



ESCUELA DE PRODUCCION MUSICAL

LO ANDINO Y SU REPRESENTACION SONORA:
SELLO DISCOGRÁFICO CARRERO
MELODIAS DE VERTIENTES Y BRONCES.

Alumno(s): Novoa Saavedra, Milenca Isabel

Olivares Pizarro, Rodrigo Enrique

Profesor guía: Dra. Díaz Inostroza, Patricia

Tesis para optar al grado de Licenciado/a en Música

Tesis para optar al Título de Productor/a Musical

Santiago, 2019

Dedicado a María Zamora, Manuel Astete, Isabel Ibarra y Soraya Olivares.

Agradecimientos

A mis padres, por permitirme conocer otras aristas de la vida. A Facundo mi sobrino y a mis hermanas/os.

A mi compañero de tesis, por su paciencia, compromiso y buenos momentos durante este proceso.

Finalmente a compañeros y compañeras de ruta, quienes han sido fundamental en este proceso.

Milenca Novoa Saavedra

Agradezco a todas las personas que de una u otra forma fueron parte de este proceso, en especial a mis padres, por entender mi vocación y el amor por la música. A mi compañera de trabajo por tolerar mi carácter y estar presente no solo en el proceso de tesis, sino en estos últimos años de carrera.

Rodrigo Olivares Pizarro

A Ulises Carrero por su amabilidad en compartir la historia del Sello discográfico Carrero. A Guillermo Contreras, Armando Vilca, y al maestro Gerardo López.

A la música, por ser motor del alma y canalizador de emociones y a la sabiduría de la madre tierra.

TABLA DE CONTENIDOS

ÍNDICE

1.-INTRODUCCIÓN	pág.1
1.1.-ANTECEDENTES	pág.3
1.2.-PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	pág.11
1.3.-OBJETIVOS GENERALES.....	
1.4.-OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	

PRIMERA PARTE

2.-MARCO TEÓRICO	pág.12
2.1-IDENTIDAD.....	
2.2.-PATRIMONIO CULTURAL.....	pág.18
2.3.-MÚSICA AYMARA.....	pág.21
2.3.1.-ORGANOLOGÍA.....	pág.25
COMPARSA DE LAKITAS.....	pág.26
BANDA DE BRONCES.....	pág.29
3.-DISEÑO METODOLÓGICO	pág.32
3.1.-ENFOQUE METODOLÓGICO.....	
3.2.-TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	
3.3.-DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.....	pág.33
3.4.-MUESTRA.....	
3.5.-TECNICA DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	

SEGUNDA PARTE

1.-FIESTAS RELIGIOSAS DE LA REGIÓN	pág.34
FIESTA DE LA TIRANA.....	pág.35
PASCUA DE NEGROS.....	pág.36
2.-SELLO DISCOGRÁFICO CARRERO	pág.38
2.1.-CATÁLOGO SELLO DISCOGRÁFICO.....	pág.42

3.-LAKITAS DE JAIÑA.....	pág.45
3.1.-LAKITAS DE JAIÑA VOL.1- ANÁLISIS TECNICO MUSICAL.....	pág.48
3.2.-ANÁLISIS SONORO.....	pág.55
4.-ENTRE FIESTAS Y BRONCES- BANDA WIRACocha.....	pág.57
4.1.- NUESTRO NORTE- ANÁLISIS TECNICO-MUSICAL.....	pág.59
4.2.-ANÁLISIS SONORO.....	pág.66
5.-CONCLUSIONES.....	pág.67
6.- ANEXOS	
CATÁLOGO DE PRODUCCIONES MUSICALES CARRERO M.R.	

PRIMERA PARTE

1.-INTRODUCCIÓN

Las personas en su mayoría viven en comunidad, encontrándose en constante búsqueda de equilibrio entre su pasado, presente y futuro. La memoria es una manera de mantener vivas las tradiciones que se manifiestan en un lugar determinado, influyendo factores geográficos, climatológicos, políticos, económicos y culturales en su desarrollo. Estas tradiciones generalmente son transmitidas de generación en generación por individuos conjuntos, capaces de manifestar sus costumbres y formas de vida.

El mundo andino, y los pueblos situados al interior la Zona Norte de Chile, se encuentran vinculados a festividades y costumbres propias de la cultura aymara. En este sentido, surgen diversas manifestaciones culturales que evocan gran espiritualidad y conexión con la naturaleza. La música, como forma de expresión, resulta fundamental en el desarrollo de algunas de estas festividades. Además de simbolizar la identidad regional, y el patrimonio cultural de la región de Tarapacá.

Esta región, posee una diversidad cultural considerable, principalmente por su ubicación geográfica. La música, las fiestas, y los bailes, son algunos de los valores que caracterizan esta zona.

Enmarcados en este contexto de la riqueza y el patrimonio cultural que presenta la región, en el año 1976, se funda un sello discográfico que se dedicará al resguardo y preservación de músicas pertenecientes a la zona. El desarrollo de esta investigación se basa principalmente en la relación que se establece entre distintos actores culturales, que van desde relatos de personas involucradas con el desarrollo del discográfico, como también en la difusión de música local.

En esta investigación se establecen dos muestras fonográficas realizadas en el sello. Uno es realizado por una comparsa Lakitas y el otro por una banda instrumental de bronces. Ambos fonogramas representan sonoridades características de la zona.

Los motivos, que generan esta investigación, surgen a partir de las vivencias y del conocimiento que posee la investigadora al pertenecer a la ciudad de Iquique, además de su

participación y presencia en diversas festividades celebradas en la zona. Por lo tanto el trabajo en terreno, y las entrevistas de los involucrados resultan de fácil acceso, debido a la cercanía que existe con algunos de los informantes. Otra de las razones de esta investigación es ahondar en la riqueza cultural de la región mediante el registro de fonogramas, considerando las características tradicionales de estas agrupaciones.

La presente investigación pretende ser un aporte en relación a la significación de las formas musicales presentes en la región, con la intención de mostrar la diversidad cultural y la identidad como eje fundamental en el desarrollo de futuras generaciones.

En relación a la producción musical, esta investigación pretende contribuir en la formación profesional y en alcances que el oficio persigue, considerando las relaciones humanas que se generan. Además de entender que la música puede ser entendida de forma diferente dependiendo del contexto en el que se sitúe.

Esta tesis se encuentra elaborada mediante entrevistas realizadas a personas que participaron en el sello discográfico, tanto en la ejecución instrumental y vocal, como en la gestión de las producciones. La idea principal consiste en valorar los saberes de estas personas, valorando la riqueza que poseen en relación al patrimonio cultural inmaterial de la región. Realizar esta acción, permite transmitir su forma de concebir la realidad, respetando la belleza en su modo de narrarla.

Esta investigación estructuralmente se basa en dos partes, la primera contiene un sustento teórico que permite entender el contexto socio cultural en el que se realizaron los registros fonográficos. La segunda parte expone el estudio realizado, teniendo en cuenta la historia de vida como forma de conducir la investigación de forma pura, entendiendo el significado del valor humano en distintas motivaciones que puedan estar presentes en el desarrollo de una producción musical. Así como también la relevancia que puede tener el resguardo patrimonial para la memoria y la identidad de esta región. El capítulo final de la investigación contiene las conclusiones, que incluye reflexiones en torno al tema de estudio.

En términos generales, la investigación contempla procesos tanto exploratorios como descriptivos con la finalidad de complementar elementos en el marco de la investigación

cualitativa, describiendo los procesos expuestos. Además de identificar y determinar la importancia de la música en el patrimonio y la identidad cultural.

1.2.-ANTECEDENTES

Sudamérica posee una geografía cultural, religiosa y musical extensa, con una riqueza patrimonial considerable. Estos valores, constituyen parte esencial de los pueblos que comprendían el territorio, especialmente los ubicados cerca de la cordillera de los Andes, quienes habían sido conquistados por españoles, y supieron reinventarse culturalmente mediante la reinterpretación de símbolos e imposiciones propias de la conquista. Así lo indica Palomino, C. y Ojeda, R. (2016):

En el caso de los pueblos andinos, su temprano y trágico contacto con los colonizadores europeos, no borró la cosmovisión ancestral, y más bien llegó a adoptar a la religión impuesta por los invasores. Aquí, el Dios cristiano y su corte de santos y vírgenes se han integrado al extenso panteón andino, cumpliendo el rol de las divinidades antiguas, con quienes conviven armoniosa y conflictivamente a la vez. (p.13)

La zona andina se demarca por la existencia de la cordillera de los Andes, la cual cruza el continente desde la costa del caribe hasta el extremo sur, pasando por siete países, Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Perú, Chile y Argentina. Los primeros pobladores de la zona andina, específicamente habitantes del territorio comprendido entre Chile, Perú y Bolivia eran principalmente cazadores y recolectores. Así lo indica Sanhueza (1986)

El origen y desarrollo de los primero habitantes de la macro zona andina lo que hoy es el Norte Grande de Chile, indican a través de evidencias arqueológicas, la existencia de bandas de cazadores y recolectores que transitaban por esta zona desde los 7000 a 10.000 años antes de Cristo. (p.10)

La construcción y administrativa del Norte Grande de Chile, se encuentra relacionada con la política salitrera y la política exterior de Chile después de la Guerra del Pacífico. Una versión simplificada a cerca de este suceso, la entrega Michael Monteón (1998):

En los 1870s, los chilenos se trasladaron al Desierto de Atacama, a lugares de propiedad de Bolivia y Perú que exportaban salitre. A fines de la década, Bolivia, Chile y Perú recurrieron a estos depósitos de salitre para compensar las consecuencias de la recesión financiera en la economía del Atlántico. El resultado de esta competencia fue la Guerra del Pacífico (1879-83), en la cual Chile conquistó las provincias salitreras, tomando Antofagasta de Bolivia y Tarapacá de Perú. El salitre, utilizado como fertilizante o para hacer pólvora, hizo que Chile fuera la piedra angular de la economía a comienzos de 1920. (p.16).

Es importante señalar, que durante el conflicto, la población aymara se posiciona al margen de esta situación, ya que constituían gran parte del territorio. En el libro “*La tierra no da así nomás* (1989).” Se expresa:

Los aymaras forman parte de los llamados pueblos andinos de América del Sur y son, junto con los quechuas y los guaraníes, uno de los tres pueblos indígenas más grandes del continente. En la actualidad hay alrededor de 1.500.000 aymaras. La mayoría de ellos, más o menos 1.150.000, viven en la República de Bolivia, concentrándose en los departamentos de La Paz y Oruro. En Perú se encuentran unos 350.000 aymaras, que viven casi todos en el departamento meridional de Puno. Uno pocos miles de aymaras viven en el Norte de Chile. (p.12)

Esta población, se vio afectada en el registro territorial, ya que pertenecían a la República peruana, siendo sumergidos en un proceso de chilenización posterior a la Guerra del Pacífico. Así lo indica Albo (2000)

El nuevo gobierno chileno trata de eliminar los vínculos de las comunidades aymaras con su anterior estado peruano, reforzando la chilenización a través de instituciones

como la escuela castellanizante que trasmite toda la simbología oficial chilena, el servicio militar obligatorio, la iglesia y los municipios. Se considera un primer proceso de chilenización desde 1879 hasta 1990 y un segundo que comienza en 1980, pero se consolida al culminar la dictadura militar de Pinochet. (p.20)

Este proceso de chilenización, también genera imposiciones en el idioma, y segregaciones en la cultura aymara, dividiendo las fronteras de aymaras bolivianos, y peruanos, con quienes mantenían una relación social, étnica, económica y política desde periodos incaicos. (Van Kessel, 1992).

La legislación chilena indígena en 1883, ofrecía una base legal para la apropiación de tierras indígenas, lo que en las comunidades aymaras, al tener una población menor, reconocieron solo las tierras que tenían inscritas y el resto fueron consideradas al fisco. Van Kessel (2003) lo expresa en la siguiente cita:

En forma negativa se hizo sentir la presencia del Estado, en cuanto éste dejó subsistir, después de 1879, un vacío en la legislación indígena aplicable a las tierras andinas conquistadas del Perú. Nunca reconoció la ley chilena las comunidades aymaras como entes jurídicos, ni la propiedad comunal de tierras como una forma particular de la propiedad (...) La estrategia en Tarapacá fue ignorarlas jurídicamente para liquidarlas social y culturalmente. La comunidad, por no tener existencia jurídica, era incapaz de poseer tierras comunales, las que pasaron automáticamente al fisco, que, a su vez, las asignaba en propiedad privada al que las solicitaba pagando los derechos. (p.30)

Finalizando este evento bélico, en la Región de Tarapacá se desarrolla un ciclo de explotación del salitre hasta la década de 1930. Sin embargo a pesar de las contradicciones que lleva este proceso, es necesario mencionar que algunos de los habitantes que permanecieron en la zona, siguieron cultivando sus tradiciones, a pesar de este proceso de chilenización.

Si bien algunos hermanos han logrado incorporar algunas de estas ideas, la mayoría de ellos que se mantienen en sus comunidades de origen, son personas de edad vinculadas a prácticas tradicionales de cultivo de la Pachamama. Para nosotros el

concepto de desarrollo occidental, con cualquier apellido que quiera ponérsele no refleja nuestro pensamiento como Pueblo Aymara. Preferimos hablar de la “Suma Qamaña”, el “vivir bien” en armonía. Esta idea es igual a la sumatoria crecimiento material, más crecimiento espiritual, más gobierno de los ecosistemas. (p.89)

Región de Tarapacá

Organizada como primera región a partir de 1974 en el mapa administrativo de Chile. Se divide en dos provincias; Iquique y provincia de Tamarugal, la primera se compone de las comunas de Iquique y Alto Hospicio, mientras que la provincia del Tamarugal, está compuesta por las comunas de Pozo Almonte, Camiña, Colchane, Huara y Pica. Actualmente, la Región de Tarapacá limita al norte con la región de Arica y Parinacota, al sur con la región de Antofagasta, al este con Argentina, y al oeste con el océano Pacífico.

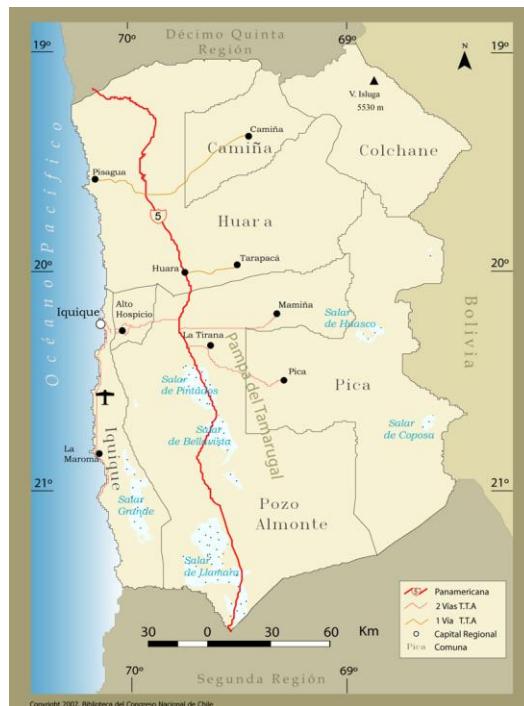


Figura 1: Mapa Región de Tarapacá.

Según indica el “*Estudio para el fortalecimiento de la identidad cultural en Tarapacá*”. (2009). La región tiene una superficie de 41.799 Km², ocupando el 5.57% del territorio del

país. Posee una densidad demográfica de 5.65 hab. /Km², convirtiéndose en una de las más bajas del país y Latinoamérica.

La superficie regional, se ordena en cuatro pisos ecológicos, que van desde la planicie urbana (costa) pasando por la Cordillera de la Costa, luego la depresión intermedia, posteriormente la zona precordillerana y finalmente la Cordillera de los Andes. La siguiente figura representa los distintos niveles ecológicos.

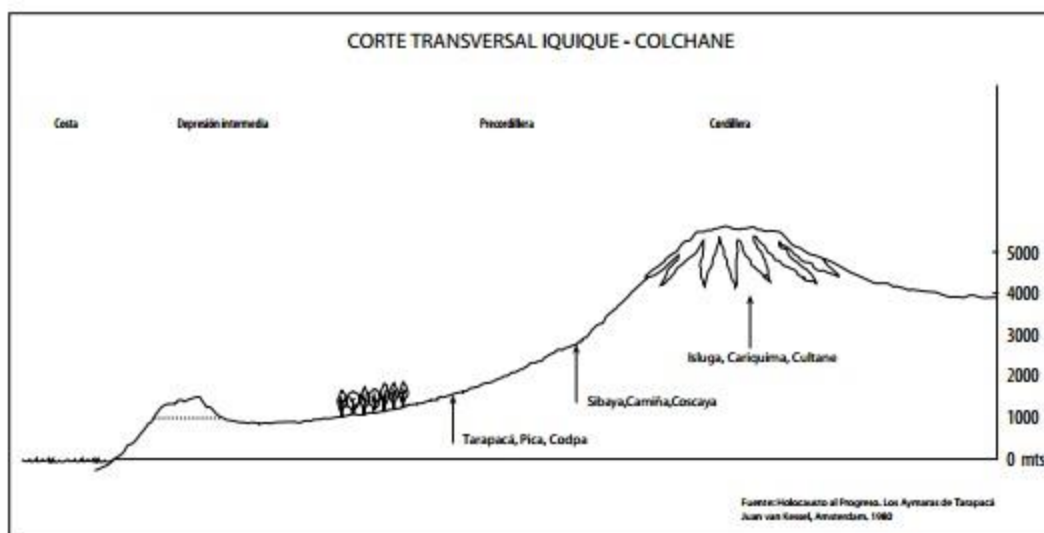


Figura 2: Corte transversal Iquique- Colchane.

La mayor parte de su población se concentra en el sector costero, sin embargo, es indudable la influencia andina particularmente de la cultura aymara, correspondiente a los habitantes de las quebradas y el altiplano. Esta influencia, se ve reflejada en las costumbres, tradiciones, y particularmente en la música. La cosmovisión aymara, abarca aspectos del medio natural y sobrenatural. Es una visión religiosa que sacraliza la naturaleza y que, al mismo tiempo, legitima la posición del hombre en este medio. Su cosmovisión y formas de concebir la vida, son quienes inspiran su lucha por la defensa de su identidad étnica.

La música constituye uno de los valores fundamentales del patrimonio cultural de la región, siendo las bandas de bronce y comparsas de lakitas sonoridades fundamentales de la tradición tarapaqueña.

Las bandas de bronce representan parte esencial de las festividades de la zona, pues son quienes se encargan de musicalizar y acompañar a diversas expresiones tradicionales de la región de Tarapacá. Como es la celebración de carnavales, fiestas patronales, matrimonios, funerales, bautizos, entre otros. Su participación en la Fiesta de Tirana, es fundamental ya que a comienzos de 1960, surgen bandas locales dedicadas exclusivamente a esta celebración de carácter religioso. (...) *Las bandas de bronce son un ejemplo del folclore local y evidencian la raíz andina de nuestra región, así como su pertenencia a una cultura de música y carnaval que va más allá de nuestras fronteras.*

El origen de estas bandas, se debe al uso de instrumentos en las bandas militares de la zona. Actualmente estas bandas mantienen una estrecha relación con sus pares pertenecientes a Perú y Bolivia, adoptando formas y compartiendo repertorios, modos de ejecución, y participación en diversas festividades de origen perteneciente a la cultura andina.

