 julio, 2012), p.18. Disponible (06-06-15) en: http://bernardoguerrero.cl/sonidos_bronces-2/.
- Vallejos, Marcia
2015 “Con multitudinario funeral despidieron a joven músico”, *La Estrella de Iquique* (12 marzo, 2015), p.10. Disponible (06-06-15) en: <http://www.estrellaiquique.cl/imprensa/2015/03/12/full/10/>

DOCUMENTOS MANUSCRITOS

- Schampke, Andro
2014 “Música durante el periodo medio en el valle de Azapa (ca.500-1.200 años d.c) una aproximación al estudio de las relaciones interválicas entre contextos culturales Cabuza y Maytaschiribaya en el norte de Chile”

Recibido: Septiembre de 2017

Aceptado: Noviembre de 2017

CUERPO DE BAILE: PERFORMANCE Y PERFORMATIVIDAD EN EL BAILE RELIGIOSO LAS CUYACAS¹

Fabiola Ibáñez Carrillo²

Este trabajo tiene como propósito conocer la relación entre género y cuerpo, específicamente, en el baile religioso Las Cuyacas, en el contexto de la fiesta de La Tirana. Nos interesa detenernos en los cuerpos, en cuerpos de mujeres, de mujeres que bailan y que bailan en el contexto de una fiesta religiosa. Por medio de, principalmente, la revisión de archivos visuales, se propone una lectura de esta relación, entendiendo el género como una relación de poder, vinculado a procesos de interseccionalidad y desde la perspectiva de la performance y la performatividad.

Palabras claves: Género, Cuerpo, Baile, Inteseccionalidad, Performance, Performatividad.

The main purpose of this work is to know the relationship between gender and body, specifically, in Las Cuyacas religious dance, in the context of La Tirana religious festivity. To stop by women, their bodies, women bodies dancing in the context of a religious festival, is our main interest. Mainly, through the review of visual archives, a reading of this relationship is proposed, understanding gender as a power relationship, linked to intersectionality processes and from the perspective of performance and performativity.

Key words: Gender, Body, Dance, Intersectionality, Performance, Performativity.

¹ Este trabajo es producto de la Tesis para optar al título de Magister en Ciencias Sociales de la Universidad de Tarapacá, escrita en el marco del proyecto Dinámicas identitarias en el Norte Grande de Chile: Nación, región y religiosidad popular. N° 1141306 Fondecyt. Investigador responsable, Bernardo Guerrero Jiménez.

² Socióloga, Diplomada en Estudios de Género, UNAP y Magister en Ciencias Sociales Aplicadas, UTA. Docente de Asignatura Sociología del Género y del electivo Sociología del Cuerpo para Carrera de Sociología de la UNAP. fabiolaibanezcarrillo@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Entenderemos el cuerpo como un lugar concreto, que se encuentra social e históricamente situado, en donde se construye el género; aunque sabemos que no es sólo el género el que se encuentra presente, sino que interactúa con otros elementos asociados a los procesos de diferenciación y desigualdad social. Asimismo, entendemos que realizar el cruce entre religión y género no es una relación nueva (Tarducci, 2001), aún así, nos proponemos hacerlo desde un enfoque específico, entendiendo el género como poder (Foucault, 1992; Scott, 2000) y, por tanto, pretendemos aplicar la teoría de género con el fin de releer lo ya revisado. Por esta razón, además de entender el género como una relación primaria de poder, tomaremos elementos del enfoque de interseccionalidad, esto es, las desigualdades múltiples, (Lugones, 2008; Expósito, 2012) y, además, trabajamos desde las miradas teóricas que se proponen desde la performance, entendidas como actuaciones mediadas por los cuerpos (Citro, 2009; Taylor, 2011) y lo performático, actuaciones reiteradas y repetitivas naturalizadas (Butler, 2007).

En términos metodológicos, trabajamos desde un enfoque interpretativo, es decir, nos situamos desde esta mirada como método. Nuestra metodología fue cualitativa, por tanto, definió el cómo obtendremos la información, así como también las características de la información. En un nivel aún más específico, desde los presupuestos de la performance, se trabajó, principalmente, con lo que se denominan archivos (Taylor, 2011), es decir, optamos por propiciar una coherencia con la propuesta de las performance y utilizamos el archivo como material para obtener la información buscada. En este caso, los archivos son videos, que se pueden entender como parte de la investigación social digital (Sáenz, 2012).

ANTECEDENTES

Nos acercamos al espacio de la fiesta de La Tirana, entendiendo esta expresión religiosa, como el lugar, esto es, la situación, en donde miramos la relación entre género y cuerpo. Pensamos que la mantención de fenómenos religiosos, su desarrollo y permanencia como parte de nuestra realidad socio cultural local, se vuelven una invitación para realizar nuevas preguntas. Ahí, cada año, bailarinas y bailarines, danzan al ritmo de sus creencias, desde y con sus cuerpos; sin embargo, sólo un baile, un cuerpo de baile, lo hace sólo entre mujeres. Entonces, no esperamos sus relatos ni buscamos sus representaciones, tampoco indagamos en

sus prácticas previas y posteriores a su baile, ni nos involucramos en la experiencia ritual de la fiesta. Queremos mirar el género en esos cuerpos (Kogan, 1993; Scribano, 2012).

Para lo anterior, resulta necesario realizar algunos alcances. El primero de ellos, tiene que ver con la necesidad de recordar que “lo popular, la cultura popular, la religiosidad popular, son tópicos que empiezan a re-aparecer en la agenda de la discusión científica en la década de los 80” (Guerrero, 2004:1). Por lo anterior, en nuestro continente, los estudios sobre los fenómenos religiosos no serían de larga data, la religión parecía un terreno poco definible para ser estudiado. Pese a contar con expresiones religiosas importantes dentro de nuestros países, la sociología latinoamericana no parecía interesada en validarlas o reconocerlas como parte constitutivas de nuestra forma de hacer y ser sociedad.

Sin ánimo de detenernos, y utilizando una sistematización de los estudios sobre religión en América Latina, diremos que las investigaciones y propuestas teóricas, han ido desde:

“Como punto de partida, en la elaboración del *continuum folk-urbano* de Redfield (...) bajo la fórmula de la transición de lo tradicional a lo moderno (...) le siguió el concepto de anomia como elemento clave para entender la emergencia del pentecostalismo. Luego, por influencia de la antropología simbólica, aparecen renovados estudios sobre el peregrinaje en tanto ritos de liminalidad (...). En esta misma dirección, están los estudios de Maduro y Rolim (...) que asumen la postura de Bourdieu en términos de ver el fenómeno religioso en base a las metáforas del pensamiento y economía marxista (...) pero centrando su mirada en los aspectos simbólicos (...) Finalmente, el pensamiento postmoderno, recrea (...) unas aproximaciones más narrativas en torno al tema de la cultura. Geertz y Clifford, plantean la crisis de la etnografía y de la observación participante entre otras. Rosaldo (...) por último, pone de relieve el carácter siempre dinámico de la cultura, y perfila el rol de las emociones en el comportamiento social y cultural” (Guerrero, 2004:2).

Todas estas líneas investigativas abocadas a los fenómenos religiosos, fueron dando forma a una discusión que incorporó a la religión como parte importante de los debates académicos en nuestro continente; así, no sin reparos, la sociología fue

dando cabida a estas problematizaciones. Lo anterior, tanto en el el escenario académico a nivel latinoamericano, como en el marco de los estudios locales, esto es, las investigaciones del Norte Grande de nuestro país.

De este modo, como un desafío que perdura hasta hoy, aún con los cambios y diferentes énfasis epistemológicos y teóricos para estudiar lo religioso, nuestro país y nuestra región, mantienen una serie de importantes expresiones de lo que llamamos fenómenos religiosos. Queremos decir que, independiente de la mirada académica, de la aceptación o no de la religión y sus expresiones como foco de interés investigativo, las fiestas, los peregrinajes, los bailes o las mandas, han seguido existiendo. Que la sociología en particular y las ciencias sociales en general, no hayan manifestado un constante interés por lo religioso, no tiene ningún impacto en la perduración y manifestación de estas expresiones. Esto, no hace sino desafiarnos, desde el punto de vista teórico y metodológico.

Por otra parte, y como segundo alcance, también parece necesario reconocer que, respecto a los estudios sobre la religión surgieron pensadoras feministas que asumieron una postura crítica frente a la temática; ejemplos de esta mirada las encontramos en Stanton (1895) y Saiving (1960) (Tarducci, 2001:97). Será la paulatina incorporación del enfoque de género en la mirada de los fenómenos religiosos, la que comenzará a generar cuestionamientos más sistemáticos. Esta mirada de género, se contextualiza en los cambios progresivos ocurridos desde lo que se ha llamado una sociología pastoral a una sociología de la religión (Tarducci, 2001:97).

El enfoque de género fue facilitando este proceso, permitiendo la revisión al fenómeno religioso desde otras aristas. Esta revisión, entre otros aspectos, diremos que “metodológicamente, no sólo se deconstruye el marco androcéntrico sino que también se reconstruye la experiencia de las mujeres, tratando de comprender lo que recibió poca atención (...) o lo que ha sido observado de manera sesgada” (Tarducci, 2001:101). Es decir, la incorporación del enfoque de género, ya sea desde una perspectiva completamente feminista o no, fue tensionado los estudios sobre fenómenos religiosos, abriendo debates, desnaturalizando y problematizando la experiencia de las mujeres. Aplicar la teoría de género a esta particular experiencia, implica releer lo ya revisado, cuestionarlo y favorecer la instalación de nuevas preguntas.

En ese caminar, las temáticas revisadas fueron las propias expresiones religiosas, el cuestionamientos al saber científico y, también, hubo un esfuerzo por realizar análisis comparativos, por ejemplo, entre religiones, ya sea desde la realidad de las mujeres, las diferencias de género o desde una mirada propiamente feminista.

Y acá, un tercer y último alcances, relacionado con que en ese proceso, progresivamente, es que se fue instalando la necesidad de comenzar a realizar estudios sobre la relación entre religión y cuerpo. Así como dentro de las ciencias sociales en general, el cuerpo comenzó a ser un espacio de estudio, proceso similar ocurrió desde la relación entre feminismo y religión particularmente. Y en este proceso de reconocer el cuerpo dentro de lo religioso, los diversos estudios fueron revisando problemas asociados a su peligrosidad y la necesidad de su control, también fue abordado desde una visión dicotómica y desde las interpretaciones sobre procesos como el parto y la menstruación, especialmente (Tarducci, 2001:104).

Por lo mismo, es decir, por el reconocimiento de la importancia del cuerpo en la conformación y constitución de todo fenómeno religioso (entendiéndolo como un fenómeno sociocultural y político) y también desde Tarducci, diremos que:

“(...) el conocimiento del cuerpo es central en el estudio de la religión porque, entre otras cosas, muchas de las experiencias corporales, incluida la propia fisiología, son percibidas y expresadas religiosamente. El cuerpo es construido, desmembrado y reparado en el ritual. Los cambios del ciclo vital (...) son a menudo momentos claves (...) Los sentidos son reorientados y las percepciones del cuerpo son corregidas o reordenadas (...)” (Tarducci, 2001:104 – 105).

Así, señalamos que el cuerpo tiene un lugar fundamental dentro de lo religioso y también es un lugar fundamental en lo religioso. Tendrá esta impronta, en particular en relación a la religión popular, como “(...) manifestaciones colectivas que expresan a su manera, de forma particular y espontánea las necesidades y angustias, las esperanzas y los anhelos que no encuentran respuesta en la religión oficial o en las expresiones religiosas de las elites y las clases dominantes” (Parker, 1993:61). En este espacio, de lo no formal, o de lo que ronda y tensiona la religión oficial, el cuerpo adquiere mayor notoriedad, se vuelve canal de expresión, se usa, se muestra, se vive; se es cuerpo.

