



Revista de Ciencias Sociales (CI)

ISSN: 0717-2257

bernardo.guerrero@unap.cl

Universidad Arturo Prat

Chile

Valverde, Ximena; Casals, Alber; Godall Castell, Pere
LAS BANDAS DE BRONCES DE TARAPACÁ (CHILE) COMO CONTEXTO DE
APRENDIZAJE MUSICAL Y DE TRANSMISIÓN CULTURAL
Revista de Ciencias Sociales (CI), núm. 39, 2017, pp. 81-110
Universidad Arturo Prat
Tarapacá, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70854366004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**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 bronce 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 Civalero, 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.

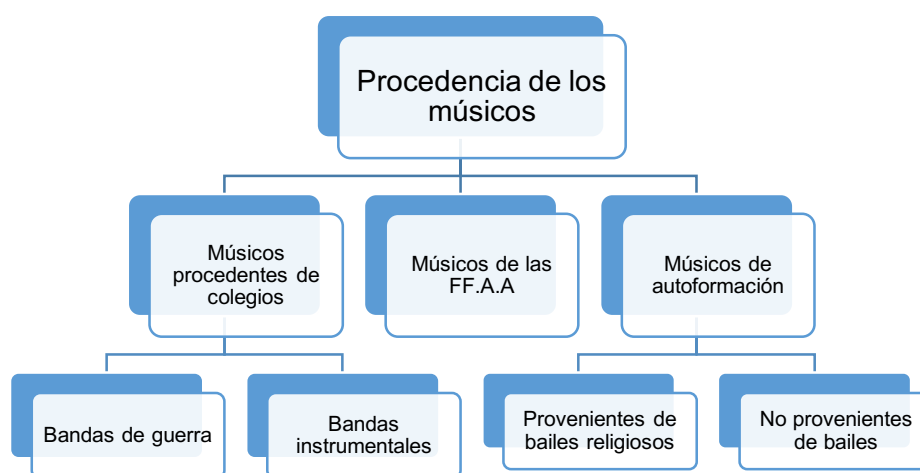
5. CARACTERIZANDO LAS BANDAS DE BRONCES DE TARAPACÁ

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 guerra”¹² 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

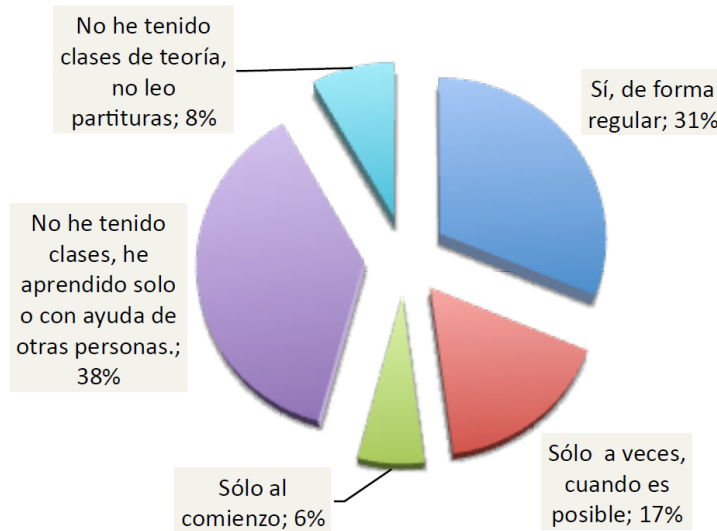
En lo que respecta al aprendizaje musical, se encontraron elementos comunes en todas las categorías en cuanto a los mecanismos y estrategias de adquisición y desarrollo a nivel individual. Como se verá a continuación, las diferencias de uso y aprendizaje musical entre los participantes responden más 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 bronces *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.

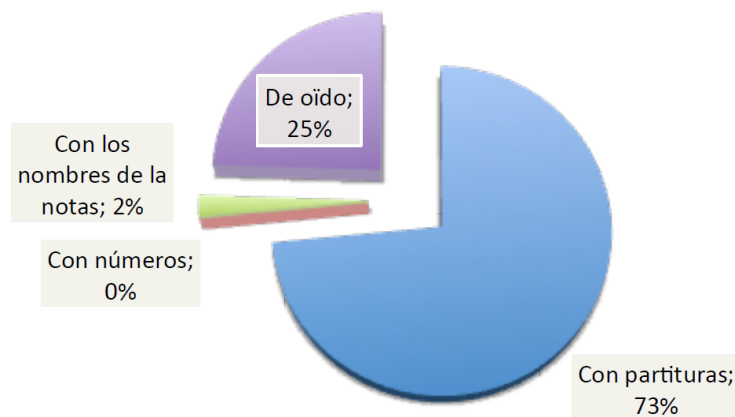
Por otro lado, nos parece significativo que el porcentaje más alto de respuestas sea de personas que se han valido de la educación informal. Comúnmente se piensa que el lenguaje musical mayoritariamente es enseñado por profesores que conocen

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 bronces, podemos clasificar los resultados tal y como se ve en el Gráfico 2.

Gráfico 2. Estrategias de adquisición del repertorio



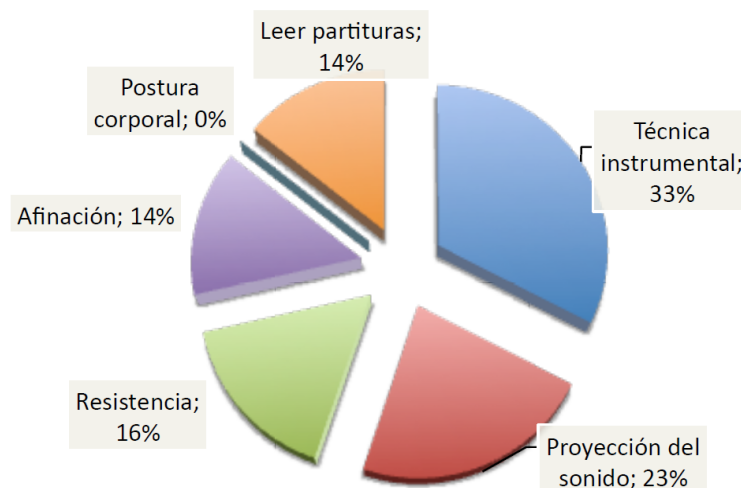
Como se ve en este gráfico, el 73% de los participantes indicaron que la forma en que aprenden el repertorio de sus bandas es con partituras. Así pues, para la gran mayoría de ellos, el ser capaces de descifrar o leer partituras resulta esencial ya que conciben que es la manera más efectiva y eficaz 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 percussionistas son quienes tienen la mayor responsabilidad ya que no deben perder en ningún momento el *tempo* inicial. Por otro lado, los vionistas 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), entre 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 *ballets 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 educativas 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

misimos 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