Por otra parte las comparsas de lakitas, consisten en un conjunto musical, conformado por un grupo de sikus, y una sección de instrumentos de percusión como bombo, caja y platillos. Esta expresión musical, también se encuentra presente en territorios andinos de Perú, Bolivia, Argentina. En la región de Tarapacá se encuentra en localidades tanto rurales como urbanas, participan en celebraciones o ceremonias religiosas al igual que las bandas de bronce, como es la Pascua de Negros (Pueblo de La Tirana), Fiesta de la virgen de La Tirana, Cruz de mayo, entre otras festividades relacionadas a la religiosidad católica. Según Van Den Berg (1989):

Basándonos en el hecho de que el aymara debe su identidad en gran parte a su pertenencia a una comunidad, tradicionalmente llamada *ayllu*, podemos suponer que los ritos siempre han sido ejecutados con preferencia a nivel comunitario. Sin embargo, ha habido un cierto movimiento de lo comunitario hacia lo familiar. Puede ser que esto se debe en parte, a las campañas de erradicación de la idolatría que se realizaron en la época colonial: un rito familiar llama menor la atención que un rito comunitario. Y, justamente lo comunitario se habrá desplazado más hacia las prácticas festivas de la Iglesia: Todos los Santos, Carnaval, Pentecostés y fiestas patronales. (p.44)

En la cultura tradicional, las comunidades revelan los universos simbólicos que las caracterizan de las otras. En este sentido Fidel Sepúlveda, dice: *“La comunidad crea,*

interpreta, valora, desecha e incorpora de modo permanente. Pone a prueba en forma continua los módulos expresivos heredados y a través de ello pone en cuestión su capacidad para iluminar el destino de la comunidad”.

Producto de la histórica multiculturalidad perteneciente a la región, el tema de la identidad ha sido trabajado fuertemente durante décadas. Teniendo en cuenta los procesos e hitos de los cuales la región ha sido escenario, uno de ellos es el golpe militar ocurrido en Chile en 1973, considerado uno de los hitos más importantes del siglo, quien altera la coherencia de la vida cotidiana de los habitantes de la región. Guerrero, B (1996), expresa:

Hay otros hechos de importancia también, como por ejemplo, la crisis salitrera, en la que un fuerte contingente de personas tuvo que migrar masivamente al puerto en búsqueda de nuevas oportunidades. Pero ésta, sin duda alguna, no tuvo el dramatismo ni el conflicto que tuvo la acción militar del 11 de septiembre de 1973. (p.13)

Años antes del régimen militar, ya existía la multiculturalidad en la región, principalmente por la llegada de personas de origen extranjero que vinieron a trabajar en las oficinas salitreras, fenómeno que genera el sincretismo de diferentes costumbres que se van adaptando en la región. Guerrero (1996) menciona:

En el caso de la Región de Tarapacá, ya se cuenta con antecedentes multiculturales. La actividad salitrera -al convocar a hombres y mujeres no sólo de América Latina, sino también de Europa y Asia- crea un fenómeno de multiculturalidad que hasta el día de hoy perdura. (p.89)

La población de la ciudad de Iquique era relativamente pequeña, sin embargo, en los años 1970 y en plena dictadura militar, se instaura la zona franca. Este hito marca un antes y un después, pues significa la llegada de productos de consumo de origen oriental. El acceso a nuevas tecnologías y el bajo costo de los productos en oferta, producen un estado de consumo masivo, y alteran el orden que estaba establecido antes de este hecho. Guerrero (1996):

La zona franca fue la dictadura del consumo. Todos teníamos que consumir. Consumir era querer entrar apresuradamente al mundo de la modernidad, toda vez que era un intento de querer olvidar la pesadilla de Pisagua (...) La zona franca alteró aún más la ya alterada vida cotidiana. Ahora había que abrir puertas y ventanas a los productos de Taiwan, de Japón, y Corea. El imperio oriental sentó sus bases en Iquique. Con ellos, la pobreza de los primeros chinos en Iquique parecía se cosa del pasado. Estos “nuevos chinos” vinieron a realizar el sueño de los españoles: hacerse la américa, y no hallaron nada mejor que empezar por Iquique. (p 16)

En consecuencia, la llegada de la zona franca produce un fenómeno social basado en la adquisición de productos de bajo costo e instala en la ciudad la cultura del consumo. Sin embargo, el acceso a nuevas tecnologías y variados equipos tecnológicos para la reproducción y grabación de audio, así como también de instrumentos musicales, produjeron un impacto en la proliferación de agrupaciones musicales, y por tanto, en el desarrollo cultural de la población.

Justificación del problema

En la región de Tarapacá se presentan diversas celebraciones vinculadas al sincretismo cultural religioso y de la cosmovisión aymara. En este sentido, la música cumple un rol fundamental, pues a través de ella se derivan otras expresiones, como bailes y costumbres que generan un entramado de expresiones propias de la diversidad cultural de la zona.

El resguardo patrimonial musical de la región permite que la cultura y la identidad del Norte de Chile perduren en el tiempo. Es por este motivo, que la presencia de un sello discográfico es fundamental en el desarrollo y difusión de sonidos de agrupaciones locales que cultivan formas y ritmos musicales pertenecientes al mundo andino.

Esta investigación, pretende ser un aporte al patrimonio, pues deja un registro de las vivencias de músicos y gestores culturales, que dedicaron y dedican su vida a la difusión del sonido tan característico de la zona. Por otro lado, no existe información que profundice en relación a la forma en que se desarrollaron estos fonogramas, así como tampoco de la historia del Sello discográfico Carrero.

Pregunta de investigación

¿Qué motiva la creación de un sello discográfico con fines culturales?

¿Por qué el sello discográfico Carrero se dedica a registrar música tradicional andina de la Región de Tarapacá?

¿Por qué es relevante registrar en un fonograma música de comparsa de lakitas y de una banda instrumental de bronces?

Objetivo general

- Determinar el modo que utiliza el sello discográfico Carrero para registrar y difundir el patrimonio musical de la Región de Tarapacá, en el marco de dos agrupaciones musicales características de la zona.

Objetivos específicos

- Describir el proceso de grabación del fonograma Lakitas de Jaiña vol.1 del año 1982.
- Describir el proceso de grabación del fonograma Nuestro Norte de la banda de Wiracocha del año 1996.

2.- MARCO TEÓRICO

2.1.- Identidad

“...la identidad no es una pieza de museo quietecita en una vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día”.
(Eduardo Galeano, 1989)

La identidad, ha sido objeto de análisis y discusiones conceptuales de diversas disciplinas en el transcurso de la historia, su significado varía dependiendo de los objetos que se aplica. En su sentido más general es considerado un fenómeno subjetivo, construido simbólicamente en interacción con otros. Posee un carácter complejo de indagar, ya que implica un conjunto articulado de tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamientos, que fundamentan el sentido de ser de los individuos que viven en sociedad. Dentro de estos análisis, se distinguen diversos autores que han aportado en su definición. Uno de ellos, es Jorge Larraín (2001), quien asume y afirma que la identidad se encuentra en constante proceso de construcción, según indica en el siguiente párrafo:

La identidad no es sólo una especie de herencia inmutable recibida desde un pasado remoto, sino que es también un proyecto a futuro. Además, por su naturaleza misma, una identidad no sólo va cambiando y construyéndose, sino que va creando versiones plurales sobre su propia realidad. No hay un solo discurso o versión pública de identidad que pueda pretender agotar todas sus dimensiones y contenidos. (p.10)

En este sentido, se asume que la identidad se modifica a través del tiempo, o bien que su significación para las personas no es la misma en el transcurso de los años, es decir que la identidad constituye un proceso histórico en construcción que puede sufrir transformaciones, por lo tanto, no es estática, ni rígida, ni tampoco responde a una sola definición. Guerrero (2004) también afirma: *“Las identidades no son a-históricas como tampoco están fijas y dadas para siempre. Hombres y mujeres las portan, las trasladan y a*

menudo mutan de una a otra, sin cuestionamiento, pero siempre a una línea de continuidad”. (p.73).

Bajo esta premisa se puede señalar que la identidad es un proceso dinámico en constante cambio, está construida por individuos y diferentes grupos sociales que nacen o se trasladan de un territorio a otro siendo parte de discursos ideológicos homogeneizadores y reproductores de una forma de ser determinada. También podemos decir que la identidad conlleva memoria. Es decir que los recuerdos construyen identidad a través de la memoria de un individuo y, bajo esta idea, la memoria está en función de la identidad. La memoria reconstruye recuerdos, mediante procesos de reinterpretación y selección, quienes hacen de la identidad, una noción en constante construcción y revisión. Guerrero (2004) en su estudio sobre el fortalecimiento de la identidad, señala:

Creemos en la identidad como un proceso inacabado que tiene por función construir una imagen del colectivo en contraste -no en contraposición- con el otro. Esa imagen que se construye en el proceso de interacción social recoge y elabora elementos del pasado, lo reubica y le da un sentido coherente con el presente y el futuro. La identidad es el despliegue de sentido de pertenencia. (p.74).

Por lo tanto, las identidades no permanecen fijas, sino más bien, corresponden a reinterpretaciones del pasado que producen sentido de continuidad, de proyecto inacabado, de ser entidades con pasado, presente y futuro. Hall (2003) en sus reflexiones sobre identidad, también afirma que la identidad no responde a una forma de ser única: *“Las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas.”* (p.13). De lo anterior, se desprenden dos aspectos considerables, en primer lugar, si la identidad no se puede unificar, no se puede referir a ella en singular como “identidad” sino que correspondería denominarla “identidades”. En segundo lugar, estas identidades están construidas mediante prácticas y posiciones que influyen en su desarrollo, facilitando la transformación de sus bases como también la adopción de nuevos aspectos. Guerrero (2004) también señala:

La identidad es un proyecto que se extiende bajo condiciones culturales, económicas y políticas concretas. La identidad siempre es histórica. Esto quiere decir que arrastra sobre si un caudal de contenidos y de formas que en el presente se van reconfigurando de acuerdo con las relaciones que establece con el mundo en que está inserta. (p.74).

En efecto, el autor mencionado, señala que la identidad es una interacción temporal compleja, compuesta por múltiples prácticas de identificación externas e internas de un sujeto o población. Contiene tantas realidades como la cantidad de personas que forman parte de los grupos sociales. Estas realidades dependen a su vez de varios factores tales como las condiciones económicas, demográficas, políticas, entre otras.

Sepúlveda (2010) en su búsqueda por la identidad señala que en ocasiones es entendida a partir del sentido de pertenencia territorial, según lo indica en su libro. *“Cultura tradicional, identidad y reforma educacional.”*:

La inmensa mayoría mestiza del continente hispanoamericano vive la identidad por pertenencia. Sentimiento humanizador de vinculación a un territorio, a una estirpe, a una tradición. Es una humanidad creada más que por los acontecimientos consignados como relevantes por la historia oficial, por los acontecimientos gestados en el interior de la intrahistoria y el subsuelo de la transhistoria. (p.10).

La mayoría de los habitantes del continente hispanoamericano relacionan el concepto de identidad a tradiciones y/o costumbres que existen en un lugar determinado y las adoptan, compartiendo actividades que fortalecen este arraigo por un territorio en particular. Sin embargo, este autor señala que el concepto de identidad es algo más amplio que su relación vinculada a una determinada zona geográfica. Así también lo corrobora Guerrero, quien postula que la identidad no solo se reduce al sentido territorial (2004): *“Las identidades no se reducen a un territorio, a una clase o a la nación”*.

Sepúlveda (2010) por otra parte, señala que la identidad debe ser vinculada a la cultura, logrando desbloquear el enfoque homogéneo que en ocasiones se le atribuye, pensando su desarrollo desde la cultura; cultura desde la identidad; la identidad desde la participación y

la participación desde la pertenencia y la creatividad. De lo anterior, se desprende que no existiría identidad sin cultura, así como tampoco cultura sin identidad. Generando una estrecha relación entre ambos conceptos, donde cada componente forma un parte de un todo, ya que la concepción que se tenga de la cultura va a establecer la concepción correspondiente de la identidad.

Giménez (2005) en su artículo, *“La cultura como identidad y la identidad como cultura”*, señala que ambos conceptos (cultura e identidad) son una pareja conceptual indisoluble, ya que para él la identidad se construye a partir de materiales culturales. Así lo expresa: (...) *“La identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros”*. (p.1). Además, complementa que la identidad por lo tanto consistiría en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en el entorno social, considerando también que una de sus principales funciones sería delimitar fronteras entre unos y otros. Según lo indica: (...) *“La primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros”, no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos”*. (p.1). Esto quiere decir entonces, que la diferenciación entre unos y otros se genera primordialmente por los distintos elementos otorgados por la cultura. La cultura entonces es un campo fundamental para el entendimiento de la identidad. Por ende, resulta necesario definir entonces qué se entiende por cultura. La UNESCO, define este concepto como:

La cultura (...) puede considerarse (...) como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales", 1982)

La cultura determina características y por lo tanto aporta a delimitar la identidad que caracteriza a diversos grupos sociales, y no debe ser entendida como homogénea o estática. Así lo expresa Giménez (2003):

(...) La cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. Por el contrario, puede tener a la vez “zonas de estabilidad y persistencia” y “zonas de movilidad” y cambio. Algunos de sus sectores pueden estar sometidos a fuerzas centrípetas que le confieran mayor solidez, vigor y vitalidad, mientras que otros sectores pueden obedecer a tendencias centrífugas que los tornan, por ejemplo, más cambiantes y poco estables en las personas, inmotivados, contextualmente limitados y muy poco compartidos por la gente dentro de una sociedad. (p.3).

Por ende, la cultura y la identidad responden a un sistema dinámico, modificable y transformador, constituido en constante vinculación con el entorno. Además de permitir ubicar los fenómenos en el tiempo y el espacio. También responden a una sistematización de procesos de asimilación, diferenciación y creación de valores a nivel individual, colectivo, organizacional y estructural de contextos históricos. La cultura, por tanto, podría ser una mezcla de identidades y las identidades una mezcla de culturas.

Villoro en su ensayo “*Sobre la identidad de los pueblos*”, parte de la premisa que identificar, quiere decir singularizar, por lo tanto, es distinguir algo como una unidad en el tiempo y en el espacio, que sea discernible a las demás. Por lo tanto, la identidad, estaría construida por las notas que la singularizan de las demás y que permanecen en ella mientras sea el mismo objeto. Aplicando esto, a entidades colectivas o grupos sociales (etnias, nacionalidades) identificar un pueblo sería entonces, señalar ciertas notas que permitan reconocerlo frente a los demás. Villoro (1998) define algunas características de identificación: “*Territorio ocupado, composición demográfica, lengua, instituciones sociales, rasgos culturales. Establecer su unidad a través del tiempo remitiría a su memoria histórica y a la persistencia de sus mitos fundadores*”. (p.63). Entonces, la cultura de una región o comunidad particular, deposita elementos que generan distinción entre personas de territorios diferentes. Forma parte de un conjunto amplio, constituido por cosmovisiones, creencias, costumbres, idiomas, tradiciones, entre otros. Autores como Villoro (1998) y Giménez (2004), señalan que las identidades se lograrían sustentar mediante la existencia de un territorio. Fonte y Ranaboldo

(2007) en su estudio *“Desarrollo rural, territorios e identidades culturales. Perspectivas desde América latina y la Unión Europea”*. Mencionan:

El territorio (...) evoca una historia y una geografía común, un conjunto de saberes, valores, normas y símbolos que un grupo de personas comparten en forma particular. La especificidad del territorio y de los productos, evoca la identidad cultural de la población que vive en ‘ese’ territorio y elabora ‘esos’ productos.” (p.19).

Por lo tanto, se puede definir una identidad relacionada a límites geográficos o espacios determinados. El territorio surge, por lo tanto, como el resultado de una acción social que se logra apropiarse de un espacio de forma física o simbólica. Fontoya y Ranalbo (2007), también explican que los conjuntos específicos de un territorio son un conjunto de “saber hacer”, culturas e historias desarrolladas alrededor de un territorio, organizadas para ser valorizadas a nivel local mediante fiestas, festivales, recorridos turísticos, entre otros. Mediante la movilización de actores locales y una organización que logre resaltar el vínculo entre producto y territorio. Finalmente, el territorio, constituye un aspecto vital cuando se habla de identidad y cultura. En este sentido, el territorio es donde se forjan las tradiciones, costumbres, festividades, entre otros. Es el lugar que alberga a una comunidad, donde la identidad genera sentido en las personas que conforman ese grupo, coincidiendo muchas veces sus creencias y cosmovisiones. Corresponde al lugar geográfico donde se transmite la historia de los antepasados, se vive el presente y se proyecta el futuro.

2.2- Patrimonio cultural

“El patrimonio es una obra que crea el espíritu y el cuerpo del hombre cuando se encuentra con el espíritu y el cuerpo de los materiales del mundo, ambos en viaje incontrarrestable a la trascendencia porque ser es ser trascendente, acontecer es trascender y ser trascendido.”
(Sepúlveda, 2010)

Las comunidades albergan una serie de comportamientos y características que las distinguen de otras, siendo parte de su memoria; festividades, bailes, música, gastronomía, idioma, artesanía, entre otras. Esta memoria, se transmite de una generación a otra, ya sea de forma oral, o en plataformas que sirvan para su difusión. En relación a esto, Sepúlveda (2010) menciona:

(...) La memoria es presencia del pasado en el presente. Presencia del pasado memorable. Lo memorable es lo relevante. Lo relevante es lo relevante de la riqueza del ser. Riqueza del pasado que no ha pasado, que llega al presente y lo plenifica. Con este pasado llegando al presente se hace el patrimonio. (p. 62).

El patrimonio cultural es un proceso que concede a las comunidades un caudal de recursos que han sido heredados del pasado, contribuyen el presente y siendo transmitidos a futuras generaciones. Este patrimonio no es solo material, sino también comprende el patrimonio natural e inmaterial. Contribuye también a la revalorización de la cultura y de diversas identidades. Así lo expresa UNESCO en *“Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo”* (2014):

(...) Contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades, y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además es fuente de inspiración para la

creatividad y la innovación, que generan los productos culturales contemporáneos y futuros. (p.133).

Para poder comprender en profundidad este fenómeno, resulta fundamental conocer algunas de sus definiciones. Según la OEA (1984):

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios; así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias tendientes a la satisfacción de ciertas necesidades culturales de la comunidad.

Estos bienes fortifican el legado cultural de una comunidad, contribuyendo al reconocimiento de la misma, y caracterizándola de las demás. También se define que viene determinada por la experiencia de los antepasados. Hevia, Kaluf y Martínez (2000) señalan:

El patrimonio cultural está formado por los bienes culturales que la historia le ha legado a una nación y por aquellos que en el presente se crean y a los que la sociedad les otorga una especial importancia histórica, científica, simbólica o estética. Es la herencia recibida de los antepasados, y que viene a ser el testimonio de su existencia, de su visión de mundo, de sus formas de vida y de su manera de ser, y es también el legado que se deja a las generaciones futuras. (p.7).