Entonces, en la religión, el cuerpo se nos aparece como un lugar, como un espacio privilegiado. Desde ese escenario, por otra parte, debemos recordar que los fenómenos religiosos, como cualquier otro espacio social, tendrán componentes asociados al género, esto es, al cómo se organiza la sociedades desde la diferenciación y desigualdad genérica y las relaciones de poder. Es decir, aún desde

la especificidad de lo religioso, como espacio particular y específico de lo sociocultural, entendemos que es un espacio constituido por la organización genérica, donde esta organización se expresa y materializa.

La religión como un producto social, se constituye y se desarrolla con elementos del género, de las relaciones de género y de las desigualdades de género. Recordando que “el cuerpo permite el ingreso a una visibilización de las desigualdades que han sido naturalizadas. Los actos disruptivos que se realizan entre los cuerpos abren el camino necesario para develar lo que no es observable a primera vista, sin embargo, puede suceder que no sólo se visibilice lo disruptivo, sino también lo que no se altera” (Sáenz, 2012:165).

EL BAILE EN LA FIESTA

Desde lo señalado, es que nos acercamos al espacio de la fiesta de La Tirana, cuyo centro es la veneración a la virgen y donde emergen, transitan y se mueven cuerpos. Cuerpos migrantes, andinos, urbanos, rurales, chilenos, extranjeros, jóvenes, viejos; mujeres y hombres. Esos cuerpos, dentro de esa fiesta, entre otras varias actividades, bailan. Son cuerpos danzantes, en este caso, los que nos interesan: cuerpos que bailan.

Por el momento, diremos que entenderemos el cuerpo como "(...) lugar concreto, social e históricamente situado, a través del cual y en el cual se construye el género" (Kogan, 1993:3); aunque sabemos que no es sólo el género el que se encuentra presente, sino que interactúa con otros elementos asociados a los procesos de diferenciación social. Así, el cuerpo en la ya sabida frontera entre lo biológico y lo social, será constituido y construido de manera diferenciada desde el punto de vista de la construcción social y cultural del género.

Miraremos, entonces, el género en cuerpos de mujeres que bailan y que lo hacen dentro de una fiesta religiosa.

“Cada 16 de julio, al pueblo de La Tirana acuden unas cien mil personas a venerar a la Virgen del Carmen (...) Muchos de ellos son bailarines o promesantes. Le bailan a la Virgen para pedirle por su salud o trabajo, o bien para agradecerle un favor concedido. La música al son de bombos, platillos, pitos y cornetas, de alrededor de doscientas compañías de bailes distintos, le dan un ambiente de fiesta sin igual.” (Guerrero, 1994:14)

Entre sus bailes encontramos a Las Cuyacas. Este baile fue creado alrededor del año 1929 y los registros señalan:

“Cuenta la historia que a una señora venida del interior se le ocurrió formar un baile de jovencitas, con la idea de usar un traje similar con que bailaba en la fiesta del niño dios, característica fiesta con baile de pastores y llameras” (Campos et al., 2009:31-32)

En uno de los estudios ya clásicos sobre los bailes religiosos de la fiesta de La Tirana, Las Cuyacas es uno de los bailes más antiguos de Iquique y que “(...) por su tipo y estilo de danza, es el de las más pura tradición regional” (Van Kessel, 1981:31)

“El ritmo musical del baile Cuyaca es el trote, y se representa en cuatro u ocho octavos. El paso básico es sencillamente el trote (...) Esta combinación del trote –en dos por tres tiempos– con el ritmo musical en cuatro (...) octavos, produce un movimiento y una sensación rítmica de mayor refinamiento.” (Van Kessel, 1981:37 – 38).

Un trote que acompañará las diferentes mudanzas: el ocho, la estrella, la trenza y sus variantes; siempre sólo entre mujeres.

“Las mudanzas en el lenguaje danzario de Las Cuyacas son diseños coreográficos, que poseen una lógica interna de trayectoria, acciones y desplazamientos entre las bailarinas, generando un diseño de piso, que permite comprender el dibujo en el espacio que deja el desplazamiento de las bailarinas, generando diversas formaciones y trayectorias espaciales. Éstas siempre se inician con la formación espacial de dos filas, antes de iniciar cualquier mudanza, realizan el pasacalle inicial y después de realizar un ciclo de mudanzas, terminan con un pasacalle final, que es diferente al inicial” (Campos et al, 2009:107).

Es desde este escenario, de cuerpos que bailan al compás religioso, que la existencia de este baile compuesto sólo por mujeres, llama nuestra atención. El baile religioso Las Cuyacas, se construye en torno a materiales de género, que le da una connotación específica. No es lo mismo bailar sólo entre mujeres, la vida se trenza de otro modo en ese espacio. Cuerpos de mujeres que bailan sólo entre mujeres, en el contexto de la fiesta de La Tirana y de la construcción sociocultural del género. Aquí es donde buscamos conocer la relación que se establece entre género y cuerpo.

PROPUESTA PARA UNA LECTURA DE LA RELACIÓN CUERPO Y GÉNERO

1. LOS CUERPOS Y EL PODER:

El cuerpo estuvo largos periodos ausente dentro del debate e investigación de las ciencias sociales. Esta situación, no hace sino poner en evidencia las dificultades, desde las diferentes disciplinas, para tratar el cuerpo. El por qué, cómo y bajo qué marcos abordarlo, no siempre estuvo claro. Pareciera que la impronta biológica, lo orgánico, la vitalidad, ocultaran el carácter social de los cuerpos, apareciendo sólo en su materialidad somática, anatómica y física, fuera de toda existencia socio cultural. Sin embargo, sabemos que el cuerpo no es un espacio neutral, ajeno a la sociedad y a la sociología en particular. Al decir de Rojas (2006), es preciso asumir que "(...) no hay nada natural en nuestra relación con el cuerpo. Nos relacionamos históricamente, políticamente, socialmente, con el cuerpo. La idea de un cuerpo pleno "natural" es ideología. El cuerpo es ante todo una exigencia nunca del todo satisfecha, y acaso la exigencia mayor sea precisamente la de hacerse una representación (...)" (Rojas, 2006:24).

Reconociendo lo señalado, el cuerpo deja de aparecer como ajeno, neutro y naturalizado, entonces, por tanto, podemos asumir que puede ser espacio de análisis para las ciencias sociales. El cuerpo no es un algo arbitrario, el cuerpo forma parte, es y está, y se configura como materialidad desde lo social y como representación.

Sin embargo, ya sea cuerpo silenciado o cuerpo nombrado, Citro (2009) nos dirá que en todos estos procesos de análisis y estudio, existió un "(...) predominio de un enfoque dualista" (Citro, 2009:30), esto es, una mirada cartesiana, donde cuerpo y mente se consideran entidades separadas y opuestas y donde el cuerpo ocupa una posición inferior y subordinado. Ya sea cuerpo como presencia silenciada o como espacio para comparaciones culturales, es un espacio de menor valoración y

cuantía, por tanto, es un campo de estudio menor, ajeno a la rigurosidad científica. También Soley–Beltran (2007) dirá, en un esfuerzo por sistematizar las diversas posturas críticas a esta mirada que, desde la crítica postmoderna, encontramos al menos dos formas alternativas de abordar el cuerpo: “(...) como objetivo para la colonización de la vida cotidiana por la razón masculina y (...) como fuente de oposición a la razón instrumental en el debate de la relación entre deseo y razón” (Soley-Beltran, 2007:252). Es decir, desde este momento cuestionador a la mirada dicotómica dominante, surge el cuerpo como un espacio propicio para observar y revisar cómo la realidad social constituye los cuerpos, cómo los configura y dota de contenidos. Ya no más cuerpos olvidados entonces, o al menos, ya no más cuerpos inexistentes; si es o no objeto de interés dentro de las ciencias sociales, esa es otra materia, pero ya no podemos negar su presencia.

Dentro de todos estos posibles argumentos y propuestas para acercarnos al cuerpo, una particular mirada merece nuestra atención; nos referimos a las ideas de Foucault. Al respecto, Citro (2009) dirá que sus trabajos tuvieron un impacto fundamental y clave en el estudio del cuerpo, en ese sentido, señala que “(...) llevaron la atención a las formas en que los discursos sociales construyen y legitiman determinadas representaciones del cuerpo, instaurando sutiles formas de disciplinamiento a través de prácticas institucionales y la formación de saberes específicos (...) el cuerpo pasó a ser el sitio de inscripción y disputa de una microfísica del poder históricamente situada y ya no un mero símbolo de la estructura social general” (Citro, 2009:31). El aporte de esta perspectiva para entender los cuerpos, se mantiene hasta nuestros días.

Con todo, desde las diferentes posibilidades, hoy debemos reconocer que el cuerpo ha comenzado a tener un nuevo protagonismo dentro del pensamiento sobre lo social. Al respecto, Vásquez (2012), recordando y basándose en Jean Luc Nancy, dirá que encontramos ese reconocimiento, al asumir que su filosofía del cuerpo ya no toma al cuerpo en un lugar subordinado, esto es, en el subordinado lugar en que lo ubicaba la modernidad.

Desde ahí surge una relevante constatación, no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo. De este modo, “(...) en el estatuto ontológico y epistémico del cuerpo no sólo se conforman nuevas formas de subjetividad, sino también una nueva ‘carne’” (Vásquez, 2012:445). Y agrega una segunda consideración, referida a que podríamos señalar que hay cuerpos y no sólo un cuerpo y, añadiendo complejidad a este reconocimiento, dirá que el cuerpo nos presenta múltiples complejidades, en el entendido que, “(...) nunca es entero y absoluto, sino modal y fraccionado, y la forma del discurso que mejor comporta tal saber es la de un Corpus, precisamente,

una cartografía, un inventario de las zonas del cuerpo que brinda un conjunto de acercamientos...” (Vásquez, 2012:445). Por lo mismo, pero no entraremos en detalle, se dirá que podemos acceder sólo a indicios del cuerpo, porque no hay cuerpo del todo orgánico, lo que ya ha comenzado a discutirse ampliamente dentro de las ciencias sociales.

Por otro lado, como un elemento inicial y básico, aunque sin adentrarnos en la noción de fuerza de trabajo ni tampoco en la de explotación dentro del proceso productivo, entendemos al cuerpo en el sentido marxista. Con esto queremos decir que lo consideramos fruto de las condiciones materiales de existencia y como producto de las relaciones sociales de producción (Barrera, 2011:121) De algún modo, o de muchos, somos cuerpo acá y ahora, en un contexto específico, bajo estructuras sociales claras y precisas, envueltos en desigualdades de clase, en este caso, y de género, diremos después.

Sin embargo, por su parte, pero sin dejar de dialogar con la noción marxista del cuerpo, Foucault (1999) señala que “(...) el cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente” (Foucault, 1999:65). En ese sentido, debemos recordar que:

“El poder se construye y funciona a partir de poderes de multitud de cuestiones y de efectos de poder. Es este dominio complejo el que hay que estudiar. Esto no quiere decir que el poder es independiente, y que se podría descifrar sin tener en cuenta el proceso económico y las relaciones de producción” (Foucault, 1999:158).

Nos propone considerar el cuerpo en su relación con el poder político, pero sin dejar de lado las estructuras en que se cobija. Nos dirá que prestemos atención al biopoder que se configura, haciendo mención a que se instala y sostiene sobre mecanismos y técnicas que lo vuelven perdurable. Por lo mismo, se habla de sujeción de los cuerpos, adaptación a fines del poder, de adecuación, modificación, dirección, de gobierno y disciplinamiento. De todos estos elementos, lo que nos resulta más relevante, es entender que el poder penetra en los cuerpos, es decir, el poder está en los cuerpos de mujeres y hombres. Reconoceremos que no hay

cuerpo sin poder, pero tampoco no hay poder sin cuerpo. Según Foucault (1992) no existe "(...) nada más material, más físico, más corporal que ejercicio del poder (...)" (Foucault, 1992:105). Y, el modo de ejercer ese poder, tendrá entre otras, una forma de hacerlo que moldeará cuestiones básicas en nuestras relaciones y organización social. De este modo, por ejemplo, la vigilancia jerárquica definirá un espacio arquitectónico estructural, como señala Barrera (2011), que organizaría la capacidad de ver y ser visto/a, en ese sentido, nos dice que "cada cuerpo habita un lugar específico en una distribución jerárquica, que admite tanto la individualización de la actividad como la vigilancia del conjunto" (Barrera, 2011:132). Cada cuerpo tendrá una posición en este escenario jerárquico, un lugar y un modo de ser cuerpo.

Dirá también Foucault (1992) que debemos considerar que:

"(...) las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos, sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de somato-poder (...) en el interior de la cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez" (Foucault, 1992:156).

Desde ahí, claramente, derivarían formas y mecanismos para mantener los cuerpos en orden, por esta razón, se hablará de una micro penalidad, que permitirá y prohibirá, facilitará y negará. No estamos hablando de un poder que emana de la soberanía y del estado, sino que hablamos de un poder que está presente en los espacios cotidianos, en la experiencia del día a día y que es material y contenido constante en las relaciones sociales. Ese poder, por tanto, encuentra en los cuerpos un espacio privilegiado para actuar y materializarse.

Dado lo anterior, diremos que el cuerpo está imbuido de lo político, "las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman... lo someten a ceremonias" (Foucault, 2013:35). Pero no hay violencia, necesariamente, en este sometimiento, la sujeción -que ocurre en el contexto de producción y de finalidad económica del cuerpo-, se envuelve de un saber del cuerpo, un saber cómo y cuándo actuar sobre el cuerpo. Aquí aparece la tecnología política del cuerpo, una tecnología que "(...) es difusa, rara vez formulada en discursos continuos y sistemáticos; a menudo está compuesto por elementos y fragmentos, y utiliza herramientas o procedimientos inconexos. A pesar de la coherencia de sus resultados, no suele ser una instrumentación multiforme"

(Foucault, 2013:36). Y como no se encuentra ni en una institución definida, ni en el aparato estatal, podemos nombrarla como una microfísica del poder que se sitúa en los cuerpos, en un proceso donde el poder se ejerce y despliega.

Podemos decir, entonces, que “(...) entre un hombre y una mujer, en una familia, entre maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento” (Foucault, 1992:157). Poder más allá de la soberanía y las voluntades individuales y colectivas, pero que ocurre en condiciones concretas de existencia, en cuerpos.

Claro está, entonces, que el cuerpo no ocurre en abstracto, se construye y constituye en escenarios específicos, se vive el cuerpo desde ese espacio concreto que señala el marxismo, hasta esa territorio de bio poderes y artefactos y tecnologías para su –incluso– sujeción. El cuerpo estaría, de algún modo, sujeto, moviéndose con la libertad que permite el contexto en que se encuentre, bajo control disciplinario, a ratos evidente, a ratos sutil.

El cuerpo “(...) es el locus de conflictividad y de orden” (Scribano, 2013a:10), inserto en mecanismos de soportabilidad social, que “(...) se estructuran alrededor de un conjunto de prácticas hechas cuerpo que se orientan a la evitación sistemática del conflicto social(...) Los procesos de desplazamiento de las consecuencias(...) permiten la aceptación, por parte del sujeto y la sociedad toda, de que la vida social ‘se–hace’ como un siempre–así” (Scribano, 2013a:11). Es decir, no aparecen como mecanismos de control explícitos ni evidentes, tampoco arbitrarios o impuestos, sino más bien “(...) en la porosidad de la costumbre, en los entramados del común sentido, en las construcciones de las sensaciones que parecen los más ‘íntimo’ y ‘único’ que todo individuo posee en tanto agente social” (Scibano, 2013a:11). Interesante propuesta para mirar el cuerpo, atractivos dispositivos de censura corporal aparecen; voluntades que afirman que la vida es de este modo y no de otro.

Sin embargo, entre la completa sujeción del cuerpo y la actuación del cuerpo, tenemos matices. Estos matices y tensiones tienen que ver con el reconocimiento de entender el cuerpo no sólo como determinado y de antemano definido; un cuerpo activo, creativo y resistente, también, puede ser posible. Habría espacios sociales, prácticas o momentos donde el cuerpo no sólo son depositarios de órdenes y mandatos. Siguiendo a Citro (2009) diremos que:

“(...) en prácticas que involucran el uso de movimientos

corporales como uno de los más importantes medios de expresión –por ejemplo, en danzas y otras técnicas corporales– esta dimensión productiva de la corporalidad es especialmente destacada, las personas que participan activamente en estas prácticas, usualmente, experimentan proceso de cambios en sus imágenes corporales y sus modos de perceptivos, afectivos, gestuales y kinésicos, y esos cambios pueden ser una fuente para promover nuevas significaciones culturales, reformular identidades o reestructurar relaciones sociales” (Citro, 2009:31).

Es decir, en cierto tipo de prácticas, el cuerpo no es sólo moldeado por el poder ni reproducido por sus mandatos. Sin pretender que se despoje de su disciplinamiento o control, es posible que desde y con el cuerpo, surjan nuevas creaciones culturales y prácticas sociales. De alguna forma, esta tensión entre sujeción y creación, no hace sino recordarnos la tensión entre estructura y sujeto; problema sociológico básico para nuestra disciplina y fuente de debates constantes, tal como lo recuerda De Barbieri (1996), respecto al concepto de género.

Puede, entonces, el cuerpo, los cuerpos, entendidos ya no sólo como representación de lo social y lo cultural, sino como sociales y culturales en sí mismos, estar sujetos a las diversas tecnologías de poder; pero, al mismo tiempo, tensionar esos dispositivos de poder, por medio de acciones corporales diversas y creativas. Cuerpo disciplinado, pero cuerpo productivo también.

2. GÉNERO Y LA DIFERENCIA TRANSFORMADA EN DESIGUALDAD:

En este marco, podemos señalar que es sobre un cuerpo sexuado donde se construye el género. Sexo es a lo biológico, diremos inicialmente, como género a lo sociocultural. Es decir, el género se construye sobre la diferencia sexual entre mujeres y hombres y, al menos en esto, las teorías sobre género estarían mayoritariamente de acuerdo.

Lo anterior, es uno de los primeros elementos que es necesario reconocer. Lo segundo que nos interesa explicitar es que, dentro de las posibilidades teóricas existentes, nos detenemos en la que señala que la diferencia existente entre mujeres y hombres, deviene en desigualdad, es decir, que la diferencia biológica y corporal, se vuelve desigualdad social, política, económica, cultural, personal, entre otras posibilidades. Podríamos señalar, en ese sentido, que el proceso de

diferenciación social que se construye sobre cuerpos sexuados, se transforma en desigualdad. De manera más clara, que mujeres y hombres tengamos cuerpos diferentes, implica que socialmente, no sólo se construyan realidades diferenciadas, sino también realidades sociales desiguales. Frente a esta constatación, esto es, frente al reconocimiento de la diferencia transformada en desigualdad, Lamas (1996) dirá "(...) que la diferencia biológica (...) se interprete como una diferencia sustancial que marcará el destino de las personas, con una moral diferenciada para unos y para otras, es el problema político (...)" (Lamas, 1996:9). Importa señalar, en este sentido, que la vivencia de un género no ocurre sin relación al otro género, sino que se desarrolla en vinculación constante, la experiencia de desigualdad que afecte a las mujeres, tendrá directa relación con las condiciones de vida que tengan los hombres, transformándose en un problema político que afecta a los géneros. Por esta razón, las respuestas a este problema han sido de carácter académico, pero también político, donde el feminismo y la teoría social han mantenido en relación constante, no sin tensiones. Se han planteado preguntas con variadas respuestas, casi todas ellas con la intención de visibilizar lo que aparecía como naturalizado o justificado dentro de las ciencias sociales, esto es, la desigualdad de género.

En este caminar político y académico, las miradas han sido diversas, ya que no todas han definido el problema de la diferencia/desigualdad del mismo modo. De Barbieri (1996) dirá, en un esfuerzo por sistematizar los diversos enfoques, que podemos encontrar al menos dos énfasis: las miradas individualistas y las holistas. Nos interesan las segundas, ya que las primeras ponen la mirada en que "(...) la sociedad es sólo una sumatoria de individuos que la componen. El género es –por tanto– un atributo o característica que permite clasificar a los individuos (...)" (De Barbieri, 1996:43); es decir, se asume que nuestra biología determina nuestro género, nuestro cuerpo como biología trae consigo o la feminidad o la masculinidad, es el cuerpo y su conformación anatómica, la que dice quiénes somos, dice si somos hombres o somos mujeres.

En cambio, las segundas miradas, hacen referencia a reconocer a la sociedad como el lugar donde se construye la diferencia entre hombres y mujeres y, por tanto, la desigualdad. En este sentido, es la organización social, esto es, el cómo la sociedad se organiza la que construye las diferencias de género y se configura de tal modo, que la diferencia se torna desigualdad. Estas propuestas teóricas "(...) se alejan del individualismo y piensan que la sociedad es algo más que un conjunto de seres humanos que la componen, el género es una dimensión de la sociedad, aquella que surge de un real, la existencia de cuerpos sexuados (...)" (De Barbieri, 1996:43). Esta mirada complejiza la visión sobre lo que entendemos por género y pone énfasis

en los procesos en que se conforman y organizan las sociedades y culturas y, por tanto, es en estos procesos donde encontramos los orígenes de las diferencias y desigualdades de género. Si es la sociedad y su forma de organización la que define y da forma a las diferencias y desigualdades de género, tenemos que prestar atención a esa forma de organización.

Ahora bien, según algunas categorizaciones teóricas, podemos decir que las interpretaciones dentro de las miradas de este enfoque, podrían ser al menos tres (De Barbieri, 1996). Al respecto, las posibilidades van desde las teorías del prestigio, la división sexual del trabajo, hasta las que ponen el poder como elemento básico de las relaciones de género. En todas ellas, ya sea desde los enfoques más culturalistas como las teorías del prestigio, las de vertiente marxista donde el énfasis es más bien económico, como aquellas que postulan al poder como articulador, el género es un hecho histórico, por tanto, puede y debe ser cambiado en términos de la desigualdad subyacente que implica y que impacta en las condiciones de vida de los sujetos sociales; de ahí que el problema también sea, entonces, como decíamos, político.

En ese sentido, esto es, en el entendido que asumir el carácter político que adquiere la teoría de género, Richard (2001) bien dirá lo aportativo que resulta para el feminismo esta mirada:

“Subrayar el género sexual como representación (es decir, como efecto- de-discurso y mediación de códigos) le ha reportado al feminismo un doble beneficio: 1) le ha permitido desenzualizar las identidades sexuales, es decir, romper el determinismo de una identidad preconstituida por alguna significación invariable de lo masculino y femenino que haga corresponder linealmente origen, cuerpo, sustancia y valor sexuales, y 2) le ha servido para denunciar críticamente el trabajo de ocultamiento que realizan las ideologías culturales al disfrazar de naturales los modos convencionales en que la masculinidad hegemónica fija sus interpretaciones y valoraciones de lo sexual como si éstas no fueran lo que son: interpretaciones y valoraciones históricamente construidas, por lo tanto, desconstruibles y rearticulables” (Richard, 2001:195).

En este sentido, la discusión académica, pese a las tensiones con la práctica feminista, logra un puente y favorece el diálogo y la conformación de nuevo

conocimiento. Dirá Richard (2008) que no hay “nada más urgente, entonces, para la conciencia feminista que rebatir la metafísica de una identidad originaria –fija y permanente– que ata, determinadamente, el signo ‘mujer’ a la trampa naturalista de las esencias y las sustancias” (Richard, 2008:30).

Entonces, asumiendo y compartiendo este reconocimiento, como también aceptando las posibilidades de enfoque de las opciones teóricas esbozadas, nos quedaremos con el desafío de desnaturalizar el género y, además, de entender el género como poder, es decir, entenderemos las relaciones entre mujeres y hombres, como relaciones de poder y el género como producto del poder. Si en el cuerpo penetran relaciones de poder, cómo no asumir que el género también es un espacio de poder, aunque no sea definitivo. Asimismo, asumimos que el género no es una característica de los sujetos, sino un elemento central y constitutivo de toda la realidad social, no existiría un espacio social donde no exista el género, aún cuando a veces no sea del todo evidente o no siempre tenga la misma importancia.