Otra definición de patrimonio señalada por Sepúlveda (2010) alude a su relación con el tiempo:

El Patrimonio, entonces, es pasado presente en el presente. Es futuro presente en el presente. Es pasado y futuro como presencia presente en el presente, como universo de bienes tangibles e intangibles memorables, perdurables, entrañables (sustentadores

de vida y de sentido), trascendentes (al hombre, a su circunstancia, a su espacio, a su tiempo). (p. 62).

Por lo tanto, el patrimonio, podría consistir en la experiencia pasada, que se evidencia en el presente y que perdura en el transcurso del tiempo. El patrimonio cultural se puede distinguir entre tangible e intangible. Patrimonio tangible sería el constituido por bienes materiales físicos, creados por el hombre como monumentos históricos, arqueológicos, entre otros. Patrimonio intangible, consiste en la creación del humano con materiales como la palabra (mitos, leyendas, cuentos, poemas) el sonido (música), el movimiento, expresiones (danzas), el acontecer simbólico (rituales, ceremonias, tradiciones) y saberes esenciales (que alumbran el ser y acontecer de una comunidad). Sepúlveda (2010).

Enmarcados en esta lógica al patrimonio cultural que se hará referencia, será la música, bien intangible e innegable que generan las comunidades para su germinación, mantención y reproducción de identidad. *“Hay un vínculo esencial entre patrimonio e identidad”*. Sepúlveda (2010). La memoria, constituye un pasado, presente y futuro. Por lo tanto, resulta fundamental, reconocer el valor que posee la música en relación al patrimonio. *“La música (...) se modula en la melodía, ritmo, timbre de sus voces e instrumentos; su ser se hace patente en su son, afinado a lo largo de los siglos. Es sonido que es sentido.”* (p.25)

2.3- Música aymara

El mundo andino, posee una gran variedad cultural. La Cordillera de los Andes había sido transformada por el Imperio Inca como columna vertebral de un vasto territorio; en ella se establecieron vías de comunicación donde se difundían diversas influencias. Estas influencias tejieron un entramado entre culturas del norte de Chile y Argentina, de gran parte de Bolivia, Perú, Ecuador, y del sur de Colombia. (González, J. 2017).

En este capítulo no se tiende a generalizar elementos tradicionales de la cultura andina sino que se pondrá énfasis en la realidad musical que se encuentra inserta en los aymaras de la Región de Tarapacá, quienes se componen de múltiples etnias que, a pesar de sus repetidas reorganizaciones administrativas, es posible distinguirlas con criterios lingüísticos y socio métricos. (Van Kessel, 1996).

A causa de la conquista y la erradicación de idolatrías (1534; 1600-1650), los aymaras sufrieron fuertes cambios en la convivencia de los pueblos indígenas. Así lo expresa Vilca, Javier (2012), en su libro *“Al reencuentro con la Pachamama”*:

La nación aymara que formaba parte del Tawantinsuyu, sufre desmedidas agresiones injustas y perversas al punto de calificar nuestra cultura y espiritualidad como “malignas y demoníacas”. La prohibición impuesta causó fuertes traumas y frustraciones en la población aymara. (p.5).

Por lo tanto, de ser actores sociales guiados por el pensamiento comunitario que implicaba un profundo respeto por el otro, por la comunidad y sus leyes basadas en la naturaleza pasaron a ser un pueblo oprimido, perseguido por sus manifestaciones y expresiones de espiritualidad. Posteriormente a lo ocurrido, las etnias de la región de Tarapacá tuvieron un periodo de relativo aislamiento (1700-1850) que les permitió recuperarse del profundo traumatismo de la conquista. Así lo indica Van Kessel (1994): *“Se cicatrizaron sus heridas y se produjo un nuevo equilibrio espiritual, expresado en una cosmovisión reestructurada y en el culto sincrético correspondiente.”*

De acuerdo con su diversidad cultural y étnica, la música tiene un rol protagónico en la vida de las comunidades aymaras. Se interpretan melodías en instrumentos aerófonos como lichiguayos, tarkas, lakitas, pinkillos, sikuris, bandola o algunos instrumentos de bronce como trompetas, bajos, tubas, entre otros. Van Kessel (1996) lo indica en la siguiente cita:

“... El más antiguo y prestigioso de ellos es el conjunto de lichiguayos, que son flautas largas de 60 o 70 cm. Los músicos tocan música sencilla y pentatónica bailando en dos filas o en círculo, manejando cada uno simultáneamente el lichiguayo y el tamboril. El segundo conjunto en prestigio que aparece en estas fiestas es el de los lakitas, que tocan zamponas afinadas en pares de ira y arka. Este conjunto actúa en doble fila acompañado de un bombo. El tercer conjunto que opera en las fiestas patronales es la banda de bronces (...) La bandola es un instrumento de 16 cuerdas derivado de la guitarra y de confección local. Acompaña los cantos de alabanzas en el floreo y en la quillpa, ceremonia de marcación del ganado”. (p.60).

En relación a la música y su cosmovisión, Amaro, Ireño (2013) oriundo del pueblo de Quebe, perteneciente a la comuna de Colchane. Menciona lo siguiente:

Yo nací en este pueblo el año 42', 15 de enero. Para mantener la cultura de aymara, y para mantener nuestra música, nosotros nombramos un caporal o dos caporales del grupo, la música sikuri, lichiguayo...pero en el sueño a veces nosotros mismos... la cabeza viene, nuestro tono, nuestros versos que podemos sacar. A nosotros nadie nos presenta: oye este tono esta bueno o este tono tocan ustedes, nosotros sacamos propio, nuestra idea, nosotros no somos de la música de la nota, nada, nosotros sacamos nuestro propio de la cabeza para poder mantener nuestra música, nuestros idiomas, nuestras culturas. (Relato extraído de documental Etnográfica: Norte. DeReojo producciones)

Por lo tanto, podemos evidenciar, que la música de la cultura aymara, se encuentra inspirada y fundada en entidades superiores, siendo evidenciada y entregada a los músicos a través de los sueños. No responde a una forma musical occidentalizada fundamentada en partituras.

Resulta indispensable comprender además, que la música aymara está directamente relacionada a las festividades y ceremonias propias de la cultura. Palomino, C. y Ojeda, R. (2016) mencionan:

La ritualidad andina, es una forma de reciprocidad entre seres diferentes pero complementarios. La naturaleza retribuye esta crianza, no solo brindando alimentos, sino también “comunicándose” a través de las costumbres de los animales, la apariencia de las plantas o el aspecto de los otros seres (astros, montañas, fenómenos naturales). (p.15)

De esta forma se comprende la sincronía que existe en la cultura con las entidades de la naturaleza. Esta cosmovisión abarca aspectos del medio natural y sobrenatural. La cosmovisión es quien le da sentido a su existencia, inspiración a su lucha por sobrevivir y energía a la defensa de su identidad étnica (Van Kessel, 1996). Su cosmovisión está compuesta por principalmente por el sentido que le otorgan al tiempo y el espacio. Constituido principalmente por una tripartición del espacio vital, así lo describe Vilca, Javier (2012):

Alax pacha (espacio de arriba) en él se encuentra el sol, la Luna, las estrellas, las nubes, la lluvia, la nieve y los vientos. El símbolo de este espacio es el Kunturi Mallku (cóndor). Aka Pacha (nuestro espacio terrenal) Se encuentran las personas, plantas, animales, el agua (ríos, lagos, lagunas y mar), los cerros y las montañas. El símbolo de este espacio es el Puma, quien impone respeto. Y Manqha pacha (espacio de abajo) Aquí se encuentran los volcanes, minerales, petróleo, el gas y las napas de agua subterráneas. Su símbolo es la serpiente (p.15).

En la cosmovisión y cultura aymara, se manifiesta una estrecha relación de armonía y reciprocidad con la naturaleza. La Pachamama (Madre tierra), y el Tata Inti (Padre Sol), son considerados creadores de vida, por lo tanto, consideran su deber respetarlos y cuidarlos. Bajo esta convicción los aymaras han entendido que la fortaleza y la espiritualidad de la música radican en los sonidos de la madre tierra (Pachamama), quien le ofrenda melodías y

la sabiduría necesaria para acompañarlos durante las festividades. Así, también lo indica Vilca, Javier (2012):

“(…) La música radica en las caídas y brincos que producen un especial sonido del agua. También en el silbido de la paja, arrullada por el viento y por el canto de la bandada de las parinas. Es ese permanente sonido, el que los aymaras escuchan con atención. Pueden captar melodías que memorizarán y después reproducirán con los instrumentos. Por eso se dice que en el Sereno está el espíritu y fortaleza de la música” (p.68).

Con esta predisposición y sabiduría, los abuelos antes de las festividades traían nuevas melodías musicales, ya sea para la zampoña, sikuri o para la bandola. Por lo tanto, el sireno, o sereno (Dios de la música), es el encargado de acompañar a los músicos, cantores y fieles de la deidad a acompañarlos y protegerlos para tocar en las festividades, también de manera particular afina los instrumentos tradicionales y no tradicionales de las comparsas. Sobre esta definición Van Kessel lo define como: “...*lugar fuerte de agua corriente, en que vive el espíritu de la música*”. El sireno por lo tanto es una deidad que habita en sectores donde se generan sonidos propios de la naturaleza, sobre todo aquellos que se emanan desde las profundidades de la tierra y que son transmitidos por las vertientes, saltos de agua, entre otros.

Esta entidad, es encargada de entregar sabiduría a músicos, además de templar los instrumentos dejados en vela durante las noches en los sectores donde habita esta deidad. Vilca, Javier (2012):

Cuando se ha adquirido un instrumento nuevo, sea de viento, cuerda u de otro tipo, debes llevarlo al sereno más cercano al pueblo y dejarlo por una noche para que se empape de su espiritualidad y logre un sonido tan perfecto, como la naturaleza misma. (p.68).

También cuando los músicos deben tocar en una festividad sean bandas de lakitas, sikuris o bronces - la noche del ensayo final, deben recordar e invocar al sereno. Grebe (1985) menciona sintéticamente las funciones del sireno:

Él no es solo creador de las melodías andinas sino también el que proporciona las melodías e inspiración a los músicos; el que da habilidad para poder sincronizar durante la ejecución musical; el que proporciona afinaciones y timbres instrumentales justos a los instrumentos musicales; y el que hace de la música un poderoso medio de comunicación.(p.15)

2.3.1- Instrumentos característicos de las festividades (Organología)

La música forma parte fundamental de la cosmovisión de la cultura aymara, en ella se tejen una serie de valores que hacen posible su existencia y ejecución. En algunas ocasiones se encuentra vinculada a festividades religiosas, celebraciones de santos patronales como también en festividades propias de la cultura relacionadas a los ciclos de la naturaleza. Así lo indica Lens Soria (1995):

Muchas de las celebraciones que hoy en día se hacen en honor a las vírgenes y los santos patronos caen en los meses de junio, julio y agosto, en el periodo entre la cosecha y la próxima siembra y, por lo tanto, parece ser la continuación de las festividades incaicas de los meses willka (sol), khuchu (corte) y sata (siembra).

La mayoría de los instrumentos musicales utilizados, son de confección local. Sin embargo también existen otros como los instrumentos utilizados por las bandas de bronce. Según Kessel, V. (1989):

“Todos los instrumentos musicales, excepto los bronces, son de confección local. Los músicos que disponen de instrumentos de bronce son muy solicitados en las fiestas de los santuarios de La Tirana, Las Peñas y Ayquina, donde encontramos centenares

de ellos durante los grandes peregrinajes, para acompañar con su música los bailes religiosos ejecutados por los mestizos urbanos que allí se concentran”. (p.60).

Entre las formas instrumentales más utilizadas en las festividades de la región de Tarapacá se encuentran las comparsas de “Lakitas” y las “Bandas de Bronces”.

2.3.2.-Comparsa de Lakitas

Los instrumentos musicales utilizados por estas comparsas consisten en un conjunto de sikus (zampoñas) acompañado de una sección de percusión, conformada por caja, bombo y platillos. El siku es un instrumento musical que se remonta a épocas milenarias, siendo parte de los pueblos pre-cordilleranos de la región de Tarapacá. García, Julián (2018) menciona: *“Aquí en el norte no cierto donde se inserta muy profundamente el zampoña, laka, es pa’ los pueblos pre-cordilleranos del interior y cada pueblo no cierto tiene su origen de cómo ocupan en... en que fiesta se toca esto.”*(Extraído de documental lakitas, Iquique)

Su construcción original estaba compuesta por tubos de caña de distinto tamaño por el cual se soplab a través de la boca dando así diferentes sonidos o tonos. Así lo indica Bolaños (1988):

Los nombres siku en Aymara, Phusa en quechua, no tienen traducción al español, pero por semejanza morfológica, se le dice zampoña en español, se le ubica y reconoce con el nombre genérico de flauta de pan; cuya antecesora más antigua es una antara de uso solista que data de 7000 años hallado en Chilca, Lima. (p.7)

La zampoña está formada por distintos calibres de caña hueca, tubitos de un arbusto llamado CHUSSI, muy abundante en las regiones tropicales de Bolivia como en los Yungas (Departamento de La Paz) y crece generalmente en los montes bajos. (Cavour, Ernesto. *“La zampoña, aerófono Boliviano”*, p.2). La forma de tocar este instrumento está directamente relacionada a la cosmovisión aymara, y tiene relación con la dualidad y el par, muy característico de la cultura. Así lo explica Novoa, Mauricio (2013):

(...) Se establece un diálogo, una distribución, que le corresponde a cada músico, ambos construyen la melodía. Se distinguen pares, ira el que lleva, arka el que le sigue, la música se realiza entre arka e ira, solos no pueden tocar la melodía. (...)

Irampi arkhampi jaqt'asiñani. Se dice, dialogo de responderse preguntas entre pares.
(Relato extraído de documental Etnográfica: Norte, DeReajo producciones)

Por lo tanto este instrumento está diseñado para ser tocado por dos personas, y en su conjunto, forman melodías. Es importante destacar, que para la cultura Aymara, la concepción de música al estar ligada a distintas ceremonias o ciclos temporales de la naturaleza se denomina práctica musical. Así lo indica el artículo "*Música Aymara: Bolivia, Chile y Perú*". (2012):

En este marco comenzaremos hablando de la relación existente entre la música, o mejor dicho la práctica musical (phusaña-thuquña-kirkiña-jaylliña), con el pacha (tiempo-espacio). En el cotidiano, este elemento se manifiesta al descubrir que esta actividad no es del todo "libre"; o sea, se debe realizar en momentos y tiempos específicos y contempla todo un sistema de conocimiento: "cada música tiene su tiempo", afirman músicos e intérpretes. Con esto no se hace referencia al contexto musical, solamente, sino a un macro-contexto de ejecución y práctica, que no sólo vincula la práctica musical con las actividades sociales o festivas, sino que, en medio de éstas, manifiesta la importancia del carácter ritual-vital de la música; ya que, según esta concepción, se vincula la práctica musical con dos grandes ciclos temporales: los ciclos agropecuarios y los climatológicos. (p.10).

También en términos armónicos, se expresa que la música Aymara se centra en formas melódicas acompañada de una sección rítmica.

Un análisis musicológico permite encontrar algunas peculiaridades en la música aymara. Partiendo de una segmentación del cuerpo musical (sin hacer uso de la transcripción en partituras) se revela que estas músicas poseen en común una estructura temática combinada, vale decir, están conformadas por frases musicales (grupos de motivos) de dos y tres cuerpos, acompañados de motivos que hacen de introducción y conclusión. (p.13).

Por lo tanto, la práctica musical de las comunidades aymaras, para la visión occidental, tiene más bien una forma sencilla de organización, no existe la escritura musical. Se lleva a cabo a través de frases melódicas que se desarrollan a través de la pieza. Contiene una introducción, desarrollo y conclusión.

Percusiones

La sección de percusiones que acompaña al bloque de sikus en una comparsa de lakitas, está compuesta, principalmente por un bombo, caja y platillos. La construcción en su origen era de madera con parches de cuero de llama o alpaca, con tirantes de tripa de los mismos animales. En la actualidad, la construcción de los instrumentos utilizados por las comparsas no se encuentra ajena a la modernidad. Los bombos y cajas ahora son con parches de plástico. Así mismo ocurre con las bordonas, confeccionadas de forma profesional, y entregadas por los distintos mercados de instrumentos musicales que existen. Cegarra, C. (2018):

(...) las cosas han ido cambiando en el tiempo, los instrumentos si eran de caña cambiaron a PVC para que no se quiebren (...) las cajas eran con parches de cuero, ahora son de esos parches plásticos de fábrica. Las bordonas eran con alambre explorador, ese alambre de timbre, ahora compran bordonas hechas, antes se tocaba con un triángulo y se cambió el triángulo ahora se toca con platillo.

Por lo tanto la construcción de los instrumentos musicales se ha ido modificando con el tiempo por distintos motivos, principalmente por cambios culturales y sociales relacionados a la oferta que presenta el mercado y a la facilidad de su fabricación. La utilización de estos instrumentos actualizados, no influye mayormente en su desarrollo musical. La forma de tocar o interpretar música a través de las comparsas de Lakitas está inmersa en el desarrollo cultural y en los cambios que la modernidad conlleva. La sonoridad y los distintos ritmos también sufren mutaciones en el transcurso del tiempo, manteniendo algunos rasgos tradicionales que hacen perdurar el sonido particular. García, Aldo (2018) menciona:

Los dos aspectos son buenos, que se preserve lo tradicional pero también que se masifique con sus distintos estilos, claro que es bueno porque de alguna manera tu no le puedes prohibir al joven que tome la zampoña, modernice, saque un estilo propio, eso no se lo puedes prohibir, si está dentro de su creatividad... los abuelos diseñaron un modo de tocar, un aspecto que tuvo renombre, tiene su tiempo, tiene su historia, no puedes parar esa masificación, eso es imposible, lo que puedes hacer es complementarla, es juntarla, es mostrar a lo moderno de a donde nació. (*Documental "Lakitas"*)

2.3.3.-Bandas de bronce

El origen de las bandas de bronce se remonta al proceso político-social que se desarrolló en la región de Tarapacá luego de la Guerra del Pacífico, conflicto armado que enfrentó a Chile con países como Bolivia y Perú entre los años 1879 y 1883. Su presencia en la región se debe en gran medida al ejército de Chile, ya que a fines del s. XIX, se incorpora la sonoridad de los aerófonos provenientes de la familia de metales como; trompetas, trombones, tubas, entre otros. El ejército, había declarado que cada batallón debía contar con una banda de bronce de aproximadamente 25 músicos, en los que se incorporan filas de militares provenientes de quebradas y pueblos del interior. Entre ellos se encontraban músicos ejecutantes de instrumentos tradicionales, tales como pinquillos, tarkas, sikus y lichiguayos, entre otros. Por lo tanto, al volver a sus pueblos, incorporaron nuevas sonoridades en sus fiestas tradicionales, religiosas, y carnavales. Desde entonces, las procesiones de las diversas festividades, además de contar con sikuris, se acompañaban con bandas de bronce (Salazar, 2014).