Scott (2000), desde la historia, en un texto ya clásico, nos presenta varios desafíos. Entre ellos, se propone como reto, el reconocer que “necesitamos rechazar la calidad fija y permanente de la oposición binaria, lograr una historicidad y una deconstrucción genuinas de los términos de la diferencia sexual” (Scott, 2000:286); lo señalado, luego de realizar una revisión de las posibles perspectivas de género que dentro de su disciplina pueden ser utilizadas, con el fin de utilizar el género como una categoría analítica. La propuesta de Scott (2000), entiende el género desde dos proposiciones fundamentales que se encuentran interrelacionadas: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 2000:289). A su vez, fundamental es reconocer la existencia de cuatro elementos estrechamente vinculados, relacionados con a) los símbolos que encontramos disponibles en la cultura, b) los conceptos normativos que dan cuenta las interpretaciones de los significados de los símbolos, expresados a nivel religioso, educativo, científico, político, legal, que señalan que es ser hombre y que es ser mujer, c) los elementos políticos, las instituciones y organizaciones sociales y, finalmente, d) la identidad subjetiva (Scott, 2000). Lo anterior, hace referencia fundamentalmente a la idea del género cómo un elemento integrante de las relaciones sociales basadas en las diferencias sexuales. Estos elementos debemos entenderlos siempre en relación, aunque ninguno como causa del otro, sino como simultáneos y vinculados.

Ahora bien, la segunda parte de la propuesta de esta autora, asume que el género es una forma primaria de relaciones de poder, un lugar, aunque no el único, donde

se articula el poder (Scott, 2000:292). Se asume que es un lugar fundamental para la organización de la igualdad o desigualdad, construyéndose las significaciones de género y poder de manera recíproca. Se nos sugiere acercarnos a la noción de poder, entendiéndola desde la perspectiva foucaultiana, esto es, asumir que el poder "(...) se identifica con constelaciones dispersas de relaciones desiguales, constituidas discursivamente (...) Dentro de estos procesos y estructuras, hay lugar para un concepto de agencia humana (...) que contiene la posibilidad de negación, resistencia, reinterpretación y el juego de la invención e imaginación metafórica (Scott, 2000:288 – 289). Es decir, se reconoce el género como un espacio primario de poder, por tanto, de relaciones de género entre hombre y mujeres desde el poder, pero también, se asume la tensión posible que se desarrolla en cualquier relación de poder, esto es, un contra poder, la posibilidad de transgredir, desobedecer y contravenir los símbolos, normas, instituciones y organizaciones establecidas. Si bien esta es una apuesta desde la historia como disciplina, teóricamente asumimos que la puerta se abre para reconocer las posibilidades de conflicto y no sólo de consenso; es decir, el género y la construcción que supone, también está en cuestión, la agencia es posible y las contradicciones en ese proceso también. En un escenario, con esas características, el cuerpo se tensiona desde el poder, en contextos que también lo interpelan.

Para reforzar la idea inicial planteada, no podemos dejar de mencionar por De Beauvoir (1977), quien da la base para nuevos cuestionamiento respecto al género y su articulación, esta autora, con una propuesta fundamental para las ciencias sociales y el desarrollo teórico nos dice que:

“No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que califica de femenino. Únicamente la mediación de otro, puede constituir a un individuo como otro (De Beauvoir, 1977:109).

3. CUERPOS SITUADOS EN LA INTERSECCIONALIDAD:

Precisamente, porque la diferencia sexual es lo único que aparece como constante en las diversas realidades culturales y sociales y que, por tanto, encontramos diferentes formas de entender esta diferencia sexual, en una variabilidad que podemos entender como socio cultural, es que nos resulta fundamental detenernos

en las miradas que tensionan s y que complejizan la experiencia de la diferencia y la desigualdad; aquí tomaremos el enfoque de interseccionalidad.

Con lo anterior, hacemos referencia a las posibles desigualdades que afectan y interseccionan la realidad y experiencia vital de las personas; según Expósito (2012), Crenshaw, alrededor de 1995, sería quien introduce esta perspectiva/concepto. Señala que la existencia de categorías como raza y género interseccionan en las trayectorias de vida de las personas, por esa razón, “(...) no se trataba de una suma de desigualdad, sino que cada una de éstas interseccionaban de forma diferente en cada situación persona y grupos social, mostrando estructuras de poder existentes en el seno de la sociedad” (Expósito, 2012:210); desde ahí surgen las preguntas sobre las desiguales múltiples y la necesidad fundamental de volver a reconocer las diferencias entre mujeres.

En el fondo de esta propuesta, hay una respuesta a las miradas occidentales y hegemónicas existentes dentro del propio feminismo, incluso. Quién habla y desde dónde lo hace, es la pregunta; la respuesta es que es una mujer blanca y habla a nombre de todas las mujeres. Entonces, se asume que se parte de “(...) de una estructura primaria donde interaccionaban, a parte de la raza y el género, la clase social, a la que se añadían otras desigualdades” (Expósito, 2012:210). Considerando lo anterior, quien hable, no puede hablar a nombre de todas y, además, resulta necesario explicitar la forma en que las diferencias y desigualdades adquieren formas particulares y específicas; construyendo sujetos diversos, experiencias corporales heterogéneas.

Tomemos un ejemplo de Lugones (2008), quien dirá que

“(...) se vuelve lógicamente claro que la lógica de separación categorial distorsiona los seres y fenómenos sociales que existen en intersección... dada la construcción de las categorías, la intersección interpreta erróneamente a las mujeres de color. En la intersección entre ‘mujer’ y ‘negro’ hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente, porque ni ‘mujer’ ni ‘negro’ la incluyen. La intersección nos muestra el vacío” (Lugones, 2008:82).

Así, no podríamos dejar de considerar la forma en que se configura la posición de las mujeres, considerando la realidad que se conforma sobre distintos procesos de desigualdad de manera simultánea. Lo que se pretende, desde la perspectiva de la

interseccionalidad, es reconocer “(...) la interacción entre los diversos ejes discriminatorios con el fin de capturar la desigualdad social en toda su complejidad” (Soley–Beltran, 2007:255). En relación a lo anterior, no siempre el género por sí solo definirá la condición social de una mujer o de un hombre, será necesario mirar la configuración y la interrelación que se establece con otros procesos de diferenciación. Por lo mismo, el cuerpo no es sólo género, sino también puede ser raza, clase, ciclo vital, entre otras posibilidades. No hay sólo procesos de diferenciación social, hay desigualdades múltiples, es necesario tensionar lo ya definido y reconocer que “(...) no se hicieron explícitas las conexiones entre el género, la clase y la heterosexualidad como racializados (...) ya que sólo construyen a la mujer blanca y burguesa (...)” (Lugones, 2008:94). La crítica explícita en la mirada interseccional, tiene que ver con problematizar la idea de homogeneidad de las mujeres, evitando la universalización de la experiencia de ser mujer.

Así, la interseccionalidad es el modo de entender la realidad desigual de los sujetos, donde resulta fundamental considerar la realidad de las mujeres, dada la condición y posición de desigualdad en que se encuentran en la organización social. Importa incorporar esta perspectiva, más aun si hablamos de cuerpos, cuerpos que interseccionan, entonces, interseccionados también.

4. COMO PERFORMANCE Y PERFORMATIVIDAD:

Ahí donde no hay palabras, ahí donde hay movimiento de un cuerpo, un cuerpo en un aquí y un ahora, podemos encontrar información valiosa para entender elementos culturales y sociales. Podemos mirar, pero ya no sólo leyendo la cultura, ya no entendiendo la cultura sólo como texto, sino como performance, como actuaciones, “(...) como prácticas mediadas por los cuerpos” (Citro, 2009:33). Es decir, avanzando en cómo proponemos entender los cuerpos, tomaremos una propuesta que nos permite acercarnos a ellos desde la actuación. Actuación que contextualizamos en las relaciones de género como relaciones de poder y en contextos específicos, asociados a la relación/intersección con otras desigualdades.

Esa actuación la podemos relacionar con el término performance:

“(...) se trata de actuaciones que poseen un tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa organizado de actividad, ejecutantes y audiencias, y que se desarrollan en un lugar y ocasiones determinadas, constituyendo una ‘unidad de

observación', en los que se expresa y comunican los conceptos elementos o básicos de una cultura" (Citro, 2009:31).

Acá la intensión estará en entender la performance como expresión de la cultura, desde lo simbólico, por medio de actuaciones. Sin embargo, la performance, progresivamente, fue comenzado a ser entendida desde otros énfasis. Dado lo anterior, tomaremos la propuesta de Taylor (2011) para complementar, finalmente, lo que es performance.

En primer lugar, "(...) como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas... performance en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios de la performance" (Taylor, 2011:20), es decir, diferentes y diversas prácticas, como la danza, un ritual o un evento deportivo, al contener acciones reiteradas, repetitivas, predeterminadas, ensayadas, son actos de performance; en todas ellas, el cuerpo es un elemento fundamental y que recibe y actúa guiones previamente acordados. En segundo lugar, la performance puede ser un lente metodológico, que nos permitirá observar la realidad social y cultural como performance; de este modo, podemos visualizar una acción cotidiana como performance, así "(...) las conductas de ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública, de manera consciente e inconsciente (...) podríamos decir que caminar por la vía pública, se puede entender como una performance de género (...)" (Taylor, 2011:20). En medio de estos elementos, es posible señalar que el cuerpo actúa el género, bajo una pauta, con un modelo o un patrón, ya sea cuando se encuentra como performance o cuando lo miramos desde la performance. Actúa el cuerpo al bailar, es performance, pero también puedo mirar al cuerpo como performance, desde esa intención de cuerpo que baila.

Acá podemos comenzar a encontramos con Butler. Esta autora nos propone complejizar el género y plantea la performance como forma de acercarse a su estudio. Propone que hablamos de performatividad y, al hacerlo, también propone reconocer que la repetición es parte de la forma en que vivimos el cuerpo, sin embargo, debemos entender que "(...) es una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido (...) como una duración temporal sostenida culturalmente (Butler, 2007:17) y, aún más, señala que "no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas expresiones que, al parecer, son resultados de ésta" (Butler, 2007:84-85).

En ese sentido, el género es una actuación, actuación que ocurre en un cuerpo concreto, diariamente, en cada gesto y momento. El cuerpo sexuado, actuaría el género, lo haría performativamente, en cada gesto, postura, movimiento, en cada expresión corporal encontraríamos actuación y repetición. Considerando lo señalado, constantemente nos recuerdan y nos recordamos cómo actuar el género, cada gesto es esperado, cada gesto debe decir quien somos y quien no somos. Y, claramente, la relación entre lo que debemos ser y somos, aparece como siempre vinculada, a cada cuerpo su género, a cada género su cuerpo, en un “efecto alucinatorio de gestos naturalizados” (Butler, 2007:17).

Y si el género es actuación y también es una regla, una orden, se es masculino o se es femenina, se es género. El género aparece como un constructo normativo, el cuerpo debe actuarlo. Por esa razón, se debe vigilar el género (Butler, 2007:13). En ese sentido, la performatividad del género:

“(…) gira en tornos a la metalepsis, la horma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma (...) no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendiendo, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2007:17).

Es decir, el género como performativo nos dice que no hay esencias, sino actos, reiterativos, sobre y en el cuerpo. Cada cuerpo actúa el género. Ese cuerpo que parece ese género, no sería tal. Lo performativo nos invita a reconocer que “(…) lo que hemos tomado como un rasgo ‘interno’ de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados” (Butler, 2007:17).

Cuerpo actuando el género, cuerpo como performance y cuerpo como performatividad, simultáneamente. Actuación creativa, pero también repetitiva. Actuación del cuerpo que produce nuevas prácticas, pero también que obedece y reproduce el género; tensión en cada cuerpo.

ESTRATEGIA PARA ACCEDER A LA RELACIÓN CUERPO Y GÉNERO

Escribir sobre cuerpos resulta, de algún modo, contradictorio. Cómo poner en palabras el cuerpo, los cuerpos, sus cuerpos. Cómo hacer una investigación sobre cuerpos, sin perderse en las palabras y lo escrito. La pregunta es, parafraseando a Matoso (2004) y desde otra escena/disciplina, cómo lograr ponerle cuerpo a las palabras escritas. Y, agregaremos, cómo lograr que el cuerpo no se pierda dentro de una metodología científica.