Dentro de este contexto y del sincretismo cultural que se produce, nacen nuevas festividades y celebraciones en la zona. El sonido particular de las bandas de bronce se genera por influencia de bandas de guerra que participaron en los conflictos bélicos mencionados anteriormente. Un breve resumen lo realiza Zarricueta, D. (2016):

Nacidas bajo el llamado proceso de chilenización del actual Norte Grande posterior a la Guerra del Pacífico, las bandas de bronce han estado desde sus inicios ligadas al carnaval y la fiesta, aspectos centrales de la religiosidad y la celebración en el mundo andino. Con el tiempo, empezaron a posicionarse como parte del folklore y el patrimonio regional, consagrándose como un canalizador de la multiplicidad de aspectos de la identidad tarapaqueña. Las bandas de bronce, más que música, son un núcleo que puede dilucidar la identidad regional. (*“Bronces de Tarapacá el sonido de una identidad”*. p.8).

Por lo tanto, se puede señalar que las bandas de bronce se relacionan en la actualidad a las distintas festividades religiosas que existen en la región. La Guerra del Pacífico, y el posicionamiento militar de la zona, significan un cambio en la cultura regional. Las bandas de bronce fueron creadas para acompañar a los batallones en la guerra. La participación o

creación de las bandas de bronce, se encuentra vinculada directamente con las festividades religiosas. Son encargadas de musicalizar y acompañar a las distintas sociedades u organizaciones de bailes religiosos. Guerrero (2006) señala:

Haciendo un breve recuento histórico, podríamos decir que los bailes más antiguos solamente se acompañaban de flautas, de pitos, de bombos y de cajas. A partir del año 60 empieza a aparecer la masificación de los instrumentos de bronce. (*“Romería de músicos de La Tirana entrevista”*).

Dentro de este contexto hay diversos autores, que reconocen elementos que demuestran que las bandas de bronce han alterado el sonido de la música tradicional andina, siendo reemplazados los timbres de instrumentos tradicionales por el de instrumentos de metal. La conformación de estas bandas tiene una organología compuesta principalmente de instrumentos de bronce, acompañados de una sección de percusiones de bombo, caja y platillos. En relación a esto, Zarricueta, D. (2016) señala:

Como bien dice su nombre, estas bandas se componen de instrumentos principalmente de bronce, destacando las trompetas, trombones y tuba; siempre acompañadas de percusión base (bombo y caja) para dar vida a bailes tan insignes como la Diablada o la Morenada, sólo por mencionar dos de los más icónicos. Los Bronces, en su expresión contemporánea (es decir, en la forma, contexto y lugares en que se desarrollan), son una herencia boliviana, pero su nacimiento en la región fue un proceso local. (*“Bronces de Tarapacá el sonido de una identidad”*. p.67)

Las bandas de bronce, se dividen en secciones armónicas melódicas y una sección rítmica.

Esencialmente, la estructura de toda banda de bronce consiste en tres partes básicas: los bajos, los altos y la percusión. Si bien cada banda puede tener una variación en qué instrumentos componen cada una de estas tres aristas, siempre son los altos los que llevan la melodía, los bajos los que le dan un contraste musical y la percusión la encargada de marcar el ritmo. (p.74)

Existe entonces una estructura instrumental encargada de aportar armonía y melodía. Cada una de estas secciones se encuentra separada por su tesitura. Es así como las notas altas son

tocadas por trompetas y trombones, mientras que los bajos se interpretan con tubas de distintos tamaños.

Para el caso de los altos, los protagonistas son siempre el trombón y la trompeta por su sonido predominantemente dulce. Los bajos, por su parte, son liderados por tubas, las cuales a su vez se dividen en una grande y hasta 5 chicas. La diferencia entre ambas en la gravedad de su sonido, siendo la tuba grande la que alcance las notas más bajas. Por lo mismo, dentro del subgrupo de los bajos, las tubas chicas acompañan la melodía que llevan los bajos, aportando con notas armónicas y dando como resultado entre ambas partes un sonido conjunto. (p.74)

La sección rítmica, también contiene una separación organizacional basada en sonidos agudos y graves, siendo el bombo el encargado de producir estas frecuencias. Por otra parte los platillos son los encargados de generar sonidos más agudos.

El bombo, por un lado, es el encargado de llevar el ritmo general de la música de las bandas de bronce, es el instrumento que marca los tiempos. Las cajas, por su parte, toman como base al bombo, pero demarcan los tiempos más cortos. Por último, los platillos son considerados los agudos de la percusión, así como la contraparte del bombo. Es decir, su sonido es más dulce que el del resto de la percusión y demarca la contraparte del bombo. (p.74).

Este tipo de estructura organizacional de las bandas de bronce es una mirada generalizada, sin embargo, cada una de éstas puede estar conformada de distinta forma, variando desde el uso de otros instrumentos hasta cambios en la forma musical y en ritmos.

(...) cada banda puede optar por modificaciones que aportan para su propia distinción con respecto a otros conjuntos musicales. Estas variaciones pueden ir desde la inclusión de otros instrumentos, como pueden ser saxofones, oboes o cuernos, sólo por mencionar algunos ejemplos, hasta aspectos más técnicos en cómo se lleva el ritmo y la melodía. Además, también varía la estructura de los bronce dependiendo de cada subgénero musical que entonen. (p.75).

3.- DISEÑO METODOLÓGICO

3.1-Enfoque metodológico

Esta investigación se basa en el enfoque de investigación cualitativa. Se encuentra fundada en la observación de objetos codificados que hay que traducir (Canales, 2006). Pues en este caso se trata de comprender el vínculo que existe entre patrimonio cultural (música tradicional) y el registro fonográfico de obras realizadas por la comparsa “Lakitas de Jaiña” y la Banda de bronce “Wiracocha”. Ambas de la región de Tarapacá realizadas en el sello discográfico Carrero.

En términos generales, se utilizará la historia de vida como medio para describir el contexto en el que se sitúa la investigación y los sucesos que ocurrieron en un determinado lugar. Considerando como fuente de información la experiencia de los participantes, es decir, la relación directa de las personas con una actividad, sus intereses y motivaciones, dificultades y aciertos. Así como también, la forma en que desarrollaron sus aptitudes y capacidades en relación a la cultura y el patrimonio.

El objetivo de esta investigación es captar la esencia de este proceso para luego interpretar el sentido atribuido a los diferentes símbolos. Considerando la interacción humana como una fuente central de datos. Dicho esto, también se puede mencionar que el análisis cualitativo surge en aplicar una metodología específica orientada en captar el origen, el proceso y la naturaleza de significados que brotan de la interacción simbólica de los individuos.

3.2- Tipo de investigación

El tipo de investigación es Pura, debido que su objetivo principal es buscar el conocimiento puro por medio de la recolección de datos que profundizan los conocimientos existentes. No pretende modificar el contexto que envuelve la problemática sino que explora el conocimiento por causa del conocimiento.

3.3- Diseño de la investigación

El diseño de investigación se abordará desde una perspectiva mixta, es decir, exploratoria y descriptiva. Será exploratoria porque el problema de investigación no ha sido estudiado, por lo que se tienen muchas dudas al respecto. Cabe señalar además, que uno de los valores principales de este tipo de diseño investigativo es que permite familiarizarnos con fenómenos relativamente desconocidos, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa respecto de un contexto particular, investigar nuevos problemas, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones futuras, o sugerir afirmaciones y postulados. Será además descriptiva, pues a través de este diseño se busca especificar las propiedades, características e historia del sello discográfico Carrero, además de indagar la historia y el proceso de grabación de fonogramas realizados en el sello. Este tipo de alcance es útil para mostrar con precisión las dimensiones que posee la trayectoria del sello discográfico. Por lo tanto, esta investigación es mixta, ya que permite abordar un suceso particular sin interferir en el desarrollo de la investigación. Buscando formas de entender el fenómeno mediante el contexto sociocultural que se establece en la región geográfica.

3.4-Muestra

La muestra de la investigación, consiste en dos fonogramas realizados en el sello discográfico Carrero, quienes representan las sonoridades tradicionales de la zona. Estas producciones son:

- Cassette “Lakitas de Jaiña Volumen 1” (1982).
- Cassette “Nuestro Norte” de la banda de bronce Wiracocha. (1995).

3.5- Técnicas de Recolección de datos

Las técnicas de recolección de datos que se utilizarán, serán entrevistas de carácter semiestructuradas y abiertas, realizadas de manera individual a sujetos seleccionados. Generando la posibilidad de que el entrevistador pueda interactuar de forma flexible con el entrevistado, revelando la información de forma natural, sin interferir en la estructura misma de la actividad.

SEGUNDA PARTE

1.-Fiestas religiosas de la región de Tarapacá

La región de Tarapacá, se encuentra fuertemente vinculada a la cultura aymara, y con ello las masivas peregrinaciones de fiestas patronales que se celebran en la zona. Las festividades religiosas constituyen un valor importante en el desarrollo histórico que ha experimentado la región, relacionado a las constantes transformaciones culturales que ha sufrido.

Esta religiosidad, sobre todo en los poblados del interior de la región, es producto de diversas expresiones nativas que imperaron durante el periodo prehispánico, especialmente las vinculadas al imperio inca y a la imposición del cristianismo por parte de la iglesia católica.

La música, no obstante, también se encuentra presente en estas celebraciones, siendo fundamental en su realización. En este contexto, cabe destacar que actualmente las comparsas de lakitas, y las bandas de bronces, son indispensables en su realización. Cabe mencionar que antiguamente, las comparsas de lakitas, se encontraban vinculadas solo a festividades propias de la cultura, es decir, aquellas relacionadas a los ciclos de la naturaleza.

Esta acción de participación en festividades religiosas, puede ser concebida como un sincretismo cultural, o hibridismo de creencias indígenas y cristianas. Donde la música constituye un valor fundamental, ya que es la encargada de dar inicio a celebraciones como también de acompañar a diversas agrupaciones de bailes religiosos.

Enmarcados en este contexto una de las festividades más reconocidas de la zona, es la fiesta de la virgen del pueblo de La Tirana, ubicado a 60 kilómetros al sureste de Iquique. Cada 16 de julio, recibe a miles de peregrinos tanto de la región como fuera de ella. Diversas agrupaciones tanto de bailes religiosos, como de músicos, visten el poblado de colores, para agradecer, pedir y saludar a la Virgen del Carmen.

Fiesta de La Tirana

En el contexto de esta fiesta, destaca principalmente la presencia de danzas. En este sentido, la presencia de las bandas es fundamental al 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 música de la zona debido a las nuevas formas y transformaciones que ha ido adquiriendo con el pasar del tiempo.

Los bailes religiosos pertenecientes a la festividad, datan desde 1879, en donde participaban grupos de danzas de procedencia aymara en la fiesta celebrada el día 6 de agosto. El proceso de chilenización producto de la Guerra del Pacífico, cambio la fecha al día 16 de Julio.

La presencia de bandas de bronce en esta celebración se sitúa en 1952, cuando llega la primera Diablada a la fiesta de La Tirana llamada “Diablada ferroviaria de Oruro”, quien venía acompañada de una banda de bronce. A partir de ese momento, la comunidad que participaba en la fiesta quedo conmocionada, incorporando esta sonoridad a algunos bailes. Por lo tanto en esta fiesta, las bandas de bronce se expresan de forma masiva, destacando su participación por su reconocible sonoridad. Los bronce, constituyen uno de los valores característicos del patrimonio musical de la región, ya que en la fiesta de La Tirana se concentran en mayor cantidad. Son ellas, las encargadas de transmitir el ambiente festivo mediante la musicalización de las danzas presentes en la fiesta. Su sello particular se encuentra delimitado por ritmos como huaynos, morenadas, tinkus, o incluso músicas más actuales. Los músicos de las bandas, al tocar en esta fiesta, deben tocar con un nivel de interpretación bastante alto, ya que cada baile tiene su banda, por lo tanto el baile debe seguir la música y no perderse en el ritmo. En muchas otras ocasiones existen competencias entre los propios músicos por cual es la banda que toca más fuerte. También existen otras ocasiones en que las bandas se desafían tocando de forma simultánea en diferentes velocidades y diferentes danzas.

En términos musicales, los géneros más utilizados por estas bandas son los siguientes; huayno, consiste en una de las danzas más escuchadas en la región, dependiendo de la región posee variaciones en el bombo, pero siempre manteniendo su ritmo binario y su base melódica a partir de la pentafonía. El cachimbo, es un ritmo típico de los pueblos de la quebrada de Tarapacá. Utiliza ritmo de 6/8 al igual que la cueca. La cacharpaya, es otra de las danzas que interpretan las bandas de bronce, especialmente al final de las festividades de los pueblos, se baila en los valles, pre-cordillera y altiplano del Norte de Chile. La cueca nortina, es una variante de la cueca, pero no cantada, sin embargo conserva el ritmo de 6/8. La diablada, es el baile más característico de la fiesta. Las bandas de bronce han

popularizado esta danza, quien tiene influencia directa de Bolivia. Sin embargo en la región de Tarapacá se adoptan variaciones rítmicas que en la actualidad la diferencian de la versión boliviana. Las diabladas de la región, 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. También es posible escuchar a las bandas de bronce tocar algunos géneros de origen boliviano como morenadas, tinkus, entre otros.

Pascua de Negros

Fiesta popular celebrada el día 6 de enero en el poblado de La Tirana y en muchos otros poblados del Norte de Chile. Es la segunda festividad más grande después de la tradicional fiesta de La Tirana. Sus orígenes datan desde la época colonial cuando los hacendados españoles celebraban la Fiesta de la de los “Reyes magos”, 12 días después del nacimiento de Cristo, instancia en que los colonos decidían regalar el día libre a sus esclavos de origen africano, quienes aprovechaban para descansar y rendir culto, con cantos y danzas, al niño Dios. Instancia en que los esclavos identifican la fiesta con el Rey Mago Baltasar que según la leyenda era de raza negra y constituía parte de la identidad religiosa de los esclavos como su Santo Protector.

Dentro del templo de La Tirana, se encuentra un pesebre hecho a escala natural de ambientación andina, que es visitado por devotos y bailes de pastores con cantos y danzas. La música, los bailes y elementos decorativos y rituales, hacen de esta celebración tradicional, nacida del sincretismo entre la cultura pastoril andina, la evangelización católica y la influencia africana, un complejo ritual festivo, en el cual el Niño Dios es el protagonista, identificando a indígenas, mestizos y afrodescendientes. En el caso de La Tirana, y toda la Pampa del Tamarugal, se establecieron afrodescendientes que trabajaban en torno a la extracción del tamarugo y en las minas de plata. Su influencia se evidencia en los zapateos de los bailes, demostrando la riqueza del aporte multicultural que recibe esta celebración católica en contacto de poblaciones locales.

La fiesta brinda mucha alegría a quienes bailan con entusiasmo en medio de la caravana de observadores. El seis de enero en la mañana, las bandas de lakitas recorren el poblado, para luego visitar a cada hogar que tenga un pesebre, cantando y tocando para celebrar la presencia

del niño dios. Uno de los elementos más significativos dentro de la celebración es la participación de comparsas de lakitas. Fenómeno que se generó en un comienzo por la existencia de bailes que se expresaban en la actividad. El baile de pastores, era un conjunto de bailes que realizaban distintas familias que habitaban el pueblo de La Tirana. Estos bailes llenos de colores en sus vestimentas, eran acompañados de agrupaciones musicales. Un factor importante que determina la participación de los lakitas en la fiesta, fue la idea de Elcira Morales, quién fomentó la creación de una comparsa compuesta de niños del poblado. Esto género que años más tarde, bandas de lakitas tomaran un protagonismo importante en la celebración de esta fiesta. La organización de la celebración de la pascua de negros, estaba a cargo de las familias del poblado de La Tirana, los pobladores tenían autonomía, pues no existía un párroco fijo en el lugar. Con la masificación de la fiesta, y la llegada de peregrinos afuerinos, fue necesaria la creación de una organización que mantuviera las tradiciones, esta organización fue fundada el año 1983 y lleva por nombre “Hijos de la tirana”.

2.- Sello discográfico Carrero

Producciones musicales Carrero, surge en el año 1962 en la ciudad de Iquique. En un comienzo funcionaba como disquera llamada “Ritmolandia”, dedicada a la difusión y venta de vinilos de diversos artistas. También se encargaba de la distribución de discos en diversos poblados al interior de Iquique. Así lo indica Ulises Carrero: *“En esos tiempos Iquique era una ciudad chica, no contaba con más de sesenta mil habitantes y no existía en Iquique una tienda exclusivamente de venta de discos vinilos, entonces a él le vino la idea de instalarse con una tienda, un local exclusivamente para venta de discos”*.



Foto archivo Ulises Carrero. Tienda “Ritmolandia”. Iquique 1964

Posteriormente con la llegada de la Zona Franca a la ciudad de Iquique en el año 1976 aprox., se facilitaba la masividad del consumo. Los bajos costos de equipos electrónicos de sonido, e insumos básicos, permitieron que gran parte de la población accediera a estos bienes de grabación analógica, como también la variedad de instrumentos musicales, micrófonos y

accesorios hicieron posible la creación este proyecto musical. Es en este contexto, en el que Pedro Carrero decide instalar un sello discográfico dedicado a registrar y difundir el trabajo de músicos y agrupaciones musicales locales de la región de Tarapacá.

El Sello discográfico Carrero, recibe su nombre por el apellido de su fundador, Don Pedro Carrero, quien junto a su hijo Ulises Carrero llevaron a cabo este proyecto.



Foto archivo Ulises Carrero. Distribuidora sello discográfico Carrero M.R.

Uno de los aspectos fundamentales en la historia de Producciones Carrero tiene relación con la vida de don Pedro oriundo del pueblo de Pachica al interior de Iquique. Pedro Carrero trabajó en varias oficinas salitreras, y fue ahí donde conoció muchos músicos así como también los distintos ritmos musicales que están presentes en la región. Cachimbos, cuecas nortinas, y música autóctona en general. Durante este tiempo Pedro Carrero se nutre de estos sonidos tan particulares, y nace la idea de registrar a distintas bandas y comparsas que son parte del patrimonio de la región.

Ulises Carrero, hijo del fundador es quien participa junto a su padre en el desarrollo de las tiendas y en el estudio de grabación, logrando de llevar a cabo producciones musicales de diversos estilos. Ulises, es quién mantiene el legado que dejó su padre. Nace el 12 de

septiembre de 1956 en la ciudad de Iquique. Sus padres fueron María Aracena y Pedro Carrero. Tiene cuatro hermanas; Miriam, Dina, Gloria y Lidia. Ulises estudió su enseñanza básica en la Escuela N°4, y enseñanza media en el Liceo de hombres Libertador Gral. Bernardo O'Higgins, ambos pertenecientes a la ciudad de Iquique.

Su vida siempre estuvo ligada a la música por la cercanía a su padre, realizó el trabajo de productor musical sin tener conocimientos previos, lo que implica de alguna manera tener cualidades particulares para un trabajo así, donde es necesario manejar conceptos técnicos, conceptos que fue aprendiendo, adoptando y desarrollando por medio de la experiencia.