Considerando que esta investigación no tuvo pretensiones generalizadoras ni explicativas. Aceptamos que nuestro interés por cuerpos de mujeres que bailan, se sitúa desde la experiencia de vida local de quien escribe y que, desde una perspectiva que intenta ser feminista, propone una mirada que tensione las estrategias metodológicas clásicas, pero sin dejarlas del todo. Es decir, reconocemos nuestro lugar de interés, subjetivo y propio al construir nuestro problema de investigación y, al mismo tiempo, también reconocemos el énfasis positivista/masculino que ha tenido la investigación científica al problematizar las realidades.

Sin embargo, el asumir el lugar desde donde nos situamos, no limita el desarrollo de cualquier investigación. Entonces, esta investigación se reconoce como interpretativa, porque hay un/a quien interpreta, pero también porque reconocemos la existencia de realidades múltiples, construcciones diversas de realidades que dependen de las miradas también diversas. Los cuerpos pueden ser mirados desde la performance y la performatividad y como performance y performatividad; nos reconocemos desde la interpretación, dado lo anterior. Desde otra propuesta metodológica, la etnografía, pero desde el mismo reconocimiento, Geertz (1989) dirá respecto a la autoría de quien escribe que "(...) no hay forma de desplazar esa responsabilidad hacia el 'método', el 'lenguaje' o (una especialmente popular maniobra del momento) hacia 'las gentes mismas' (...)" (Geertz, 1989:150); en el fondo, sin pretender no adecuarse al proceso de desarrollo de cualquier investigación, se asume la subjetividad y la decisión de llevar la investigación por los caminos metodológicos y teóricos elegidos.

Buscamos cuerpos que bailan. Los miramos desde un enfoque de género, desde el poder, desde la inteseccionalidad. Buscamos performance y performatividad. Entonces, desde la interpretación, miramos el baile religioso Las Cuyacas, desde un determinado lente metodológico; uno cualitativo. Pero este lente, también tiene que ver con la propuesta de la performance. Lo anterior, porque acercarse a los fenómenos sociales desde este enfoque, facilitaría, "(...) superar esos vacíos que quedan en muchos trabajos clasificados como estudios culturales, o estudios

latinoamericanos, respecto del rol de las prácticas sociales -su dimensión performática- en los procesos de transmisión de la memoria y construcción de la identidad grupales” (Adriasola, 2006:165). Es un volver a mirar lo que ya hemos mirado, mirar lo cotidiano como memoria encarnada, por ejemplo. Recordemos que performance es una actualización mediante prácticas encarnadas, prácticas en los cuerpos, que se actualizan desde acciones ya realizadas, en acciones que se han vuelto convencionales y habituales al lugar en que se desarrollan (Adriasola, 2006:164).

Desde lo señalado, nuestra metodología buscará cualidades en los cuerpos de mujeres que bailan. La información que relevamos será cualitativa. Y al tener los lentes metodológicos de la performance, entendemos que estos estudios, “(...) como campo post o antidisciplinario, piden prestadas varias estrategias y metodologías de distintos campos para examinar prácticas encarnadas y comportamientos expresivos” (Taylor, 2011:16). De ahí que debamos revisar, por ejemplo, miradas que se relacionan con propuestas de otras disciplinas, más permeables a nuevas propuestas teóricas y metodológicas.

En ese sentido, siguiendo a Scribano (2013b), podemos decir que “la problemática del análisis e interpretación ha tenido un lugar importante en las diversas estrategias de indagación cualitativa que han explorado en los últimos años, y se tradujo en un cruce entre nuevas y viejas tecnologías para “representar” la realidad social” (Scribano, 2013b:58); este cruce al que se hace mención, tiene que ver con nuevas posibilidades respecto a los lugares donde levantar información; aquí encontramos, entre otros, al video como uno de los caminos para plantearse nuevas preguntas.

Según Sáenz (2012), podemos decir que lo anterior se encuentra en lo que se ha denominado investigación digital, la que aparece como una nueva manera de realizar investigación social, en la que los/as analistas/as mantienen la necesaria mirada sociológica y personal, por ejemplo, pero la realizan en forma digital (Sáenz, 2012:167). Aún desde lo anterior, también es claro que, por ejemplo, en la sociología, más que en la antropología, “(...) ha existido siempre una extendida resistencia a la incorporación de las nuevas tecnologías audiovisuales como instrumento metodológico. La sociología se constituye como una disciplina conceptual, abstracta, y que recoge datos y comunica sus resultados en términos verbales y numéricos, pero no en imágenes” (Baer y Schnettler, 2009:152 -153). En ese esfuerzo, las nuevas perspectivas no han sido del todo incorporadas, sin embargo, considerando nuestro propósito y mirada de investigación, pareciera que trabajar y observar el baile Las Cuyacas no sólo desde el repertorio, es posible;

pareciera que la observación de archivos permitiera concretar esta práctica. Los datos audiovisuales, en ese marco, se vuelven un espacio donde mirar.

En el fondo, el esfuerzo, ya sea “(...) desde la antropología visual a la sociología visual, desde la etnomusicología a los estudios de la cultura popular, se ha intentado captar lo que los sujetos desean expresar “más acá” de la sola narración verbal” (Scribano, 2013b:86); lo performático y lo performativo requieren del esfuerzo de mirar de esta forma los cuerpos. Entonces, usamos la observación no participante, tanto como técnica de observación directa, como para revisar archivos desde el punto de vista de la performance. Haremos una observación que es cualitativa, aunque no implique participación (Hernández et al., 2010:417), observando materiales audiovisuales grupales, en este caso, videos (Hernández et al., 2010: 433).

Pero además, para agregar el reconocimiento de la subjetividad, esta observación que no participa, de igual modo es:

“(...) una visión de mundo; no existe un ojo desnudo, nunca se puede ver, simplemente ver, por repetido que suene, la vista es siempre solidaria con las posiciones y condiciones de clase, se articula con una división del mundo que las prácticas y representaciones avalan de desde una particular biografía. La simple vista es una mirada. Las miradas se fundan en esquemas de interpretación comúnmente compartidas que facilitan la resolución de situaciones. Las miradas se aprenden en lo que cotidianamente ritualiza las maneras de ver el mundo. No es posible “sólo mirar”(...)” (Scribano, 2013:61)

Relacionado con lo anterior, desde las ventajas y desventajas metodológicas, podemos reconocer que “(...) el video no ‘documenta’ simplemente la ‘realidad’ exterior que ‘recoge’ el ojo de la cámara, sino que constituye en sí mismo una ‘construcción’, es decir, *una versión* (...) que transforma (...) las percepciones en ‘datos’ (...) no es idéntico a lo que percibimos cuando ensayamos en campo (...) el video es (...) artificial (...) sin embargo, su carácter constructivo y ‘artificial’ coexiste con su propiedad mimética...” (Bear y Schnettler, 2009:168).

Taylor (2011) dirá que “(...) performance nos permite re-evaluar lo que sabemos a partir de textos y comportamientos y la vez nos exige cuestionar las definiciones mismas del conocimiento y replantearnos preguntas como ¿cuáles son las fuentes

válidas y autorizadas de conocimiento?, ¿quiénes son los “expertos”, los estudiosos que analizan el baile o la persona que talla las máscara que usan los danzantes?, ¿o los dos, de manera distinta, pero complementaria, ¿qué cambia si tomamos al repertorio y al archivo como formas legítimas de transmisión de conocimiento y memoria colectiva” (Taylor, 2011:19). Considerando esto último señalado, pareciera que adquiere legitimidad la posibilidad de utilizar datos audiovisuales, considerados como archivos.

Desde lo señalado, además de cuestionar las formas y fuentes válidas de conocimiento, es desde donde Taylor nos invita a revisar dos conceptos centrales dentro de las miradas desde la performance, esto es, el repertorio y el archivo. Repertorios serían las acciones “en vivo”, lo que observamos de manera directa, conocimientos no reproducibles, presencias transitorias, porque están en el acto mismo. Archivos, y acá nos quedamos, sería todo aquello que se resistiría al cambio, videos, CD, documentos, mapas, textos literarios, todo ellos, como memoria con distancia temporal y espacial en relación al acto mismo performático.

La dificultad mayor con los archivos, está en que profundizarían la noción de verdad inmutable, con distancia científica, afirmando una autoridad por repetición y como organizador de las estructuras de poder (Adriasola, 2016:167). Sin embargo, en nuestro caso, no es un ojo especializado el que mira, no hay una intencionalidad científica en quien elabora y presenta el archivo/video. Son archivos de otro/a sin ese poder específico, sin esa autoridad científica. Son archivos que alguna vez fueron repertorios y que quedaron capturados por la mirada concreta de un/a otro/a desconocido/a. Mirando miradas encontramos el baile Las Cuyacas. Miramos desde esa mirada, como un lugar propicio para entender las formaciones sociales y culturales que asume el cuerpo. Baer y Schnettler (2009) dirá, también, que dentro de los tipos de datos audiovisuales, será la videografía la que pondrá atención a aquellos relacionados con las “(...) grabaciones de las *interacciones y actividades en situaciones sociales*, que generalmente, *no han sido producidas exclusivamente para la investigación*” (Baer y Schnettler, 2009:172).

En ese sentido, diremos que “El video de una performance no es la performance en sí misma, aunque generalmente viene a reemplazarla como un *objeto* en sí (el video es parte del archivo, lo que allí se representa es parte del repertorio)” (Salas, 2013:118). En esas imágenes/video/archivo, en estos datos audiovisuales, además de la observación directa, podemos mirar la relación entre género y cuerpo.

No pretendemos generalizar conocimiento. Nuestra muestra es teórica y pretende obtener datos desde piezas audiovisuales (Hernández et al., 2010:407), con el apoyo de observación directa no participante. Es una muestra, por tanto,

intencionada, orientada a la investigación cualitativa, por tanto, es teórica y conceptual, porque debería permitir explorar un concepto, “(...) cuando el investigador necesita entender un concepto o una teoría, puede muestrear casos que le ayuden a tal comprensión” (Hernández et al., 2010: 399).

Los videos seleccionados tuvieron que ver con criterios dados por: a) que permitan visualizar cuerpos dentro de la fiesta religiosa (es decir, que no fueran ensayos), b) que se pueda percibir el baile con alguna/as de sus mudanzas completas y c) revisar diferentes mudanzas, sin volver a repetir alguna; los videos fueron recogidos de la red (internet), en base a los criterios seleccionados. Asimismo, las observaciones directas realizadas, complementarán las observaciones de los videos/archivos.

Desde lo señalado, realizamos un recorrido que nos permitió acercarnos al baile religioso Las Cuyacas, desde el género. Revisamos el ser cuerpo, entendido como edades, clases, género, etnia, lo asociado a condiciones de vida; y hacer cuerpo, entendido como gestos, actitud, ropa, movimientos, lo asociado a la representación. y hacer cuerpo. Nuestra revisión estuvo centrada en las relaciones entre lo que definimos anteriormente como ser y hacer cuerpo y las posibilidades de resistencia/agencia, entendidas como el cuerpo que si bien actúa el género y lo hace bajo repeticiones reiteradas, también crea y recrea, en cada una de sus actuaciones, una memoria y saber social, desde el género; y, por otra parte, las relaciones entre ser y hacer cuerpo y los procesos de conformidad/normatividad, que relacionamos con que cada cuerpo actúa el género que le ha sido asignado, en este caso, el género femenino y lo hace de un modo naturalizado, bajo una actuación que, indisolublemente, vincularía sexo y género.