Pedro Carrero en varias ocasiones fue invitado a los sellos discográficos instalados en Santiago para que vendiera parte del catálogo del sello en la capital. Fue ahí donde Pedro Carrero conoció las plantas de reproducción de discos, estudios de grabación y procesos de producción en general. Además, presencié técnicas de grabación y de utilización de micrófonos y espacios. Adaptando el estudio de grabación en relación a las características técnicas que se utilizaban en los estudios discográficos de Santiago.

Las primeras grabaciones que se realizaron en el sello fueron a agrupaciones locales y comparsas de lakitas que se fueron dando a conocer en la ciudad de Iquique. Sin embargo, en el transcurso del tiempo, en el sello se comenzaron a grabar proyectos musicales como estudiantinas, cantantes de boleros, música ranchera, música tropical, bandas de bronces, grupos folklóricos, etc.

Don Ulises Carrero junto a su padre, fueron fundamentales en el desarrollo y proyección de agrupaciones y solistas no solo de la ciudad de Iquique, sino que también de otras ciudades como Calama, Antofagasta, inclusive de otros países. Su trabajo se vio reflejado en una época en la cual los músicos y agrupaciones musicales difundían sus producciones por medio de plataformas físicas como los discos de vinilos y los cassette, que por ser un formato pequeño fue uno de los más distribuidos no solo en la ciudad, sino que en gran parte del país. Cabe destacar, que el sello discográfico fue el primer lugar en la ciudad de Iquique donde se pudo registrar el trabajo de las agrupaciones musicales, y era don Ulises quien le propuso a varios artistas ser parte del sello. Además de buscar artistas, gestionar las grabaciones, participar en el proceso de grabación y búsqueda del repertorio, preocuparse de la tramitación y permisos que tienen relación con el derecho de autor, Ulises se encargaba de la parte gráfica, captura

de fotos, video, carátulas, impresiones, etc., por tanto, estaba inmerso en todo el proceso de producción.



Fuente: Fotografía realizada en Iquique, Sello Discográfico Carrero, 2019.

Actualmente el estudio de grabación sigue funcionando, técnicamente Ulises Carrero ha tenido que actualizar los equipamientos a las tecnologías actuales. Producciones Carrero sigue siendo un referente fundamental en el desarrollo de las agrupaciones locales de la región. Por otro lado, la distribución y difusión de la música sufrió un gran cambio a nivel global en a fines de 1990. La digitalización y el desarrollo de formatos digitales de fácil copiado y traspaso, dejaron prácticamente obsoletos los formatos físicos. Este impacto afectó directamente a los sellos independientes, y el Sello discográfico Carrero fue parte de este fenómeno. Debido a esto, es que Ulises Carrero ha tenido que actualizar el estudio de grabación y también los medios que faciliten la generación de recursos además del aporte que hace en el resguardo de la identidad y cultura de la región.

2.1.- Catálogo Sello discográfico Carrero.

El catálogo completo del sello se compone de diversos estilos musicales, solistas y agrupaciones. Una muestra en el universo de producciones que se realizaron, deja en evidencia la diversidad de sonidos y propuestas artísticas que vieron nacer su trayectoria en el lugar.

Se presentará un gráfico que representa los registros que se realizaron en el sello. La muestra tiene un total de 109 producciones, estos datos son solo aproximaciones pues no se tiene un registro exacto de la cantidad total de fonogramas que se registraron en el Sello discográfico Carrero.

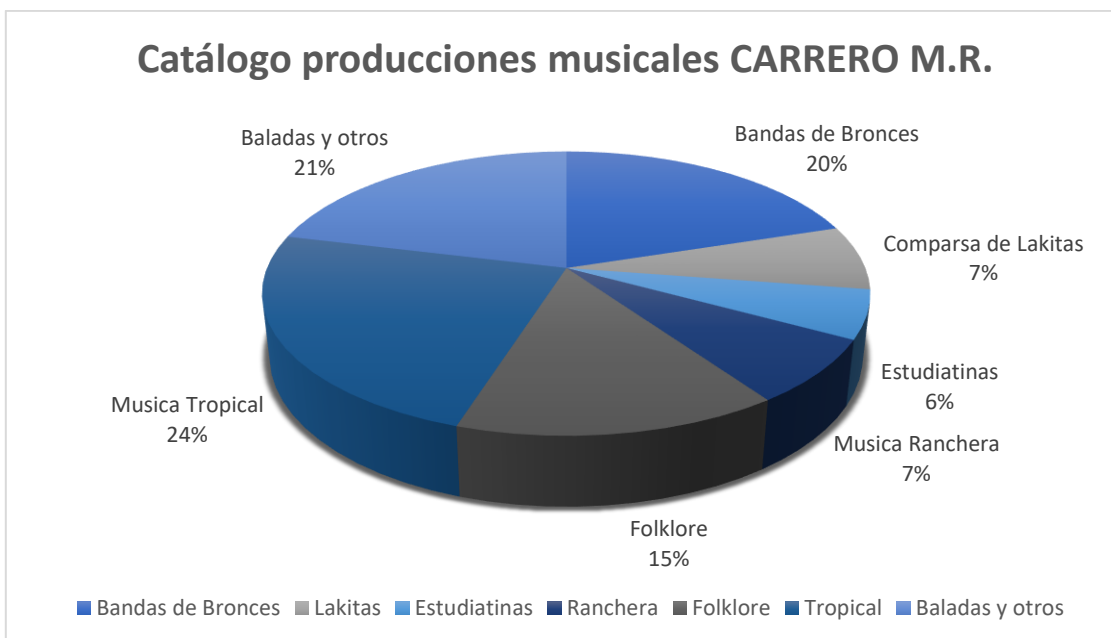


Figura 4: Gráfico catálogo producciones musicales Carrero M.R.

Los datos expresados en el gráfico expuesto, demuestran una aproximación porcentual de una tendencia relacionada a la presencia de diversos estilos musicales registrados en el sello discográfico. Los datos, son una aproximación, en la que se puede señalar que el mayor porcentaje de producciones realizadas pertenecen a música tropical, por el contrario, el estilo o forma musical con menor presencia son las estudiantinas.

La participación de las bandas de bronce y comparsas de lakitas, ocupan casi un tercio del total de producciones fonográficas realizadas en el sello discográfico, lo que representa junto

con la música de raíz folklórica o tradicional un 42% del total de estilos musicales que se desarrollaron y difundieron por medio del sello.

En este escenario, es importante destacar la presencia de la música tropical por sobre otros estilos, existe una fuerte influencia cultural adoptada desde Perú, ya que al ser países colindantes, el constante movimiento de personas producen este sincretismo cultural. Este sonido es adquirido por pueblos de la región y son incorporados al territorio. En el sello discográfico Carrero, se realizaron fonogramas de agrupaciones musicales que terminaron difundiendo su trabajo en gran parte del país. En este sello probablemente nace el género musical conocido como “sound”, estilo que se proyectó en grandes escenarios como el Festival de Viña del mar.

Otra de las presencias importantes en el catálogo, es la música mexicana. Quien traspaso fronteras, principalmente por el auge mismo de la cultura y las plataformas que hicieron posible, una de esas plataformas fue el cine, incontables películas que ocupaban la música como un eje principal. La presencia de cantantes mujeres y hombres interpretando distintos personajes, lograron dejar huella en las personas. Es así como se instaura la influencia de variados estilos que componen la música Mexicana, y que se desarrollaron en esta región. Además de la música Mexicana y Tropical, también existen fonogramas con otros estilos musicales de influencia extranjera, las estudiantinas por ejemplo llegaron al país a fines del siglo XIX siendo muy populares al ser agrupaciones que representan una forma musical alegre, con juego de voces y que desarrollan diversos ritmos dentro de sus repertorios, generando dinamismo en sus presentaciones.

Otros estilos que también están presentes son las baladas, valeses peruanos y boleros, estilos que están inmersos en la cultura peruana y que traspasaron las fronteras para llegar a gran parte del país. Estos géneros musicales representan el sonido criollo de sus habitantes, además de aportar con grandes intérpretes a la escena musical.

La música que más vendida, eran la tropical y ranchera, en segundo plano la música rural, boleros y baladas en general. El público objetivo era en su mayoría adulto joven. El sello aparte de grabar, distribuía y vendía fonogramas. El alcance de la distribución llegó hasta la ciudad de Santiago, los discos que se distribuían eran de agrupaciones pertenecientes a la ciudad de Iquique.

Sus producciones musicales eran muy diversas, las agrupaciones que correspondían a músicas tradicionales de la región habían sido heredadas de generación en generación ya que algunas se encontraban muy enraizadas a costumbres y tradiciones propias de la cultura. Por lo tanto en muchas ocasiones los músicos interpretaban canciones de origen desconocido.

3.- Melodías de vertientes - Lakitas de Jaiña

Lakitas de Jaiña es una comparsa perteneciente al pueblo de Jaiña, ubicado al interior de la Región de Tarapacá. Fundado el 3 de mayo de 1981 (primera generación) luego cambian el nombre a Lakitas de Jaiña “Los Chaquetos”, el 19 de septiembre de 1985.

Su principal fundador fue Pedro Vilca Mollo, considerado “*Gran zanjero y caporal Ira*”, conocido comúnmente como “El chaqueto”. También resulta fundamental reconocer a su compañero de ejecución musical Martín Coya “*Gran zanjero Arka*”, ambos pertenecientes al pueblo de Jaiña. Esta comparsa se caracteriza por la familiaridad que existe entre sus integrantes, entre ellos Rafael y Arsenio Vilca, hermanos de Pedro Vilca, además de su sobrino Armando Vilca Lucay, quien actualmente es el director de la comparsa.

Es considerable la participación de esta comparsa en festividades propias de la cultura aymara. Actualmente su participación se encuentra relacionada a fiestas patronales celebradas durante todo el año. En febrero participan en la fiesta patronal de la Virgen de la Candelaria celebrada el día 2, además de participar en diversos carnavales en los pueblos al interior de Iquique. En el mes de marzo participan en la fiesta patronal más importante del pueblo de Jaiña en honor al Señor Espíritu Santo siendo devotos voluntarios del santo patrono. Otra de las festividades, es el 1 de noviembre, celebración del día de todos los difuntos en donde recuerdan a familiares e integrantes ya fallecidos. También es importante señalar que su actividad no solo se relaciona a festividades religiosas, sino que también, participan en fiestas propias de la cultura, matrimonios, cumpleaños entre otros.

La agrupación tiene una vasta trayectoria, registraron cuatro fonogramas en el Sello discográfico Carrero: Lakitas de Jaiña volumen 1, volumen 2 en el año 1985, volumen 3 en el año 1990 y finalmente el volumen 4 registrado el año 2002.

La participación de los Lakitas de Jaiña en el sello discográfico Carrero tiene su origen en la propuesta que realizó Ulises Carrero a la comparsa para ser parte del sello y así registrar su trabajo. La comparsa participaba de peñas y tambos en la ciudad de Iquique, y fue de esa manera como pudieron entablar una relación entre Ulises y la agrupación, todo esto debido al nivel musical que tenía la comparsa en ese momento así como también a la originalidad

que representaban como propuesta artística, con variados ritmos festivos, que corresponde a la sonoridad característica del norte de Chile y sus alrededores.

La forma de registrar o grabar a una comparsa de lakitas implica a toda la agrupación tocando al unísono, esto requería por parte de la banda un nivel de ejecución que permitiera el desarrollo de una producción de éste tipo. La intención de plasmar el sonido de las festividades en un fonograma lleva consigo fundamentos básicos de grabación como lo es lograr que el producto final se asemeje lo más posible a lo que se escucha en una peregrinación en vivo.

Las comparsas de lakitas antes de la celebración de una fiesta, viaje, o una presentación realizan una ceremonia aymara para bendecir los instrumentos y pedir permiso a las deidades que los protegen. En esa oportunidad la ceremonia se realizó en la casa de Armando Vilca antes de grabar.

Los integrantes de esta agrupación eran en su mayoría personas mayores que vivían en los pueblos del interior, las cuales estaban generalmente alejadas de este tipo de experiencias, y por lo tanto, era necesario generar confianza al grupo para que pudiesen interpretar su música forma natural. Esto se logró a través de Ulises que tenía una sensibilidad especial para tratar con personas mayores y que no acostumbran a estar en un estudio de grabación.

La comparsa al momento de grabar se componía alrededor de 13 integrantes, de los cuales interpretaban variados instrumentos musicales propios de una agrupación constituido por una familia de zamponas, bajones, licos, contra, chulis y percusión constituida de bombo, caja y platillos

El tiempo dedicado a la grabación misma de este fonograma fue de dos días, y en términos técnicos se realizó con un número mínimo de micrófonos, de esta manera se pudo plasmar el sonido más original posible para la época.

La forma de distribución fue por voces, vale decir, los licos, las contras y los bajones siempre apareados, esto significa que en un micrófono se captaba el sonido de dos instrumentos de viento. Para el bombo, la caja y los platillos se utilizaron un micrófono por cada fuente sonora. Para obtener un sonido más limpio fue necesario la utilización de tabiques acústicos que ayudan a que los sonidos no se mezclaran entre un micrófono y otro.

La forma de tocar los instrumentos melódicos en una comparsa de lakitas es siempre pareada, es un juego de pregunta y respuesta, algo que se explica en lenguaje aymara como arka e ira. Ira representa la primera voz y el arka la segunda. De esta forma se van formando melodías presentes en las piezas musicales, lo que requiere un trabajo de precisión al momento de tocar, no solo escucharse, sino escuchar también al otro.

En relación al repertorio escogido para la realización del fonograma fue un trabajo propio de la comparsa. Se encuentran presentes temas tradicionales, cumbias andinas y también temas inéditos compuestos por Armando Vilca y algunos integrantes de la agrupación

La comparsa Lakitas de Jaiña actualmente sigue vigente, tienen un calendario con presentaciones durante todo el año, además de ser contratados para tocar en distintas fiestas privadas, inauguraciones, celebraciones de colegios, entre otros.

Como agrupación, representan una sonoridad vinculada a sus raíces, siendo uno de los referentes más importantes de la zona. Su relación con la cultura, le otorga un valor adicional, consiste en una forma de entender la música alejada de conceptos y formas occidentales. Por lo tanto, su presencia es fundamental en la preservación de la memoria, cultura y patrimonio de la región.

Lakitas de Jaiña Vol.1 (1982) – Análisis técnico musical



Fuente: Archivo Ulises Carrero, Lakitas de Jaiña vol. 1”. Iquique, 1982.

Lakitas de Jaiña Vol.1 (1982) – Análisis técnico musical

Fonograma registrado en Producciones Carrero en el año 1982. Su producción y mezcla fue realizada por Pedro Carrero. El cassette tiene una lista de 12 temas, y en su totalidad tiene una duración de 35 minutos aproximadamente, el listado de las canciones es el siguiente:

- 01.- El agujal
- 02.- El baion de Jaiña
- 03.- Lucerito de Jaiña
- 04.- Vacilando en Jaiña
- 05.-Cuecas Cordilleranas 1er y 2do pie y Huayño
- 06.- Cantar de Jaiña
- 07.- El cartero
- 08.- Mis recuerdos

- 09.- Juanita
- 10.- Lamento andino
- 11.- Mi corazón
- 12.- Alegre corazón

Este fonograma se compone de varios ritmos musicales, entre los que encontramos cumbias, cuecas cordilleranas, huayños, takirari y vals. Todas las piezas musicales tienen en el comienzo el sonido de unas campanillas. Esto es algo que se realiza en las presentaciones para preparar a los músicos y comenzar a tocar. Además las campanillas se utilizan en las comparsas para dar giros o para indicar el cambio de una sección a otra. La totalidad de las piezas musicales que componen este fonograma comienzan con una breve introducción rítmica compuesta por caja, bombo y platillos para luego seguir con la melodía. En sus formas generales, se trata de melodías con frases que hacen parecer una conversación, en lenguaje musical, una pregunta acompañada de una respuesta. Armónicamente se componen de frases melódicas realizadas con escalas pentatónicas, estas frases melódicas se van entrelazando entre los sikus de distinto tamaño, es así como se van formando notas sobrepuestas que dan la sensación de acordes armónicos, sin embargo, en las comparsas de lakitas no existen instrumentos armónicos como lo es una guitarra o un piano, es la totalidad sonora la que en su conjunto da esa sensación de tensión y reposo. Fenómeno que ese encuentra presente en muchas formas musicales.

El uso de melodías pentatónicas tiene relación con una influencia musical desarrollada por los incas, la cercanía de ésta con la cultura Aymara prevalece en este sentido, y se ve reflejada en las distintas formas musicales que se desarrollaron en la región.

Por otro lado, una forma de analizar el fonograma es en relación a la estructura de los temas y canciones que están presentes en la producción. En el plano popular, se puede hacer una diferencia entre una sección y otra dándole nombres como estrofa, puente, coro o estribillo. Para entender cómo se estructuran las piezas musicales del presente fonograma, se utilizarán letras mayúsculas para determinar que una sección es diferente de otra, de este modo, se representa de forma más práctica. En términos generales, las piezas musicales presentes

varían entre ellas, vale decir, existen temas con solo dos secciones (A-B), y otras que contienen hasta cinco secciones (A-B-C-D-E).

La sección de percusión cumple una función primordial en una comparsa de lakitas, al ser una agrupación musical que generalmente es acompañada de bailes. La presencia del sonido del bombo es la que mantiene el pulso, los platillos van haciendo un contratiempo, mientras que la técnica que se ocupa para interpretar la caja es a base de muchos golpes repetitivos con un patrón rítmico, o como se le llama popularmente, golpes redoblantes donde el sonido de la bordona predomina por sobre el que se genera en el parche superior de la caja. Esta técnica mantiene un sonido constante que al mezclarse con el resto de la pieza, construye una base rítmica para las melodías.

A continuación se desarrollará un breve análisis por tema, donde estarán presentes las principales características de cada pieza musical, su ritmo, duración y estructura general.

El agujal

Primera canción del fonograma, su estilo es cumbia y tiene una duración aproximada de 4 minutos. Estructuralmente está compuesta por cuatro melodías principales. Las frases melódicas se repiten dos veces siguiendo un mismo patrón A-B-C-C-D, patrones que son binarios o de dos tiempos. En la segunda parte de la canción, la voz reemplaza el sonido de los sikus en una de las cuatro melodías principales.

Estructuralmente se compone de dos frases que se repiten varias veces, mientras que melódicamente tiene una forma de pregunta y respuesta, melodías realizadas por escalas pentatónicas.

El agujal

Si se marchó sin un adiós, que se vaya que se vaya

Si se marchó sin un adiós, que se vaya que se vaya

Amores hay, cariños hay todititos embusteros

Amores hay, cariños hay todititos traicioneros

Si se marchó sin un adiós, que se vaya que se vaya

Si se marchó sin un adiós, que se vaya que se vaya
Amores hay, cariños hay todititos embusteros
Amores hay, cariños hay todititos traicioneros

El baion de Jaiña

Tema número dos del fonograma, su estilo o forma rítmica es cumbia, y tiene una duración aproximada de 2,4 minutos. Tiene un total de cuatro melodías pentatónicas principales que se estructuran de forma correlativa (A-B-C-D).