CUERPOS QUE BAILAN

El Baile Cuyacas, es que es un baile constituido sólo por mujeres. Son sólo cuerpos de mujeres los que bailan a la Virgen, en el contexto religioso de la fiesta de La Tirana cada 16 de julio. Su presencia es notoria bajo esta especificidad, tanto dentro del pueblo como en relación al desarrollo de los diferentes momentos que componen y constituyen la fiesta. No deja de ser notorio, el que sólo mujeres pueden participar del baile, debido a que el resto de sociedades religiosas que se pueden observar, están conformados por mujeres y hombres, salvo un baile donde participan solamente hombres. El número de mujeres que baila puede variar, pero el requisito para formar parte del baile, además del contexto y motivación religiosa, es ser mujer. Esto las convierte en el único baile de mujeres que le baila a otra mujer; mujeres reunidas bailan a otra mujer. De este modo, su presencia y forma de

ocupar un espacio en la explanada característica del pueblo de La Tirana, se vuelve visible a quienes participen de la fiesta. Un baile dentro de muchos, sólo que es el único en que bailan sólo mujeres y donde el cuerpo de mujeres tiene protagonismo por ser eso, cuerpo de mujer revelado como tal.

Desde esta particularidad que permite que el Baile Cuyacas destaque dentro de los otros, parece no haber exigencias respecto a la edad de sus participantes y, por tanto, no hay cuerpos uniformes en cuanto a las edades de sus bailarinas. Podemos observar desde niñas de muy corta edad, recién iniciadas en el baile, hasta mujeres adultas, con años de experiencia y participación, aunque sin llegar a edades avanzadas; la edad no parece una limitante para ser bailarina. Desde esta situación, podemos observar que el cuerpo se muestra en sus diferentes etapas del ciclo vital, salvo embarazado, no se ven mujeres en gestación, o al menos, no de manera evidente. Vemos mujeres diversas, desde este aspecto específico, vemos cuerpos diversos sin restricciones.

Otro elemento necesario de considerar, es que el cuerpo que baila nos recuerda el cuerpo de mujeres mestizas, esto, en términos de las características físicas que podemos observar en diferentes bailarinas. Sus señales, su constitución y conformación, las proporciones de esos cuerpos de mujeres, son la de cuerpos producidos por nuestra historia. Considerando que sólo podemos observarlas, desde esa posibilidad y contingencia, se podrían describir como mujeres que dan cuenta de lo local y regional en sus cuerpos. Físicamente, desde la apariencia más inmediata, son cuerpos que podemos llamar: nortinos, al menos en términos generales. Podrían ser cuerpos que dan cuenta de la cotidianidad nortina o, al menos, nos recuerdan una familiaridad desde lo territorial.

También podemos observar una diversidad de cuerpos desde su aspecto, podríamos decir que son cuerpos que no responden a una apariencia determinada. Son variados y diferentes, es decir, vemos cuerpos que pueden ser altos, bajos, delgados, gruesos, se diferencian en sus formas, en sus tallas y peso y no necesariamente son estilizados; sus rostros también son diferentes. Sin embargo, aún desde esta diferenciación, tienen en común que su aspecto no es el de la estética dominante.

En cada actuación del Baile Cuyacas, hay un modo de hacer y llevar el baile en el cuerpo. Observamos una actitud habitual, en especial al inicio de cada pasacalle o mudanza, hay un modo de hacer cuerpo que parece cercano a la de seriedad y a la necesidad de mantener cierta compostura; así se observan las mujeres, durante la mayor parte del tiempo que bailan. La mirada parece no estar dirigida a ningún lugar en especial, salvo cuando se mira a la virgen, donde la mirada adquiere un carácter

de respeto y admiración; o cuando las miradas son cómplices entre bailarinas, para acordar algún cambio dentro de las diferentes mudanzas. Sin embargo, en general, la mirada es seria, reservada y concentrada. Es una mirada atenta la que se confabula, sin embargo, transmite tranquilidad y seguridad en cada movimiento; no parece haber duda respecto a cada paso que viene, las expresiones son de calma, de rutina de actuación aprendida. Los gestos acompañan a esta mirada, tanto la de cada una de las mujeres, como la mirada colectiva que tiene el baile. Podemos ver un cuerpo que actúa tranquilo y en calma, es un cuerpo que expresa serenidad aún en medio de la música y de los movimientos constantes, es un cuerpo conocedor de cada momento que está por venir y ese conocimiento se transmite por medio de una gestualidad propia del baile en cada mujer; una expresión corporal que refuerza la conexión entre cada mudanzas y que es coherente con la efervescencia de la fiesta.

Sumando a lo señalado, también podemos ver una actitud que denota un cuerpo acostumbrado a ser visto y a verse. No parece importar la mirada constante y persistente de las y los peregrinos y visitantes a la fiesta, al contrario, las mujeres del Baile Las Cuyacas, sus cuerpos, esperan ser vistos y están habituados a la mirada que los sigue. La expectativa de la mirada está siempre presente, en la definición de cada movimiento, en la actitud que acompaña el desarrollo de las coreografías, el baile es y ocurre en lo público y, además, requiere del público asistente a la fiesta. El modo de bailar y expresar con el cuerpo, requiere de la mirada para hacer del baile un propósito, se requiere de las miradas para mostrar la diferencia entre mudanzas, para evidenciar las características de cada uno de los movimientos desarrollados en las mudanzas. Sin embargo, a la vez, el baile no depende de ser observado para la actuación constante de cada coreografía, como en una contradicción, el baile se mueve, el cuerpo se mueve, las mujeres se mueven, independientemente de lo que siga ocurriendo a su alrededor, sin importar si es de día o de noche, el calor o el frío del desierto. Por otra parte, si bien la actitud de cada una de las mujeres, es la de cuerpo concentrado, absorto a ratos, al mismo tiempo, parece también atento a la repetición de las mudanzas y atento a las miradas, aún sin necesitar de ellas para iniciar, mantener o finalizar el baile.

Cada cuerpo tiene un movimiento sabedor de cada paso, cada paso está acordado previamente, es recordado y memorizado en cada cuerpo de las bailarinas; a ratos se puede percibir una memoria corporal. Cada movimiento parece sabido y ya reconocido, son meses de ensayos, años de pertenencia al baile, en algunos casos. Manos en la cintura, manos que hacen girar hondas y cintas. Correctos movimientos y correcta actuación se puede constatar en cada giro, en la formación de filas y en las figuras diversas que se realizan. No hay azar, aun siendo un cuerpo en fiesta y

aun siendo la fiesta del cuerpo, no hay improvisación ni riesgos, es una esperada acción coreográfica. Hay disciplina en cada movimiento de la coreografía, en cada desplazamiento y cada cambio de posición, se requiere de un cuerpo disciplinado para realizar las mudanzas, ya sea las que realizan con hondas y que implican la formación de figuras por medio del entrelazamiento de las hondas o aquellos movimientos y coreografías que se realizan sólo con las hondas girando sobre sus cabezas.

Hay rigor en cada movimiento, en el uso del espacio, en los tiempos, en cada paso y también, dadas las características del baile, debe haber rigurosidad en el número de bailarinas, considerando que las coreografías tienen a lo simétrico y requiere de pares para su desarrollo. Pasos cortos y rítmicos, un trote que demuestra el orden acordado, organización que trasciende y permanece, aun sin la existencia del sonido de la campanilla que anuncia un cambio de movimiento. Y, de este modo, en la realización de cada paso, en medio de la diversidad de bailes, no cabe duda que son mujeres las que bailan, los movimientos son de mujeres, ya sea que se muevan o desplacen una al lado de la otra, una detrás de la otra o una en frente de la otra, siempre guiadas por las bailarinas a cargo de cada fila. Particularmente, el 16 de julio, se realiza el baile en torno a una vara que se instala en medio de la explanada, claramente es un momentos especial dentro de las alternativas de expresión del baile; desde la vara cuelgan cintas de variados colores, siempre sujetas desde la punta por alguna bailarina y por medio de las diferentes coreografías, se realiza un trenzado y un destrenzado de las cintas, que requiere de una gran precisión para su desarrollo. Al observar el baile, tanto en esta coreografía en específico, como en el resto de las mudanzas, cada movimiento del baile dice que se es Cuyaca, en cada desplazamiento se refuerza ser del baile, cada bailarina hace al baile, por medio de su cuerpo como elemento principal.

Como si fuera coherente a los movimientos del trote, los cuerpos están tapados y cubiertos, aun con el calor y el polvo habitual del desierto y aún con el desgaste y cansancio que implica bailar por horas y días. La vestimenta de las Cuyacas está compuesta por largas faldas, blusas anchas y la panta que cubre las cabezas que impide ver el cabello con claridad. Colores café y verde en cada uno de estos trajes y cada uno de ellos tendrá usos diferentes en el desarrollo de la festividad; uno para todos los días en que se desarrolla la fiesta y otro para el día 16 de julio, entendido como una ocasión de importancia, donde el cuerpo debe ser vestido de un modo diferente. Es un cuerpo tapado, sin embargo, está muy adornado. Cintas y guantes blancos o cintas y fajas de colores. Collares para los dos trajes y lentejuelas. Estrella y dos lunas para la panta del traje café y sol, rayos y dos estrellas para la panta del verde. Para el traje verde, resalta el uso de cucharas con una significación

específica, asociada al estado civil de las mujeres. Sus zapatos son bajos, sencillos, no parecen un aspecto relevante dentro de la vestimenta, no pretenden mayor altura o estilizarse por medio de ellos. No se observa la existencia de maquillaje, entendiéndolo como un medio para acentuar rasgos; no se utiliza. Las Cuyacas visten semejando a pastoras andinas, entendemos, entonces, que su vestimenta es recatada y de apariencia reservada.

CUERPOS QUE RESISTEN Y CUERPOS QUE SE CONFORMAN

En relación a lo expuesto, entregamos nuestra propuesta, respecto a la relación entre género y cuerpo en el baile religioso Las Cuyacas.

1. La relación entre cuerpo y género en el baile religioso Las Cuyacas, ocurre en una tensión constante entre la capacidad para tensionar los presupuestos del orden genérico y la reproducción de la construcción desigual género. Esa tensión no se resuelve, al contrario, se refleja en la metáfora del *Cuerpo de Baile*. El Cuerpo de Baile Las Cuyacas, transita entre esa tensión constante en la posibilidad que les da el no adecuarse al género y sus mandatos y la normatividad naturalizada del género del cuerpo. Entre la performance y lo performativo y en el contexto de la fiesta de La Tirana. Los cuerpos se hacen inteligibles desde la construcción social del género, en el escenario del ordenamiento genérico, entendido como una relación de poder que genera disciplinamiento, pero también contrapoder.

2. Desde el ser cuerpo y la capacidad de tensionar el género, la posibilidad de la conformación y la permanencia de un baile sólo compuesto de mujeres, habla de la agencia como alternativa. Son sólo mujeres, desde la diversidad que permite el ciclo vital, desde lo popular y lo mestizo, quienes bailan, entonces, bailan desde esa experiencia y posibilidad particular. Son cuerpos contruidos desde la diferencia sexual, pero también inscritos en procesos de interseccionalidad; de ahí que puedan entenderse como cuerpos situados y cada cuerpo, no es sólo género, también es etnia, clase, edad. La configuración de todos esos elementos, generan una singularidad respecto a la posición de las mujeres en la fiesta de La Tirana; desde su ser cuerpo, se posibilita la experiencia del baile sólo entre mujeres. Mujeres vistas por ser sólo mujeres, desafiando el paisaje religioso desde su condición de género, desde su cuerpo y los demás procesos que interseccionan, desde las diferencias a la desigualdad, pero protagonistas y generando un lugar en la historia local.

3. Sin embargo, en el ser cuerpo aparece también la reproducción. Paradojalmente, desde el cuerpo tensionando el género, construido desde la posibilidad de lo popular, lo mestizo, lo local, desde sus propias condiciones de existencia, se vuelve cuerpo adaptado a la organización social genérica de la fiesta. Se conforma. Cuerpo que baila y adquiere protagonismo como cuerpo de mujer, pero se adecua desde el ser cuerpo, se acomoda a las estructuras de la fiesta y se ajusta ese cuerpo a la norma de la fiesta popular; cuerpos en orden. Se invisibiliza la diferencia adquirida desde el ser sólo mujeres y la lógica binaria de la fiesta, recuerda la ausencia masculina.

4. En el hacer cuerpo, desde lo representacional, también se reconoce la resistencia y la creación. Aparece un cuerpo que no sólo es receptor de órdenes, en medio del baile y la fiesta, no está del todo moldeado por el poder que se deriva del género. Hay producción y se expresa un saber propio y local, desde el hacer cuerpo en el baile, desde los movimientos, desde los gestos; hay reinterpretación del orden genérico, desde la actuación sostenida. Se instala un baile sólo de mujeres, evocando la realidad andina desde lo pastoril, se mueve y baila desde esa actuación. Un cuerpo que lleva un saber local y propio y desafía con su baile el orden genérico; crea y recrea desde acciones corporales diversas.

5. Aunque, desde el hacer cuerpo también se reproduce. Es un cuerpo que representa, las mujeres del baile hacen algo con sus cuerpos, lo llevan a la acción, lo exponen, lo usan, lo muestran, se muestran, hay intencionalidad, pero también hay normatividad y poder disciplinario. Está expuesto desde el ocultarse en el recato del movimiento y la vestimenta, desde la no transgresión a la norma del deber ser del mandato del género. Es un cuerpo de actitud y gestos feminizados, desde el poder que se dictaminada desde el orden genérico. Un cuerpo en lo público, pero donde el poder se ha corporalizado, Género como norma y obligación en cada movimiento del baile. Cuerpo adecuado al género y desde una norma naturalizada, dando continuidad al sistema sexo/género.

REFLEXIONES

1. De algún modo, la performatividad presente en el baile religioso Las Cuyacas, permite sostener la performance que desarrollan. Pero, en un movimiento inverso, esta performance ocurre sólo en el contexto de la performatividad de los cuerpos que bailan. Esta tensión, como se señala, parece no se zanjada.

2. Dado lo anterior, la relación entre cuerpo y género en baile religioso Las Cuyacas, considerando el modo en que se organiza el orden genérico, debido a los modos en que el poder se constituye, se conforma y transforma, parece inestable, cambiante y en proceso. Desde esa particularidad, aunque también desde las intersecciones posibles, baila el cuerpo de baile.

3. En esa tensión, se construye la relación entre cuerpo y género en el baile religioso Las Cuyacas. Y hay repetición como algo ya aprendido, ya instaurado desde la norma como normalización y como disciplina, como una repetición que de un guión sociocultural ya conocido. Pero, siempre está la posibilidad que da la acción reiterada, la alternativa de revisión y de no adecuación permanente, de renovar la actuación.

4. Asimismo, se debe reconocer que no hay universalidad en la experiencia corporal ni en el ser y hacer cuerpo. Esta es la experiencia, desde la propuesta teórica y metodológica, del baile religioso Las Cuyacas. En ese sentido, los cuerpos, son cuerpos situados y, claramente, cuerpos interpretados.

COMENTARIOS FINALES

1. Recordamos la importancia del cuerpo y los cuerpos para el análisis social. El cuerpo como un elemento común y como el elemento diferenciador en los procesos y estructuras sociales. Como un desafío para la mirada habitual dentro de las ciencias sociales. Desde la perspectiva de género, entendido como una relación de poder, nos revela construcciones genéricas específicas y aparece el cuerpo como un sitio político. Centrarnos en el cuerpo, nos permite continuar con el ejercicio de desnaturalizar el género.

2. Asimismo, desafía la posibilidad de enunciación. Cómo traducir en palabras lo que no se manifiesta verbalmente y sólo se vive corporalmente. Mirar los cuerpos y desde los cuerpos, bordea posibles quiebres epistemológicos.

3. Asumimos las perspectivas de performance y performatividad como invitaciones teóricas y metodológicas sugerentes. Desde lo performativo las estructuras de poder difíciles de evitar, vueltas normatividad, orden y disciplina existen y devienen en condicionantes sociales, constituyen procesos de interseccionalidad y configuran relaciones de desigualdad; de ahí que no podríamos negar su utilidad como herramienta teórica. Sin embargo, aún a momentos determinantes, todas ellas pueden ser tensionadas y la mirada que instala la performance permite ese reconocimiento; invita a revisar estas posibilidades al sugerir la noción de

actuaciones, de proceso y al abrirse a las temporalidades. Entonces, desde ahí, podemos notar lo que no es la norma, lo que es lo no habitual, lo que tiene un tiempo de inicio y de término. Por qué no buscar en esos márgenes, por qué no mirar lo que sale de lo acostumbrado, lo que no configura regularidades o estructuras; cuánto de género habrá en lo no frecuente, en lo que aparece como improvisado, en el imprevisto.

4. Desde lo más concreto, preguntarse sobre cuerpos permite ampliar las problematizaciones regionales y locales. Permite re mirar la realidad próxima y construir nuevas preguntas. Hoy nos preguntamos sobre el cuerpo en el baile religioso Las Cuyacas, pero, claro está, hay muchas preguntas al pensar en otros cuerpos. ¿Cuál será el cuerpo regional?, por ejemplo, ¿con qué materiales está construido?, ¿cómo ha logrado mantenerse como regional, en un contexto de intercambios culturales constantes?. ¿Cuánto del patrimonio cultural y local podremos observar al detenernos en los cuerpos regionales?.

5. Desde estas últimas preguntas, pero relacionado con las reflexiones y desafíos mencionados, se podría señalar el baile religioso Las Cuyacas no está sólo sujeto a los límites regionales. Aún cuerpo regional, aún desde un saber propio y local, pareciera que la importancia de los límites que entrega el género siguen demandando atención. Esto es, los contenidos regionales están presentes, pero los límites y las fronteras que produce el género son fundamentales; lo anterior, organizará restricciones y posibilidades, propias de la construcción social del género.

6. Terminamos recordando lo que es tan fácil de olvidar: no se nace mujer. Entonces, la performance y la performatividad en el Cuerpo de Baile Las Cuyacas, no serán definitivas. No es menor esta posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

Adriasola, Juan José

2006 "Reseña de "The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas" de Diana Taylor". En: *Aisthesis*. N° 40, pp. 163-168; Santiago, Chile.

Baer, Alejandro y Schnettler, Bernt

2009 "Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El video como instrumento de investigación social". En: Merlino, A. (coord.). *Investigación cualitativa en ciencias sociales*. pp.149-173. Buenos aires: Cengage learning, Argentina.

Barrera, Óscar

2011 "El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault". En: *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, Año 4 N°11, pp. 121-137. Ciudad de México, México.

Bulter, Judith

2007 "El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad". Editorial Espasa Libros S.L.U. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

Campos, Luis; Jiménez, Rosa; Millar, Juana; Pavez, Valentina; Ramírez, Francisca, y Tellez, Tomás

2009 "Cuyacas. Música, cultura en una sociedad religiosa en la Fiesta de La Tirana. Santiago de Chile: Salesianos, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart.

Citro, Silvia

2009 "Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica". Editorial Biblos; Buenos Aires, Argentina.

De Barbieri, Teresita

1996 "Certezas y Malos Entendidos sobre la Categoría de Género". En: *Estudios Básicos sobre Derechos Humanos*. Tomo IV. Instituto Interamericano de Derechos Humanos; San José, Costa Rica.

De Beauvoir, Simone

1977 "El segundo sexo (Lo hechos y los mitos)". Ediciones Siglo XX; Buenos Aires, Argentina.

Expósito, Carmen

2012 "¿Qué es eso de la interseccionalidad?. Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España". En: *Investigaciones feministas*, Año 3. Vol. 3. pp, 203-222; Barcelona, España.

Foucault, Michel

2013 “Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión”. (2ª ed.). Siglo Veintiuno; Buenos Aires, Argentina.

___ 1999 “Diálogo sobre el poder”. Obras esenciales III. Paidós: Madrid, España.

___ 1992 “Microfísica del poder”. (3ª ed.). Las ediciones de la piqueta; Madrid, España.

Geertz, Clifford

1989 “El antropólogo como autor”. Editorial Paidós Ibérica; Barcelona, España.

Guerrero, Bernardo

2004 “El fenómeno de la religiosidad popular en la producción académica del norte grande de Chile: la obra de Juan Van Kessel”. En: *Cuadernos Interculturales*. Año 2 N° 3. pp, 44-55. Viña del Mar, Chile.

___ 1994 “A dios rogando. Los pentecostales en la sociedad aymara del norte grande de Chile”. Vrije Universiteit; Amsterdam, Holanda.

Hernández, Roberto; Fernández, Carlos y Baptista, Pilar

2010 “Metodología de la investigación”. (5ª edición). McGraw – Hill Interamericana Editores S.A. de C.V; México DF, México.

Kogan, Liuba

1993 “Género, cuerpo, sexo: apuntes para una sociología del cuerpo”. En: *Debates en Sociología*. N°18. pp. 35-51.

Lamas, Marta

1996 “La antropología feminista y la categoría género”. En: *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG/Editorial Porrúa, Colección las Ciencias Sociales, Estudios de Género; México DF, México.

Lugones, María

2008 “Colonialidad y género”. En: *Tábula raza*, Año 9, pp. 73-101; Bogotá, Colombia.

Matoso, Elina

2004 "El cuerpo territorio escénico. Instituto de la Máscara. Editorial Letra Viva; Buenos Aires, Argentina.

Parker, Cristián

1993 "Otra Lógica en América Latina, Religión Popular y Modernización Capitalista". Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V; México DF, México.

Richard, Nelly

2008 "Feminismo, género y diferencias(s)". Palinodia; Santiago, Chile.

____ 2001 "Género, Valores y Diferencia(s). En: *Residuos y Metáforas. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Rojas, Sergio (compilador)

2006 "Estudios de la cultura visual y políticas de la mirada". Magister en estudios culturales, Chile, Universidad de Arte y Ciencias Sociales; Santiago, Chile.

Salas, Lorena

2013 "Decir a y desde los sujetos. La traducción como un performance de la ética feminista". Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura. Universidad de Chile; Santiago, Chile.

Scribano, Adrián

2013a "La religión neo-colonial como forma de actuar la economía política de la moral". En: *De prácticas y discursos. Cuadernos de ciencias sociales*, Año 2 N°2, pp. 1-20.

____ 2013b Una Sociología de los cuerpos y la emociones desde Carlos Marx. En *Teoría social, cuerpos y emociones*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora. Buenos Aires, Argentina.

____ 2012 "Sociología del cuerpo/emociones". En: *Revista latinoamericana de estudio sobre los cuerpos, emociones y sociedad*, Año 4 N°10, pp. 93-113.

Scott, Joan

2000 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (compiladora)

Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades,
Programa Universitario de Estudios de Género; México DF, México. pp.
265-302.

Sáenz, María

2012 “Se dice de mí. Candombe de mujeres en la ciudad de Buenos Aires”. En:
*Las tramas del sentir: ensayos desde una sociología de los cuerpos y las
emociones*. Ana Lucía Cervio (compiladora). Buenos Aires: Estudios
sociológicos editora. Argentina.

Soley-Beltrán, Patricia

2007 “Configuración de la sexualidad como práctica discursiva. Una introducción
a la sociología del cuerpo”. En: *Cuerpo e identidad. Estudios de género y
sexualidad I*. Ediciones UAB; Barcelona, España.

Tarducci, Mónica

2001 “Estudios feministas de religión: una mirada muy parcial”. En: *Cuadernos
Pagu*, N°16. pp. 97-114.

Taylor, Diana

2011 “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En: *Estudios avanzados de
la performance*. Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.). Fondo de
cultura económica. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política,
Tisch School of the Arts, New York University; México DF, México.

Van Kessel, Juan.

1981 “Danzas y estructuras sociales de Los Andes”. Instituto de pastoral andina.

Vásquez, Adolfo

2012 “Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy: De
la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos”. En: *Nómadas.
Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Norteamérica, 34 (2), 421-
445

Recibido: Septiembre 2017

Aceptado: Noviembre 2017

BERNARDO GUERRERO y FRANCISCA BASAURE. *"La victoria de Los Morenos"*. Instituto de Estudios Andinos, Isluga. Universidad Arturo Prat; Iquique, Chile, 2017. 100 páginas.