Esta cumbia es formato instrumental por lo tanto no tiene letra, sin embargo, las melodías en general se componen de notas con una duración corta, lo que la hace ser una pieza dinámica que genera una sensación de fiesta y baile.

Lucerito de Jaiña

Tema número tres del total del fonograma. Su estilo rítmico es cumbia y tiene una duración aproximada de 4 minutos. Estructuralmente se compone de una introducción seguida de tres secciones melódicas en una forma A-B-C, ésta forma se interpreta un total de 4 veces. La totalidad de la pieza musical es instrumental. En la cuarta repetición de la parte A y siguiendo hasta al menos la mitad de la sección siguiente se siente que el sonido de la caja tiene un desplazamiento en el espectro estéreo de la mezcla. Se siente auditivamente que la caja va desde el centro hacia la izquierda y derecha un total de 4 veces, este es un recurso tecnológico que no se representa de forma natural en una comparsa, sin embargo, le entrega espacialidad a la pieza.

Vacilando en Jaiña

Cumbia instrumental que se estructura principalmente de cuatro secciones melódicas en una forma A-B-C-D que se repite un total de cuatro veces, tiene una duración aproximada de 3 minutos. Contiene melodías de escalas pentatónicas y está interpretada por notas cortas y movimiento en las alturas de los sonidos utilizados. Se utilizan en general intervalos tonales de quintas y octavas. Entregando una sensación de fiesta. El uso de la espacialidad ayuda al oyente a sentir todos los sonidos que emergen de los distintos instrumentos musicales que la componen.

Cuecas cordillerana 1er, 2do pie y Huayño

Quinta pista del fonograma, se compone principalmente de dos cuecas y un huayño, estructura que en su conjunto tiene una duración aproximada de 7 minutos. Las dos cuecas tienen una división de tiempo ternario, mientras que el huayño mantiene su ritmo en compases binarios.

El primer pie de cueca tiene un total de dos secciones que se estructuran de la forma A-B-B-B. Una vez terminada esta secuencia, sigue una introducción rítmica que anticipa el segundo pie de cueca. El segundo pie de cueca contiene una sección melódica que se repite un total de 3 veces. Existe una diferencia entre las repeticiones, pues la segunda, estructuralmente es similar a las otras, sin embargo es interpretada con menor intensidad, generando una textura más suave. En el segundo pie de cueca existe un traslado panorámico del sonido de la caja, recurso tecnológico que le aporta espacialidad al sonido total de la pieza musical.

La tercera parte es un huayno, lo antecede una pequeña sección a modo de introducción. Contiene dos secciones estructurales melódicas que se repiten un total de 6 veces cada una. Esta sección se diferencia de las anteriores por la métrica que utiliza en los diversos ritmos, además de ser interpretada con mayor velocidad, en las últimas dos repeticiones se aprecia un aumento en la velocidad del tema.

Cantar de Jaiña

Sexta pieza musical del fonograma, su estilo corresponde a un huayño y tiene una duración aproximada de 3 minutos. Se compone estructuralmente de dos grandes secciones melódicas que se repiten un total de 6 veces.

Éste huaño se interpreta con una sección vocal. Las melodías están compuestas en su mayoría por escalas pentatónicas menores.

Cantar de Jaiña

Tú me juraste cholita mía sinceridad y confianza palomita
Tú me juraste cholita mía sinceridad y confianza palomita
Tu eres mala tú me engañas olvidarme es tu gran dicha palomita
Tu eres mala tú me engañas olvidarme es tu gran dicha palomita

En la sección final de la canción contiene un aumento de la velocidad (*crescendo*) y además, se utiliza como recurso un descenso lineal en el volumen de la pieza, llamado en lenguaje técnico, fade out.

El cartero.

Pieza instrumental que se posiciona en el lugar número 7 de la lista completa. Su estilo es cumbia y tiene una duración aproximada de 4 minutos. Estructuralmente contiene 5 secciones melódicas en la forma A-B-C-D-E siendo la sección B la que presenta una mayor duración. Se interpreta dos veces completas, rítmicamente mantiene una velocidad constante situación que permite la conversación de preguntas y respuestas melódicas de los sikus. Esta pieza en particular utiliza notas más largas generando una sensación de estabilidad o calma. Se utilizan también escalas pentatónicas que en este caso tienen un juego entre las distintas secciones variando desde escalas menores a mayores o viceversa, dando un movimiento armónico que diferencia una sección de otra.

Mis recuerdos

Pieza musical que rítmicamente pertenece a una cumbia, se estructura principalmente de 4 secciones melódicas, tiene una duración aproximada de 3,40 minutos. La estructura de sus secciones tiene una forma A-B-C-D, donde la sección A es la más larga, y en su ciclo completo se interpreta dos veces. Armónicamente ésta cumbia en particular utiliza en su mayoría escalas mayores, generando una sensación de alegría constante, que es reafirmada con el sonido de las percusiones, que alteran algunos acentos generando dinamismo en la pieza musical. Es una pieza instrumental, cabe destacar el sonido de las campanas que se utiliza nuevamente para finalizar el tema.

Juanita

Juanita es un vals instrumental que se compone principalmente de 4 secciones melódicas en una forma A-B-C-D y tiene una duración aproximada de 4,30. Su forma general se toca un total de 3 veces. Al ser un vals tiene un pulso de tres tiempos o ternario, su velocidad es más bien lenta, sin embargo, las melodías fueron compuestas por notas cortas, generando movimiento constante en las preguntas y respuestas representadas en el sonido de las

zampoñas arka e ira. Armónicamente su sonoridad genera una sensación de melancolía o tristeza, sensación de peregrinaje a paso lento. Esta pieza en particular tiene un remate final donde se ejecuta la melodía y las percusiones al unísono.

Lamento andino

Decima pieza del fonograma, al igual que el vals, es la única que en su ritmo es un Takirari y está interpretada de forma instrumental. Tiene una duración aproximada de 4,30 minutos. La estructura general de la pieza consta de dos secciones melódicas principales y su forma se puede explicar de la siguiente manera A-A-B, estructura que se repite un total de 5 veces, y en las últimas dos repeticiones aumenta de manera constante la velocidad, como en casos anteriores se utiliza entonces un *crescendo*.

Armónicamente la pieza se constituye en su mayoría por escalas pentatónicas menores, generando la sensación de nostalgia o peregrinaje lento. En relación a las melodías, están compuestas en su mayoría por notas cortas, y en algunas secciones existe una especie de contra melodías que generan movimiento entre los sonidos de los sikus. Se siente la presencia del recurso tecnológico del traslado del sonido de la caja, lo que da una sensación de espacialidad presente en varios temas del fonograma.

Mi corazón

Pieza musical que tiene ritmo de cumbia con una duración aproximada de 4 minutos. Se compone estructuralmente de dos secciones melódicas que se repiten a lo largo de la canción. Su forma se podría representar de la siguiente manera: A-A-B-A'-A'-B-A-A-A'-A'-A-A-B, donde A' corresponde a la misma melodía de A pero interpretada por voces.

Como en las piezas anteriores que contienen letra, se estructura por pares, se compone de 4 frases organizadas como pregunta y respuesta.

Mi corazón

Solo estoy tomando por una decepción

Solo estoy tomando por una decepción

Por aquella mujer que ha robado mi corazón

Por aquella mujer que ha robado mi corazón

Ahora que ya me voy tú no quieres partir

Ahora que ya me voy tú no quieres partir

Yo quiero llevarte y entregarte mi corazón

Yo quiero llevarte y entregarte mi corazón

Alegre Corazón

Última pieza del fonograma, su ritmo es cumbia y tiene una duración aproximada de 3 minutos. Contiene una introducción con campanas, percusiones, gritos de ánimo para seguir disfrutando de la fiesta y el baile.

Se estructura principalmente de dos secciones melódicas que dialogan entre preguntas y respuestas, ejecutadas por ira y arka. Contiene contra melodías que generan movimiento entre los sonidos de los sikus. Su forma se puede representar de la siguiente manera: A-B, y se repite 4 veces completas. Armónicamente se utilizan tonalidades pentatónicas mayores y en el final de la canción se utiliza un fade out lineal.

Análisis sonoro

Las características técnicas que tienen relación con la grabación y el uso de los espacios demuestran claramente que las piezas musicales fueron registradas con todos los músicos la comparsa de la lakitas interpretando a la vez. Se siente la respiración y la interpretación de todo el grupo, más aún en las partes donde cambia la fuente sonora en las melodías desde los sikus hacia las voces.

Existe un trabajo en la espacialidad, se siente el uso del estéreo para administrar los distintos instrumentos. Es así como las preguntas y respuestas melódicas se encuentran separadas entre ambos lados. En algunas piezas se utiliza paneo en la caja donde el sonido se desplaza de derecha a izquierda o viceversa, este recurso tecnológico fue realizado directamente en la grabación por parte de la persona a cargo de este proceso.

En general el sonido de la producción tiene una reflexión sonora natural generada por el espacio donde fue registrado el fonograma. En relación a la cantidad de micrófonos

utilizados, se puede señalar que en la sección rítmica cada parte tenía un micrófono, mientras que en la sección de sikus compartían micrófonos por pares.

Esta grabación fue realizada a través de una consola análoga. La salida estéreo de la consola se conectó a una grabadora de cinta de carrete abierto, por lo tanto la etapa de edición y post producción sólo contenía el corte de las cintas y la masterización final de las obras. Al escuchar el fonograma completo, se puede apreciar la intención de mantener la atención del oyente, es decir, existe la combinación de ritmos y velocidades, recursos que de una u otra manera ayudan a trasladarse de forma auditiva al lugar donde se encuentra la agrupación.

La elección del repertorio representa los distintos ritmos que se encuentran presentes en las fiestas de la región. Predominan las cumbias, estilo musical característico en las celebraciones, mientras que también hay piezas musicales que se interpretan en un peregrinaje. La influencia de distintos ritmos que son de otras regiones muestran el sincretismo cultural que se desarrolló en la región.

4.- Entre fiestas y bronces - Banda instrumental Wiracocha.

La banda de bronces Wiracocha, se funda el 27 de septiembre de 1982 en la ciudad de Iquique. Sin embargo su inicio comenzó a partir del año 1975, cuando el padre de Guillermo Contreras, actual director de la banda, participaba en la agrupación “Bronces andinos”, banda instrumental que participaba en la fiesta de Santa Cecilia. En el transcurso del tiempo, se retiraron algunos de los integrantes, quedando solo cuatro músicos. Quienes se reunieron con otros músicos, tres trompetistas, dos bajos, un bombero y posteriormente la incorporación de un platillero. Esta agrupación, se presentaba en tambos realizados en “El bodegón”, lugar donde acudían diversas agrupaciones de la ciudad. Estos tambos representan gran parte de la identidad cultural de la región, provienen de cultura andina y se anidaban en los sectores más populares de la ciudad. En él asistían personas con cierto sello político. En el año 1982, se integra a la agrupación Guillermo Contreras quien estudiaba en el conservatorio de la ciudad de Arica, y poseía gran interés por la música de Bolivia, especialmente bandas de bronce. Por lo tanto, la agrupación se fue modificando a través de los años, incorporando más bronces y percusiones a su sonoridad, hasta que el padre de Guillermo, decide dejar a su hijo a cargo de la banda. Guillermo se reúne con un amigo de Arica y comienzan a componer melodías de saltos, caporales, diabladas, entre otros, que generan gran interés en jóvenes de la ciudad, quienes se suman a iniciativa de esta agrupación. Entre ellos Esteban Vilca, destacado músico boliviano quien le asigna el nombre a la banda. Wiracocha, palabra perteneciente a la cultura aymara. Significa Dios de los dioses. Para los aymaras esta deidad saldría de las aguas, del lago, para tener nuevamente la presencia de su Dios en la tierra.

La banda wiracocha, posee una amplia trayectoria, siendo una de las más importantes y destacadas de la región. Además, se encuentra vinculada hace más de treinta años a una federación de baile perteneciente a la fiesta de Tirana. Esta agrupación tiene como finalidad acompañar a la agrupación de baile con sus melodías durante toda la fiesta.

La agrupación es muy versátil en relación al tipo de presentaciones que realiza, debido a la variedad de su repertorio. Sus presentaciones van desde inauguraciones, fiestas privadas y escenarios, como su actual participación en el festival del huaso de Olmué 2019, acompañando al músico chileno “Chico Trujillo”, en algunas canciones de su presentación.

Su participación en el discográfico Carrero remonta al año 1986, registrando un total de siete producciones; “Fiesta del Tambo” volumen 1 y 2, La Tirana 1987, 1989, 1990 y 1994. Y Finalmente el fonograma “Nuestro Norte, producido el año 1996, siendo su producción más destacada. Debido a su alto contenido educativo y cultural.

La idea principal de grabar “Nuestro Norte” fue de Pedro y Ulises Carrero quien por medio de la agrupación Wiracocha quiso plasmar en un fonograma un repertorio variado que incluyera sonoridades características de la región de Tarapacá. Entre estas sonoridades, se destacan cachimbos, saltos, cuecas nortinas, la interpretación del Himno de Iquique como también de la canción Reina del Tamarugal, que fue interpretada por el conjunto Calichal, quienes son los autores de la canción.

El repertorio del cassette fue seleccionado por Ulises Carrero y la banda Wiracocha. La intención principal de esta producción, era registrar y difundir estas piezas musicales en pueblos al interior de Iquique como también en colegios, radios y otros medios de difusión.

La agrupación se conformaba por diez músicos, y los instrumentos utilizados fueron: cuatro trompetas, tres trombones, bombo, caja y platillos. Además de estos instrumentos, el fonograma contiene más instrumentos dentro de los cuales se encuentran un metalófono, matracas, silbatos y cascabeles. También es necesario destacar que la producción se realizó en dos días, mediante extensas jornadas de grabación que requerían del ensayo y preparación de los músicos. Algunos de los integrantes que participaron en la realización del fonograma fueron: Eduardo Maldonado, Tito Santibáñez, Raúl Causeo, Esteban Vilca, José Gutiérrez, Eduardo Sánchez, “Flaco” Nelson, Roberto Araos, Guillermo Contreras y su padre.

“Nuestro Norte”, tuvo gran impacto en la ciudad de Iquique, debido a gran la cantidad de ventas que obtuvo el fonograma, y a la especial atención que adquirió en los colegios por su alto nivel educativo. Por lo tanto la banda Wiracocha obtuvo grandes beneficios y reconocimientos a partir de esta producción.

La agrupación en la actualidad se conforma por un total de cincuenta músicos, teniendo un amplio repertorio y trayectoria que les permite desarrollarse como músicos en distintos escenarios no solo de la región, sino del país u otros países. Esta banda, es un gran referente

musical de la región de Tarapacá, fundamentalmente en lo que se refiere a su presencia en la fiesta de La Tirana.

Fonograma “Nuestro norte” (1996) – Análisis

LADO A

1. HIMNO A IQUIQUE
2. REINA DEL TAMARUGAL
3. SELECCION DE CULLAGUAS
4. SELECCION DE CAPORALES
5. SELECCION DE TINKUS

LADO B

1. CACHIMBO DE TARAPACA
2. CACHIMBO DE MAMIÑA
3. BALE DE MITERRA
4. CUECA NORTINA
5. SALTO DE DIABLOS
6. ACUARELA TIRANEÑA
7. SALTO TRADICIONAL

NUESTRO NORTE

LADO A

1. HIMNO A IQUIQUE S. POLANCO NUÑO/V. CAQUEO 02,59
2. REINA DEL TAMARUGAL (SALTO) MANUEL VELAS/ANTONIO MIRANDA
3. SELECCION DE CULLAGUAS (CULLAGUA) 05,36 D.A.R.
4. SELECCION DE CAPORALES (CAPORAL) 05,11 D.A.R.
5. SELECCION DE TINKUS (TINKU) 05,09 FERNANDO TORRICO D.A.R.

LADO B

1. CACHIMBO DE TARAPACA (CACHIMBO) 01,39 TRADICIONAL
2. CACHIMBO DE MAMIÑA (CACHIMBO) 01,37 TRADICIONAL
3. CUECA NORTINA (1º PIE) (CUECA) 01,59 TRADICIONAL
4. CUECA NORTINA (2º PIE) (CUECA) 01,59 TRADICIONAL
5. SALTO DE DIABLOS (SALTO) 03,20 D.A.R.
6. ACUARELA TIRANEÑA (TRADICIONAL DE LA FIESTA DE LA TIRANA) 06,21 TRADICIONAL D.A.R.
7. SALTO TRADICIONAL (SALTO) 04,59 D.A.R.

Grabado en Estudio Carrero M.R. Iquique
 Producido y Distribuido por
PRODUCCIONES MUSICALES CARRERO®
 Serrano 776 - Iquique
 Teléfonos: 422456 - 426329 • Fax: 423880
 Distribuidor: todos los comercios que exhiben su cartelón

Fonograma registrado en Producciones Carrero en el año 1996, contiene un total de 12 temas. Los ritmos musicales que contiene el cassette, varían entre saltos, cachimbos, cuecas nortinas, cullaguas, caporales y tinku, además del himno de Iquique y canciones tradicionales de la zona. La producción tiene una duración total de 45 minutos, e incluye las voces de la agrupación Calichal en la canción “Reina del Tamarugal”. La interpretación de las piezas musicales es en su mayoría instrumental, y obedece a distintos bailes tradicionales de la zona característicos de la fiesta de La Tirana.

El registro del fonograma se realizó de forma análoga, por lo tanto, la grabación se realizó con la totalidad de los músicos interpretando los temas al unísono.

Los instrumentos utilizados en la sección melódica, consistían en cuatro trompetas que se encargan fundamentalmente de realizar melodías principales, dos trombones y una tuba (encargadas de realizar secciones armónicas y bajos). Mientras que la percusión estaba compuesta por un bombo, una caja, y un par de platillos. Se incluye además el sonido de una

campana que fue grabada en terreno para luego ser mezclada en el estudio, además de un metalófono, silbato, matraca y cascabel.

La lista de temas y canciones es la siguiente:

- 01.-Himno de Iquique
- 02.-Reina del Tamarugal
- 03.-Selección de Cullaguas
- 04.-Caporal- corali- sucu- sucu
- 05.-Ukhamampi muntaxa-tinku
- 06.-Cachimbo de Tarapacá
- 07.- Cachimbo de Mamiña
- 08.-Cueca Nortina (1°Pie)
- 09.-Cueca Nortina (2°Pie)
- 10.-Salto de Diablos.
- 11.-Acuarela Tiraneña, tradicional de la fiesta de La Tirana.
- 12.-Salto Tradicional.

A continuación se realizará un breve análisis de las características musicales del fonograma, teniendo como finalidad realizar un estudio detallado sobre los aspectos técnicos y musicales que se encuentran presentes en la producción musical.

Himno de Iquique

Pieza musical creada en los años 60's por Santiago Polanco (Letra) y Victoriano Caqueo. Es el primer tema del fonograma "Nuestro Norte", es interpretado de forma instrumental y tiene una duración aproximada de 3 minutos.

Su organología se compone de trompetas, trombones, tuba, bombo, caja y platillos, además se incluye un instrumento melódico de percusión como un metalófono, y también un flautín.