"La Victoria de Los Morenos", es un pequeño gran libro escrito por la antropóloga social María Francisca Basaure Aguayo y el sociólogo Bernardo Guerrero Jiménez. El texto narra el ocaso y renacer de los Morenos, una comunidad de la pampa nortina que encuentra en la religiosidad popular un espacio de memoria y el sentido de lo colectivo. Acompaña al relato escrito un documental realizado por los autores, en conjunto con el audiovisualista Rodrigo Orchard Masman, el periodista Juan José Podestá Barnao y el sociólogo Alexander Pérez Mora.

El escrito se compone de cuatro capítulos que permiten interiorizarnos en la historia de la oficina salitrera Victoria y su gente, e ir comprendiendo cómo se va reactivando la memoria por medio de la resignificación del baile, el rito y la fe. El relato se va componiendo de historias, recuerdos, fotografías y extractos de la prensa nortina del siglo pasado. En el primer capítulo encontramos la imagen e historia de la famosa oficina salitrera Victoria, territorio de trabajo y vivencia para los Morenos, quienes por medio de anécdotas y memoranzas van (re) construyendo el entramado social y cultural que los constituyó comunidad. El segundo capítulo presenta al baile de los Morenos y su importancia en la religiosidad popular del Norte Grande. En el tercero, se presenta el baile de los Morenos de Victoria, sus características principales, vestuario y formas, rostros y cuerpos de quienes vivencian la creencia a través del movimiento, la música, el ritual y la comunidad. Finalmente, en el cuarto capítulo, se constata el proceso de sobrevivencia del baile y la comunidad de los Morenos, ya situados en Iquique, pero con su fe y lazos intactos.

El trabajo realizado por los autores surge desde la cercanía e interés por los bailes, tradición y simbolismo que conforman y bordean las fiestas religiosas de la Tirana y San Lorenzo. Entre los años 2015 y 2016, los investigadores se sumergieron en la vida cotidiana y ritual de las familias del baile de los Morenos de Victoria, recopilando memorias, historias, fotografías y artículos de diarios. Todo esto, por medio de entrevistas etnográficas realizadas en el campamento levantado por los bailarines y sus familias para el desarrollo de las fiestas.

Este proceso culminó con la visita del equipo y los miembros del baile a lo que queda de la antigua oficina salitrera, donde afloran sus recuerdos y por supuesto, el baile mismo, en su propia tierra natal, en el territorio que lo vio nacer:

“Los Morenos de Victoria, luego de una década de receso, deciden reorganizarse. Se juntan, recuerdan y proyectan. Salen a buscar nuevos bailarines. Recorren las poblaciones donde hay victorianos. Conversan y convencen. Pero hay algo más. Reorganizar a los Morenos es de alguna manera traer al presente y al futuro lo que perdieron: su territorio, sus redes sociales... sus historias en la Oficina Victoria”.

Uno de los ejes principales del libro es la instalación del baile como un ejercicio de memoria, entendiendo el baile como un sistema de registro diferente a la escritura, que va configurando su propio lenguaje a través del movimiento y la música. El baile se transforma así en memoria visual, que contiene la representación y reconstrucción del pasado de los Morenos; pero también nos permite visualizar su constitución presente y futura. De esta manera, el baile se convierte en un universo en sí mismo, un relato del origen de la cultura pampina y del devenir de la colectividad.

Los bailes religiosos corresponden a la expresión de la religiosidad popular, la cual expresa los sentimientos más profundos de los seres humanos (Cervantes, Garrido y Santander, 2008:8). Y en este libro, es exactamente lo que se logra plasmar, lo insondable de la historia pampina, de esfuerzo y sacrificio, que saca a la luz los elementos primordiales de lo social, lo colectivo, el lazo primigenio que constituye la cultura.

Es interesante constatar que la memoria de los Morenos se va construyendo como parte de un colectivo, donde la cooperación y solidaridad cobran sentido como principio fundamental del pensamiento pampino religioso. Es en el baile donde los Morenos se reencuentran con sus raíces, su identidad y su propia historia:

“Hablar de los Morenos de Santibáñez es continuar con los de Allende, su primer caporal y sastre, a la vez. Y, como buen origen, navega en los pliegues de la memoria. Y se le cuman los Cortés, los Soto, Los Tolorza, Los Alavarado, los Quihuata, los Milla, Los Copaiva. Abuelos, sobrinos, nietos, ahijados se entrecruzan. El árbol genealógico de los Morenos es frondoso. De tronco grueso, las raíces pampinas se mezclan con las urbanas”.

Ahora, la memoria no sería nada sin una de sus principales fuentes de significación como es la experiencia cotidiana. Los autores consiguen, por medio de la etnografía

y su cercanía con los Morenos, dar cuenta de una forma de vida pasada que dio vida a un baile en la actualidad, que tiene un sentido y un motivo.

El baile de los Morenos, nos habla de un trabajo, de la minería, de una forma de vida en la pampa, de la oficina, de esas pequeñas sociedades que se conformaron en un entorno árido y voraz. El desierto como símbolo y como ambiente propulsor del baile, pero también de lazos inquebrantables que aún hoy en día tienen un sentido y razón: el constituir comunidad.

El sentido comunitario del baile y las fiestas religiosas populares no sería nada sin los líderes y dirigentes que movilizan a la comunidad. El libro nos presenta así a hombres y mujeres poseedores del poder comunitario, que movilizan energías y logran objetivos por medio del lazo social. Especial lugar tienen las mujeres, quienes son las que resguardan la historia y secretos del baile; pero también posibilitan el baile con la fuerza de trabajo que entregan en diversas tareas de la esfera reproductiva: la cocina, la limpieza, la costura y la crianza.

Los Morenos cristalizan sus vivencias y experiencias por medio del símbolo en el baile, las matracas y su sonido, los pasos y sus saltos, la vestimenta y sus colores; todo esto va configurando un entramado de sentido que permite el perfecto sincretismo entre lo social, lo económico y lo religioso. Además, el baile se construye en una temporalidad andina, la elipse que engloba el pasado, el presente y el futuro, hibridación que da paso a un sistema de creencias que se viven en el baile y en la fiesta religiosa.

Otro aspecto a relevar del libro, es la posibilidad de mirar al baile y la cultura como algo dinámico, sin visiones conservadoras y lineales, sino que plasmando el eterno movimiento, cambio y reconfiguración de la religiosidad popular.

Los Morenos son sujetos fraccionados del marco histórico y cultural que dio forma y vida al baile, aquella matriz de significado de su vida cotidiana, familiar y social. A pesar de la fragmentación, los lazos y formas de comprender el mundo siguen reproduciéndose, ya en otra ciudad, bajo otro contexto social, pero permanecen. No intactas, sino que en una constante metamorfosis que permite la integración de nuevos elementos, conformando nuevas dinámicas de adaptación a la modernidad.

El gran logro de este texto es ese, no caer en una mirada de "conservación", sino que posiciona el baile de los Morenos en un constante proceso de cambio y reconstitución.

Como hemos podido apreciar, La Victoria de los Morenos es un libro escrito con corazón y pluma pampina, que por medio de la etnografía plasma las significaciones y entramados que componen a un baile religioso. Interesante es el nexo entre tradición y modernidad del desarrollo del baile, integrando a la matriz de sentido a los propios Morenos, quienes reconfiguran en sentido y memoria su propia historia.

BIBLIOGRAFÍA

Cervantes S., Garrido C. y Santander S.
2008 "Tras los pasos del Torito"; Santiago, Chile.

Maite Reyes Sierra
Antropóloga Social

REGLAMENTO DE PUBLICACIONES

Las personas que deseen publicar sus artículos en la Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Arturo Prat deberán cumplir con los requisitos más abajo enumerados, a fin de facilitar su edición y presentación.

La aceptación de los artículos para ser publicados se notificará a los respectivos autores, un mes después de ser recepcionados. Con posterioridad a la fecha de recepción de los mismos, no se aceptarán modificaciones.

Todos los artículos serán sometidos a evaluación de pares externos. Se le enviará a éstos una ficha en la que deben expresar sus apreciaciones sobre el trabajo leído.

La Revista de Ciencias Sociales, publicará artículos que aborden temas desde ya sea de interés regional, nacional o internacional. Se evaluarán positivamente aspectos como: originalidad del tema, contribución a las ciencias sociales, fundamentación teórica y metodológica, discusión bibliográfica, calidad en la presentación de los resultados, fundamentación de conclusiones, claridad y organización del trabajo, título y resumen del trabajo, entre otros.

A partir del año 2006, la Revista de Ciencias Sociales se publicará dos veces al año.

Para apoyar la versión online, se solicita que cada articulista acompañe su trabajo con una fotografía en formato digital (jpg o tif), tamaño pasaporte.

Normas para la Presentación de artículos enviados a la Revista de Ciencias Sociales

1.- Los artículos deben ser enviados por correo electrónico, a la siguiente dirección: revista.ciencias.sociales@gmail.com Además de una copia impresa en hoja tamaño carta y a doble espacio, no superando las 15 carillas, a nombre de Bernardo Guerrero Jiménez, Casilla 121. Iquique, Chile.

2.- El artículo deberá consignar el nombre y apellido y una pequeña reseña (no más de tres líneas) del o los autores. Se deberá indicar grado académico y Facultad o Departamento en que trabaja. Deberá indicar además su correo electrónico.

3.- Las notas deben aparecer al pie de las respectivas páginas, siendo enumeradas consecutivamente a lo largo del artículo.

4.- Las referencias bibliográficas dentro del texto irán con el apellido del autor, seguido inmediatamente del año de la publicación y de la página. Ej.: (Rojas, 1974: 63).

5.- La bibliografía utilizada deberá ir al final del artículo, en orden alfabético y el apellido con mayúsculas. Ej.:

SARLO, Beatriz
1998 “La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas”. Ariel; Buenos Aires, Argentina.

6.- Si la referencia bibliográfica cita un artículo, el título del artículo irá entre comillas y el título de la revista en cursiva. Ej.:

CARRASCO, Ana María
1994 “Mujeres Aymaras y Trabajo Remunerado”. En: Revista Temas Regionales. Corporación Norte Grande. Año 1, pp. 30-41; Arica, Chile.

7.- Cada artículo deberán llevar un resumen que indique el tema del trabajo. El resumen deberá ser escrito en inglés y en español. Debe indicar además los conceptos claves que contienen. Por ejemplo: IDENTIDAD/RELIGION/MODERNIDAD.

8.- Los artículos que utilicen palabras que no sean españolas deberán ir en letra cursiva. Por ejemplo: El *ayllu* andino se moviliza...

9.- Cuando la cita textual sobrepase las tres líneas deberá encuadrarse en los márgenes izquierdo y derecho a por lo menos una pulgada en ambos extremos. La cita deberá ir entrecomillas. En el caso que haya comillas en el texto citado, éstas deberán ir en comillas simples. Así por ejemplo:

“En el extremo del que hoy es un inmenso arenal, y frente á Cavancha, se construirá por la Municipalidad, un hermoso parque, marcado ya en el nuevo plano que servirá para el deshago de la población. Todas estas ‘mejoras’ darán gran

impulso á la nueva población de la península de Cavanha”
(Riso Patrón 1890: 44).

10.- El título como los subtítulos deberán ir en letra común (sin subrayarlos ni ennegrecerlos), tal como se indica a continuación: La Identidad Cultural entre los Aymaras el Norte Grande de Chile.

11.- Cuando se quiera destacar alguna palabra o frase en especial, se deberá usar letra cursiva. Por ejemplo: El tema del *arraigo* en la ciudad de Iquique...

12.- La Revista de Ciencias Sociales asegura el anonimato de los evaluadores externos.

13.- La Revista de Ciencias Sociales, por otro, lado, asegurar que los evaluadores externos, recibirán los artículos sin ninguna referencia de autor y/o autora.

14.- Si los evaluadores externos coinciden en la calidad del trabajo, que se expresa en el formulario que se le envía, se procede a informarle al autor de la aprobación de su artículo. De este modo se publica.

15.- En el caso de que no haya consenso en los dos informes, el trabajo no se publica. Se le hace llegar al autor los comentarios, en forma anónima, para que el autor, lo considere y si estima pertinente lo envía. Pero se somete a un nuevo proceso de evaluación.