Estructuralmente se compone de una introducción y tres secciones melódicas principales. Su forma se puede explicar de la siguiente manera: introducción-A-A-B-C. Esta forma musical se interpreta dos veces, sin embargo no se incluye la introducción en la segunda repetición.

Himno de Iquique

Si supimos vencer el olvido
soportando un ocaso tenaz
evitemos que en estos instantes
el progreso nos pueda cegar

Iquiqueños arriba la frente
y estrechémonos para cantar
que la fama de nuestros esfuerzos
ha cruzado la pampa y el mar

Cantemos con el alma estremecida
Iquique, Iquique, Iquique,
eres el gran amor de nuestras vidas
mi viejo y heroico Iquique
Marchemos desde el puerto hasta Cavanca
cantando, gritando Iquique
tu ambiente y la nobleza de tu gente
cautivan el corazón

La riqueza que ahora renace
y que viene del pródigo mar
nos señala la ruta del alma
y avistamos la felicidad

El destino de gloria y grandeza
que fijara la estrella inmortal
hará fuerte y segura la mano
que te guie a la prosperidad.

Cantemos con el alma...

Reina del Tamarugal

Composición musical realizada por Manuel Veas y Luis Miranda quienes a la agrupación Calichal ganaron la competencia folklórica de la XXVI versión del Festival de la canción de Viña del mar en el año 1985.

Esta canción tiene ritmo de salto, principal ritmo de la diablada, representa un verdadero himno para la ciudad de Iquique, particularmente para el pueblo de La Tirana. Lugar en el que cada 16 de julio se realiza una de las fiestas religiosas más grandes del país. Es la única canción del fonograma ya que contiene letra. Se grabó primero la base instrumental, para luego agregar las voces de la agrupación folclórica Calichal.

La temática de la canción se refiere a la presencia de la Virgen del Carmen y a favores que ésta concede. Además de expresar la felicidad de los devotos que participan fervientemente

en esta fiesta religiosa. En términos conceptuales, representa amor, devoción, tradición y respeto por las creencias.

Reina del Tamarugal

Pampa desierta nortina ha florecido un rosal,
llegan de todos lugares su manda deben pagar
llegan de todos lugares su manda deben pagar.

Este 16 de julio sale la reina a pasear
saludando al peregrino que la viene a venerar
saludando al peregrino que la viene a venerar.

Viva ya, viva ya, Reina del tamarugal,
Tirana que haces llorar y a todo un pueblo bailar
Viva ya, viva ya, Reina del tamarugal,
Tirana que haces llorar y a todo un pueblo bailar.

Triste se queda mi china debemos de regresar.
Y entre los tamarugales se ha marchitado un rosal
Y entre los tamarugales se ha marchitado un rosal.

Viva ya, viva ya, Reina del tamarugal,
Tirana que haces llorar y a todo un pueblo bailar.
Viva ya, viva ya, Reina del tamarugal,
Tirana que haces llorar y a todo un pueblo bailar.

En relación a su forma estructural, se puede señalar que se compone de tres melodías principales, su forma musical se representa de la siguiente manera: A-B-C-A-B-C-A. Dentro de esta secuencia estructural A representa la melodía principal de la canción que se encuentra en tres ocasiones durante toda la pieza. Armónicamente se desarrolla por tonalidades menores.

Selección de Cullaguas

Tema instrumental que se encuentra en el lugar 4 del lado A del cassette. Es una selección de cullaguas que poseen un ritmo más cadencioso donde está presente el rubato, un recurso interpretativo que implica el cambio en la velocidad de la pieza. En este caso, se aprecia un retardo intencional que enfatiza los acentos. El tema contiene dos pausas donde los músicos gritan “Wira del folklore”, que indica el inicio de la siguiente sección.

Estructuralmente la pieza está dividida en 4 secciones melódicas principales que se pueden representar de la siguiente manera: A-B-A-B-A-B-C-D-C-D-C.

La cullagua es una danza, su origen se radica en el periodo precolombino y representa a las antiguas hilanderas y tejedoras aymaras, y la importancia que tienen los textiles para su cultura, economía y comunicación.

Selección de caporales.

Tema instrumental que forma parte de una selección de caporales, tiene una duración aproximada de 5 minutos. Su estructura se compone de tres grandes secciones, donde cada una de ellas tiene dos melodías principales. El orden de cada sección se puede representar así: Intro-A-B-A-B-C-D-C-D-E-F-E-F-E.

Armónicamente se utilizan en general tonalidades mayores, generando sensación de fiesta y carnaval. El caporal es una danza muy típica de la zona, y su origen se remonta a la época de la colonia, tiene una fuerte influencia africana y portuguesa, costumbres que se sincretizaron con la riqueza cultural de la población aymara. Se utilizan trajes coloridos y su baile se representa con grandes saltos y giros.

Selección de Tinkus

Tema instrumental que cierra el lado A del cassette Nuestro Norte. Es una pieza instrumental de aproximadamente 5 minutos. Su estructura general se basa en dos grandes secciones melódicas donde cada una contiene 2 melodías principales. También posee contra melodías que generan movimiento entre las trompetas y la sección de bajos.

Contiene una introducción de trompetas y de percusión. Estructuralmente se puede representar de la siguiente manera: Intro- A-B-A-B-C-D-C-D-C. Armónicamente se utilizan tonalidades mayores, que generan la sensación de carnaval y fiesta.

El tinku es una danza que representa una celebración típica de los pueblos del altiplano, establecidos principalmente en Bolivia. Tinku significa encuentro, y se manifiesta generalmente con combates a puños donde se derrama sangre con la finalidad de dar una ofrenda a la madre tierra para que las cosechas que vienen sean generosas. Este baile también está presente en la fiesta de La Tirana

Cachimbo de Tarapacá – Cachimbo de Mamiña

Temas instrumentales que representan una de las danzas más conocidas de la región de Tarapacá. El cachimbo es una danza con una influencia de la zamacueca, expresión artística que se baila con movimientos cadenciosos interpretados por parejas sueltas donde las y los bailarines parecieran deslizarse por la pista por medio de coreografías fijas. Contiene elementos de salón característicos de la zamacueca, ritmo (ternario) que se desarrolló en la época de la colonia.

El Cachimbo forma parte fundamental de las fiestas patronales, tanto así que cada alférez (persona que organiza una celebración) debe bailar esta danza con su pareja para que la celebración pueda comenzar.

Estructuralmente el cachimbo se basa en 4 secciones melódicas que se pueden representar de la siguiente manera: Introducción-A-B-C-coda, siendo la coda un elemento compositivo que da término a la pieza musical y que en este caso es similar a la introducción melódicamente.

Cueca nortina 1er y 2do pie

Temas instrumentales que forman parte del fonograma Nuestro Norte. La cueca nortina es una danza que está presente en diversas festividades de la zona. A lo largo del territorio chileno existen variaciones de este género musical. Es un ritmo que se deriva de la zamacueca, baile que se incorporó al territorio nacional en la época de la colonia.

Este tipo de cueca contiene una introducción con base rítmica, luego siguen dos grandes secciones melódicas que se distribuyen de la siguiente manera: A-B-B. Armónicamente posee un juego entre la melodía realizada por las trompetas y una contra melodía que interpretan los músicos por medio de la sección de bajos. La duración del primer pie es de aproximadamente de 1,45 minutos, mientras que el segundo pie de cueca dura alrededor de 2 minutos.

Salto de diablos.

Tema instrumental, correspondiente al ritmo de salto, que representa uno de los sonidos más característicos de la fiesta de La Tirana. Se compone de una introducción de percusiones realizada por bombo, caja y platillos, además se incorpora el sonido de un silbato,

característico en las bandas de bronces. Estructuralmente se desarrolla por medio de 2 grandes secciones melódicas, cada una de las cuales contiene dos melodías principales, es así como se puede representar su forma general: intro-A-B-A-B-A-B-C-D-C-D-C.

En este ritmo está presente la forma melódica de pregunta y respuesta, existe además una diferencia en la intención o volumen que se refleja en las distintas secciones del tema. Tiene ritmo binario y su duración aproximada es de 3,20 minutos.

Acuarela Tirareña

Tema instrumental de duración 6,20 minutos. Esta pieza se conforma de varios ritmos y melodías tradicionales de la región, por lo tanto no se puede clasificar en un ritmo o estilo único. Cada sección está señalada con un silbato, contiene un total de 20 secciones melódicas diferentes entre sí, y que representan 8 piezas tradicionales diversas. En relación al sonido, además de los típicos de la banda de bronces, tiene el sonido de una campana y también la presencia de unos cascabeles.

Salto tradicional

Ultimo tema del fonograma, tiene una duración aproximada de 5 minutos. Su estilo musical es un salto, se conforma estructuralmente por dos grandes secciones, las cuales individualmente contienen 3 melodías cada una. Su estructura se puede representar de la siguiente manera: A-B-C-A-B-C-A-B-C-D-E-F-D-E-F-D. Se puede decir que la mayoría de los saltos se componen de ésta manera, con dos grandes secciones, que van alternando melodías entre sí con forma de pregunta y respuesta. Armónicamente se compone de tonalidades mayores y menores.

Análisis sonoro.

No existe información exacta en relación a la cantidad de micrófonos ocupados ni a los procesos que están presentes en las distintas etapas de producción. Sin embargo, hay un evidente trabajo en los planos, esto quiere decir, que cada fuente sonora, o cada instrumento musical se encuentran posicionado de tal forma que en su conjunto se logran escuchar todos los detalles. El trabajo en el rango del estéreo también es fundamental en el registro y producción de una agrupación con una cantidad considerable de músicos.

Las melodías presentes en cada una de las piezas musicales siempre están en primer plano sobre el sonido general de la mezcla. La sección de percusión se mantiene en segundo plano como base rítmica fundamental para acompañar la armonía y melodías de la banda. Se puede decir por tanto que al menos se utilizó un micrófono para cada instrumento, lo que se demuestra por la forma en que éstos están distribuidos en la mezcla. La espacialidad en general se desarrolló por el uso del espacio donde fue registrado el fonograma, existen reflexiones naturales, sin embargo, en la canción “Reina del Tamarugal” las voces contienen una reverb artificial.

En relación a la estructura general del fonograma, se refleja una intención de trasladar al oyente al contexto en el que se desenvuelve la agrupación, es decir, mantiene un movimiento constante entre los distintos ritmos, algunos más acelerados y otros cadenciosos. La inclusión del sonido de campana de iglesia se incorpora para reflejar la presencia religiosa en la celebración de la fiesta de La Tirana.

La diversidad de estilos musicales presentes en el fonograma, representa fielmente a la región de Tarapacá, la inclusión de canciones como el Himno de Iquique y la Reina del tamarugal, son un aporte fundamental en la difusión y transmisión del patrimonio cultural de la zona.

CONCLUSIONES

La música es una de las expresiones culturales más significativas que existen, es a través de ella, que mujeres y hombres han podido relatar su historia, sus costumbres y vivencias. Es una forma de registrar la memoria de futuras generaciones. De algún modo, las culturas que se desarrollaron en Sudamérica fueron capaces de establecer su forma de vida como pueblos independientes, alejados de las costumbres del hombre occidental. Sin embargo, con la llegada de españoles y portugueses la gran mayoría de estos pueblos fueron exterminados y sus costumbres transformadas, dominadas por medio de nuevas creencias impuestas, con la intención de apropiarse de las tierras y explotarlas a nivel económico. El resguardo de la cultura y patrimonio es fundamental para entender cómo vivían estas comunidades, la tradición es el medio por el cuál diferentes culturas pueden permanecer en el tiempo. En la región de Tarapacá existe una riqueza cultural bastante amplia, que se ve reflejada especialmente en las costumbres y festividades que se realizan en la zona.

La religión constituye un aspecto importante dentro de las costumbres de la región. Cada poblado, tiene sus festividades características, con sus costumbres particulares, además de tener un santo/a patrono que se encarga del cuidado y protección de los habitantes de la zona. Los bailes, también se encuentran presentes, teniendo un dialogo directo con la música. Son los encargados de alegrar estas fiestas, mediante colores y sonoridades que aportan y visten a los poblados en cada celebración. En este plano, la música es un elemento fundamental debido a su estrecha relación con los bailes tradicionales y a su participación en distintos rituales que están inmersos en la identidad de los habitantes de los pueblos al interior de la ciudad.

La creación del sello discográfico Carrero M.R., fue fundamental para poder resguardar el patrimonio cultural de la región, ya que fue el lugar donde se plasmó gran parte de la historia musical de la ciudad. Su fundador Pedro Carrero, junto a su hijo Ulises, lograron llevar a cabo este proyecto, que consistía principalmente en conservar y difundir música tradicional de la región, más allá de las motivaciones económicas que este proyecto les podía generar.

Ulises Carrero, es una persona con gran paciencia y sensibilidad para lograr apreciar si un músico o una agrupación poseen características especiales para generar un producto musical que pueda ser de gusto masivo. Este trabajo y apreciación no poseía limitaciones,

económicas, ya que el dinero nunca fue un impedimento para lograr una producción, debido a que existían diversos mecanismos de intercambio o medios de pago que pudieran fortalecer el crecimiento de ambos, tanto a Ulises como productor, como al músico en su carrera artística. Su forma de trabajo, y su entrega al momento de realizar una producción musical, hicieron que el sello discográfico tuviera gran renombre en la región, como también en otras ciudades del país, e incluso en países como Bolivia o Perú.

El buen funcionamiento de este sello discográfico, hizo que músicos y agrupaciones musicales lograran difundir su trabajo y a partir de ello, recibir ingresos. Es importante destacar, que la región posee un amplio capital cultural, muy diferente a las costumbres de una metrópolis como lo es la ciudad de Santiago y la región Metropolitana. Existe en los habitantes de la región de Tarapacá una relación directa con la cultura aymara, la presencia de músicas de la zona es muy común en celebraciones como matrimonios, bautizos, cumpleaños, funerales, entre otros. Es así como también se resguarda el patrimonio cultural, permitiendo que las agrupaciones tradicionales y autóctonas puedan generar recursos que les ayuden a mantenerse vigentes.

Enmarcados en este escenario, en relación a la música tradicional de la zona que fue registrada en el sello, es posible apreciar que su existencia se encuentra vinculada a costumbres propias de la cultura aymara. En el caso de la comparsa de lakitas de Jaiña, su objetivo principal consiste en continuar el legado musical que dejaron sus antepasados. Por lo tanto la comparsa se encuentra compuesta por músicos principalmente de una misma familia.

Otro aspecto importante a considerar, consiste en el valor que le otorgan a la naturaleza, debido a que las melodías de la comparsa vienen entregadas por deidades supremas, vertientes, corrientes de agua, siendo ellos, los encargados de transmitir mediante los instrumentos, las melodías que la madre tierra les regala. Por lo tanto su ejecución musical, tiene relación exclusiva a costumbres propias de la cultura, como la importancia que le otorgan a la dualidad en el caso de los sikus (arka e ira) quienes inician un dialogo que requiere de un otro para poder complementar la frase, siendo estos, aspectos fundantes de la cultura aymara, valores como la reciprocidad y la importancia de pertenecer a una

comunidad, son elementos fundamentales en la composición de la sonoridad de esta comparsa.

Por otra parte las bandas de bronces, responden musicalmente al sincretismo cultural y religioso presente en la zona. La apropiación de sonoridades de origen militar, y su adaptación a costumbres propias de la región, dejan en evidencia el dinamismo que poseen las culturas, y sus constantes transformaciones, que a pesar de sus cambios en la estructura, el motivo, o la intención se mantiene vigente.

Es posible también mencionar la escasa participación femenina en estas agrupaciones, que podría ser producto de pertenecer a una tradición propia de la cultura aymara y por ende la ejecución de instrumentos de viento no incluye a la mujer. Y por otra parte, también es importante señalar en el caso de las bandas de bronce, que su origen históricamente militar ha sido reconocido por poseer predominio masculino.

La gran diversidad de estilos musicales inmersos en la región se ven reflejados en el catálogo del sello. Además de las bandas de bronces y comparsas de lakitas, el sello registró y difundió música de agrupaciones folklóricas, tropicales, estudiantinas, baladas, música ranchera, entre otras. Todo esto forma parte de la cultura popular de la región, es una muestra de los gustos musicales de los habitantes de la región.

Una de las conclusiones más importantes además de la significación del resguardo patrimonial local, es el oficio conocido actualmente como productor musical. Un personaje que existe desde que comenzó la distribución de música por medio de plataformas físicas. La figura de productor musical en este caso fue realizada por Ulises Carrero, quien de forma intuitiva fue adquiriendo conocimientos y fortaleciendo sus aptitudes naturales, herramientas que le otorgaron la posibilidad de abordar este oficio aportando en el desarrollo integral de las y los músicos de la región.

La figura del productor musical hoy en día abarca muchas aristas, la formación académica enseña a que una persona que se dedique a esta profesión debe entender que no solo se relaciona con aspectos técnicos de la grabación misma, un productor debe ser capaz de entender el contexto en el cual se encuentra posicionada la música, es decir que esta situación de registro de músicas locales, como es el caso de la comparsa lakitas de Jaiña, constituye un

desafío para productores musicales que deseen realizar registros de músicas tradicionales , ya que es una forma musical que se encuentra alejada de las aristas artísticas convencionales. Al encontrarse relacionada con costumbres propias de una cultura, por tanto, la forma en la que se realiza la producción debe ser lo menos invasiva posible, adaptándose lo más posible al contexto en el que se desenvuelven.

Ulises Carrero, en esta instancia, fue capaz de desarrollar su carrera como productor de forma autodidacta, estaba a cargo de la producción total de un fonograma, desde la búsqueda de músicos e intérpretes, la elección de un repertorio, los aspectos legales, la gráfica, la distribución y difusión de las agrupaciones locales de la ciudad de Iquique. Un aspecto importante dentro de la figura del productor que no enseña la formación académica es la empatía y la paciencia para trabajar con otras personas. La música es una expresión personal, y por tanto, una actividad que requiere mucha sensibilidad a la hora de registrar una canción o un tema. En este sentido, Ulises y padre fueron capaces de entender este escenario logrando ser un medio entre músicos y el registro final de los fonogramas, aportando en el desarrollo humano que requiere una actividad como esta.

De acuerdo a las conclusiones señaladas anteriormente, es necesario mencionar, que la profundidad de la investigación comprende un amplio contenido musical evidenciado en la gran cantidad de producciones fonográficas realizadas en el sello discográfico Carrero, por lo que cada una de las expresiones musicales que componen el catálogo podría ser objeto de estudio de futuras investigaciones.

Finalmente, la memoria es un pilar fundamental en el desarrollo cultural de los pueblos de una región, de un país. Las normas sociales y las formas de intercambio de comunicación, han ahondado en la significación de la formas de vida. La población está inmersa en el mercado y cada vez es más difícil conectarse con las raíces, entender que la vida se basa en la experiencia y la interpretación, que el respeto es uno de los valores fundamentales de las culturas, el valor y la importancia que le otorgan a la tierra, entendiendo la concepción del mundo fuera de las orbitas antropocéntricas.

También considerar la importancia que tiene la expresión como forma cultural, así como el desarrollo de la creatividad y la imaginación son fundamentales en el crecimiento de la identidad. En la región de Tarapacá, principalmente en los pueblos del interior, existe aún

esa conexión con sus creencias, con una cosmovisión difícil de entender para el hombre ciútico. Aún existen lugares que están alejados de la maquinaria del progreso, donde se respetan las costumbres y la memoria de sus antepasados. La música refleja el sentir y la memoria de su pueblo, es uno de los medios más prácticos para entregar un mensaje, para expresar una emoción, un sentimiento. La música del norte de Chile, es la muestra fiel de un lugar que aún mantiene la fiesta como fenómeno cultural, lleno de significados, de colores, ritmos, bailes, historias, ritos, expresiones que representan el paso de las personas que estuvieron, que están y estarán en un lugar mágico, donde la tierra y el cosmos se hace presente en el día a día, y es posible conectarse con la naturaleza...con el propio ser.

BIBLIOGRAFÍA

Hidalgo, J. Schiappacasse, V. Niemeyer, H. Aldunate, C. Mege, P. (1996). Etnografía, sociedades indígenas contemporáneas y su ideología. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.

Bueno, O. (2009.) Trascendencia del Siku una interpretación etnomusicológica. Puno, Perú: San Gabán.

Ministerio de culturas. (2012). Música Aymara: Bolivia, Chile y Perú. Bolivia, La Paz.

Ibarra, M. (2014). Continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto chileno. XI Encuentro de confraternidad de Sikuris y Siku morenos. Lima, Perú.

Zarricueta, D. Bronces de Tarapacá el sonido de una identidad. Tesis para optar al título de: antropólogo y al grado de Licenciado en Antropología. Valdivia 2016.

Fonte, M. Ranaboldo, C. (2007). Desarrollo rural, territorios e identidades culturales. Perspectivas desde América Latina y la Unión Europea. *OPERA*, 7(7), 9-31. Recuperado a partir de <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/opera/article/view/1179>

Giménez, G. (2012). La cultura como identidad y la identidad como cultura. Artículo. Distrito federal, México: Instituto de investigaciones sociales UNAM.

Guerrero, B. (2004). Bailar, jugar y desfilan: la identidad cultural de los nortinos. Santiago, Chile: Revista de Ciencias Sociales.

Hall, S. (1996). Cuestiones de identidad Cultural. Madrid, España: Amorrortu editores

Larraín, J. (2001) Identidad Chilena. Santiago, Chile: Ediciones LOM.

Palomino, C, Ojeda R. (2016) Criándonos entre plantas y hombres. Cusco, Perú: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Sepúlveda, F. Concha, J. (2002). Cultura tradicional, patrimonio y reforma educacional. Santiago, Chile: Colección Aisthesis editores.

Van Den Berg, H. (1989) La tierra no da así no más. La paz, Bolivia: Hisbol.

Vilca, J. (2013). Al reencuentro con la Pachamama. Iquique, Chile: Ediciones LOM.

Villoro, L. (2005). Sobre la identidad de los pueblos. Puebla, México: UNAM.

Instituto de Estudios Andinos Isluga, UNAP. (2010). Estudio para el fortalecimiento de la identidad cultural en Tarapacá. Iquique, Chile: Ediciones El Jote Errante

Kessel, V. (2003). Holocausto al progreso: Los Aymaras de Tarapacá. (4ta Ed.). Iquique, Chile: IECTA Iquique.

Web

Romería de músicos de La Tirana. Entrevista. (2006).

Documental “Lakitas”. (2018). Iquique, Chile: Alpaca Educativa.

ANEXO

Entrevista Ulises carrero, dueño de Sello Discográfico Carrero M.R, Iquique.

P: Historia y Origen del Sello

R: Bueno la, la idea del sello como producciones musicales Carrero, bueno Carrero por el apellido de mi padre, él siempre estuvo vinculado a la música a la venta de vinilos, de discos, desde el año 1962. En esos tiempos Iquique era una ciudad chica, no contaba con más de sesenta mil habitantes y no existía en Iquique una tienda exclusivamente de venta de discos vinilos, entonces a él le vino la idea de instalarse con una tienda, un local exclusivamente para venta de discos. El disco vinilo antiguamente siempre era como un producto de segunda clase, las personas, los comerciantes que vendían discos en Iquique siempre estaban en los locales que vendían línea blanca, televisores, licuadoras todos esos utensilios caseros. El disco siempre estaba como a tras mano, entonces ahí nació la idea de mi padre colocar una tienda exclusivamente de discos el año 62. Después con el correr de los tiempos llega la zona franca a Iquique el año 75, 76 aproximadamente, entonces ahí comenzaron a llegar los primeros equipos electrónicos, los primeros mezcladores, micrófonos, instrumentos musicales, y ahí le nace la idea del, de instalarse con un sello propio en Iquique, porque Iquique y la provincia de Tarapacá siempre han contado con buenos elementos musicales, conjuntos autóctonos, sobre todo la música de los pueblos, de los pueblos del interior

P: Claro, la región de Tarapacá posee una gran riqueza musical

R: Claro, Iquique, Iquique sobre todo y la provincia de Tarapacá es un cofre, un tesoro musical y no se ha destapado porque existe una riqueza enorme en cuanto a cultura musical, entonces como mi viejo es nacido en el pueblo Pachica, se crio en las salitreras, claro, y trabajó en muchas oficinas, Alianza, Victoria, conoció muchos músicos, y ahí fue donde se empapó de música, de los cachimbos, la cueca nortina, música autóctona que a él siempre le gustó, entonces lo que él siempre quiso fue rescatar esa música para que no se perdiera, y lo primero que nosotros comenzamos a grabar como sello fue la música del norte, las cuecas nortinas, los cachimbos y algo de La Tirana, y del pueblo Tarapacá mismo, y además también las comparsas de Lakitas, que también están ya en esos tiempos. Esta es música de la pre-cordillera, ya comenzaban a llegar a Iquique entonces también se aprovechó de rescatar la música de los Lakitas que no era muy conocida en esos tiempos en la ciudad.

P: ¿Cuál fue el impacto del sello en la región?

R: Tuvo bastante impacto, porque fue el primero en dar a conocer muchos valores musicales que no tenían la oportunidad de llegar a un canal de televisión, a una radio emisora capitalina, era difícil, el nortino nunca fue bien mirado, incluso actualmente los músicos autóctonos siempre han estado como de lado, siempre ha existido el centralismo, entonces, un grupo musical nortino es difícil que llegara a la capital. Entonces ahí que mejor po, aprovechar todos estos artistas locales y de alguna forma rescatarlos, y tenerlo siempre presente, y de esta manera rescatar nuestra identidad como Iquiqueño, como nortino.

P: ¿Cuál fue la época donde tuvieron más grabaciones?

R: Desde un comienzo, yo diría que como de los años 76, 78 hasta la década de los 80 y los 90, esa fue la mejor época para hacer los registros

P: ¿Cuáles fueron las producciones más emblemáticas o más significativas?

R: Generalmente lo que es el folklore, lo autóctono, lo nuestro, las bandas de bronce, y las comparsas de lakas, que actualmente se venden bastante.

P: ¿Cuáles son los valores fundamentales para llevar a cabo un proyecto como éste, enfocado en rescatar el patrimonio musical?

R: Mire, nunca tuvimos un problema con respecto a la música que ellos hacían porque por el contrario, siempre ellos también quisieron difundir lo de ellos, por que como le digo estos grupos musicales siempre están a tras mano, grupos andinos, grupos de lakas, solistas en instrumentos andinos que mejor que difundirlo, nunca hubo ningún problema, nada, hasta la fecha, y eso mismo impulso a que nacieran otras agrupaciones, incentivó a que el aspecto musical creciera acá en Iquique, en eso nosotros fuimos como un trampolín para que muchos músicos difundieran sus trabajos, sus creaciones, sus talentos creativos.

P: Claro, porque era captar el patrimonio en un formato que se pudiera difundir.

R: Claro, era una forma de plasmar nuestra identidad nortina, tanto iquiqueña como de los pueblos del interior y de las oficinas salitreras.

P: Esa era la esencia de producciones musicales Carrero...

R: Claro, las estudiantinas, los Lakitas todo. La primera vez que grabaron los Lakitas me acuerdo yo, fue la comparsa Lakitas de La tirana, y de ahí nacieron todos los demás, luego los Lakitas de Carpa, los Lakitas de Jaiña y otros más que también quisieron hacer un aporte y mostrarse.

P: ¿Fue intención de ellos dejar un registro?

R: Hasta la fecha, siempre estamos trabajando, haciendo cosas nuevas

P: ¿Cuál fue la experiencia de grabar el volumen 1 de los Lakitas de Jaiña?

R: Bueno, los Lakitas de Jaiña los grabamos aproximadamente el año 1983 82 por ahí más o menos. Fue bonita experiencia porque incluso hasta yo aprendí bastante, habían músicas cuecas cordilleranas, huainos que yo jamás había escuchado, y eso también me incentivó más a superarme como técnico de grabación y agrandar más el estudio, mejorar los micrófonos, agrandar la consola, como técnico siempre superarme más para que estos grupos musicales plasmaran un sonido y dárselo al público tal como es, en la mejor forma, en lo más natural posible, sin cambiarle nada, mostrarlo como es.

P: ¿En este disco participó su padre?

R: Claro los dos, mi viejo siempre aportó la idea, bueno él fue el creador de esto pero siempre yo fui el que estuvo involucrado en todo, en el arte, en la grabación, fotografía, diseño... nosotros fuimos como autodidactas porque en esos años no existían las carreras de técnico en sonido, era como una cosa nueva, mi viejo igual, lo mismo, él aportó muchas ideas porque gracias a él soy lo que soy.

P: Y en términos técnicos, ¿cómo era la grabación?

R: En cuanto a lo técnico, bueno yo fui autodidacta, aprendí solo, y de una idea salía otra idea, consultando, preguntándole a personas que sabían bastante, técnicos de radio, porque aquí hay que saber un poquito de todo, hay que saber un poco de electrónica, de micrófonos, tipos de micrófonos, un poco de acústica.

P: ¿Con qué micrófonos grabaron? O graba actualmente?

R: Se empleaban micrófonos generalmente siempre de las mismas marcas shure, el sm58, el sm57 para instrumentos, akg414 para las voces, neumann u87 que son los mejores

micrófonos que uno puede captar de manera más natural estos sonidos, y la sala también que implica mucho, la acústica que tenga la sala.

P: ¿Grabaron todos juntos?

R: Las comparsas por ejemplo bandas de bronce y bandas de lakas eso se graba todo de un solo viaje, ahí no se puede parchar, es igual que la música de Jazz, porque es una improvisación y después ya no es lo mismo, hay que plasmarlo, grabarlo todo de un solo viaje. Bueno como toda grabación siempre hay que corregir, si sale malo se vuelve a repetir hasta que, una, dos, tres veces, hasta que quede bien, pero no fue mucho tiempo, en un par de días estaba todo listo, claro, una producción se hace en un par de días. Cuando están bien ensayados, una comparsa de Lakas lo puede hacer en unas cinco horas, cuatro horas, depende del ensayo que tenga la agrupación, ellos lo llevan en la sangre la música, así que claro, y cuando se trata de folklore autóctono este, pueden haber algunas imperfecciones, porque así es el folklore, tiene que haber alguna imperfección, no puede ser una cosa perfecta, entonces ya no sería folklore.

P: ¿La comparsa se compone principalmente de familiares, no?

R: Casi toda la comparsa de los Vilca eran familiares Pedro Vilca, Arsenio Vilca, Rafael Vilca, Armando Vilca, ahora vienen los hijos, los nietos.

P: ¿Y de cuantos músicos se compone?

R: Claro, una comparsa de Lakas se compone aproximadamente de zamponas, la familia de zamponas los bajones, los licos, la contra, los chulis, los bajones y la percusión, bombo, caja y platillos.

P: ¿Y la distribución de la espacialidad cómo fue?

R: Se distribuyen por voces, los licos siempre apareados, los licos, las contras y los bajones. Se colocan tabiques separadores para que un sonido no se pase a otro micrófono, y la percusión igual se colocan biombos o tabiques para que el bombo no retumbe tanto, los platillos igual, la caja, siempre separados por tabiques.

P: Con los Lakitas de Jaiña, ¿cuantos canales utilizó, como era el sistema de grabación análogo en ese entonces?

R: En un comienzo no contábamos con equipos técnicos tan sofisticados como hay ahora, se grababa generalmente directamente a un carrete estéreo, la mezcladora, cada uno con

un micrófono, pero todo eso salía estéreo a una grabadora de carrete que le llaman ahora de riel abierto, carrete abierto, y no había que equivocarse, se equivocaba uno había que repetir todo. Entonces bueno ellos estaban bien ensayados así que nunca hubo un problema, en la actualidad no po, cada uno tiene su pista, su canal, si se equivoca se pincha se borra ese nomás o lo corrige.

P: Y eso lo hacía más natural antiguamente

R: Claro, y también hay que darle confianza al grupo no, porque para esto hay que tener una paciencia única, a veces uno entra en la mañana y sale en la noche, hay que tener una paciencia y darle el ánimo.

P: ¿Esa capacidad cómo la desarrolló? dentro de todo cumplió un gran rol de productor

R: Eh... se aprende, uno con los mismos técnicos que han venido de Santiago yo les he consultado, y sobre todo aquí hay que armar una atmosfera de confianza con los músicos, si algo sale malo, tener la paciencia, esperar y porque éste es un trabajo de paciencia, porque hay que darle la confianza al músico, si le sale malo lo repetimos, si vuelve a salir, se vuelve a hacer hasta que la cosa quede buena, sino se continua al otro día. Hay que crear un estado así de ánimo alegre en el fondo, porque si uno está de mal humor o no está de ánimo mejor, es como el pintor, no se puede inspirar, porque ahí, hay que plasmar el estado de ánimo de todos

P: ¿Y fue difícil tanto para ellos como para usted lograr sacar esa sonoridad de fiesta, del contexto de los pueblos?

R: Por lo mismo, hay que darle una confianza, conversar antes mientras uno arma los micrófonos, todo, echar la talla, contar un chiste, anécdota, tomarse un traguito, una cervecita, comentar los temas, que temas van a hacer, una cumbia y en qué estilo, y cuando la tocan “oye, podríamos arreglarla ¿por qué no la apuran un poquito más?, oye, ¿por qué no le agregan esto?” y se le da confianza, después todo pf, se va todo de un viaje. Generalmente siempre cuando llegan grupos a grabar así llegan tensos, fríos, las cosas lentas, con el temor de no embarrarla, pero eso hay que superarlo, darle confianza y que todo fluya solo.

P: Y con el disco Nuestro Norte de los Wiracocha ¿Cómo fue ese proceso?

R: Bueno, con los Wiracocha nosotros estamos grabando desde el año 86 aproximadamente, ese disco se hizo (“Nuestro Norte”) en el año 96, diez años después, ya había más experiencia, tanto de nosotros como de los músicos, aparte que los Wiracocha son una banda, la mejor banda que hubo en Iquique.

P: ¿Usted los ayudó en la búsqueda del repertorio?

R: Claro, el repertorio se los busque yo la mitad, y la otra parte se la buscaron ellos, ahí se plasmó los mejores cachimbos de Iquique, o sea de Tarapacá, Mamiña, las cuecas nortinas, música de La Tirana, el himno de Iquique, el tema “La reina del tamarugal” cantado por el grupo Calichal ahí se hizo una fusión, claro la banda, esa fue una idea mía, el grupo Calichal siempre lo cantaba con grupos andinos, con quenas, zamponas, charangos, pero yo siempre lo quise hacer con banda, entonces don Guillermo Contreras el “Memo” a solicitud mía me hizo el tema, me hizo la base con banda, después se le agregaron las voces nomas, pero del mismo grupo Calichal, el autóctono, los mismos, hay varios que ya están fallecidos ya.

P: ¿Y ese proceso cuánto demoró?

R: Ni tanto, eso no duró más de cuatro días, claro se trabajaron en las noches nomás, rápido, bueno casi todos los músicos ahí son profesionales, así que salió rápido.

P: Son muy diferentes los dos conjuntos, porque los Lakitas son muy autóctonos y los Wiracocha tienen otra forma musical

R: Claro, no son tan autóctonos, son más de ciudad, son más urbanos, y algunos músicos son retirados militares, entonces son músicos ya más de ciudad, no están arraigados mucho a las raíces de los pueblos.

P: ¿Acá antiguamente había alguna radio dedicada a la difusión de la música local?

R: Las radios Iquiqueñas generalmente nosotros hemos tenido que pagar para que difundan nuestra música, eso es lo malo que tiene Iquique que siempre, no existen programas de artistas locales de Iquique, todas estas producciones que yo he hecho siempre he tenido que prácticamente pagar en una radio para que lo difundan, o ser auspiciador de un programa andino, eso es lo que falta acá en Iquique, una radio que difunda todos los valores locales.

Yo no solamente tengo autóctono música de Laka o de banda, tengo de conjuntos rancheros, de cantantes de boleros, agrupaciones andinas folklóricas, de valeses peruanos, bailables, tropicales, acá nacieron grupos, acá el primero que vino a grabar fue Américo cuando niño, venía de Arica con el papá a grabar el año 86 o 87 aproximadamente, el grupo “Los Gennimans” que crearon un estilo de tecno cumbia en Iquique también nacieron acá niños, y así, Felix Muñoz, artistas que venían de paso a Iquique, las estudiantinas “Voces del Norte”, las primeras estudiantinas que grabaron en Iquique fueron conmigo, claro, actualmente todavía están vigentes, tunas, tunas de Antofagasta, tunas de Calama, esas grabaciones actualmente las tengo todas, están las matrices, los royos, los carretes.

P: Este sello discográfico era la única “la productora del Norte” que había en ese entonces, no?

R: Claro, bueno la única, bueno después de mí, como todos siempre le copian la idea, han nacido otros más.

P: Pero también orientados a la difusión de música local?

R: Pero ya más chicos, y hay otros que ya han desaparecido, pero yo actualmente sigo vigente y hago lo mío, yo tengo mis ideas propias de buscar artistas, cuando a mí me gustaba un artista, o un cantante, o un grupo, yo hablo o hablaba con ellos y los hacía grabar, pero siempre dependía de mí, si a mí me gustaba lo hacía, o si veía yo que era interesante y es una contribución al patrimonio, a la identidad nuestra lo hago, nunca dependía de nadie, solo de mis conocimientos y mis ideas para hacer producciones

P: ¿Cuál es su opinión en relación al centralismo en relación a la música y al patrimonio?

R: Probablemente a los directores de radio quizás no les sea comercial, porque en el fondo para nosotros, mi viejo nunca vio la parte comercial, siempre le intereso la parte más difusión, porque mi viejo siempre dijo si fuera por ganar plata mejor coloco una botillería y todo lo que invertí le vendo trago y licores, y le enveneno la mente a cuanta gente, pero no, no fue la idea nuestra, la idea nuestra fue difundir nuestros valores y que durara en el tiempo, como una identidad nuestra, como una identidad Iquiqueña.

Yo quiero acotar otra cosa, yo creo que en Chile no existe un sello que se dedique solamente a artistas Iquiqueños, podría haber en Arica, en Antofagasta, en Valdivia, en Osorno, en Puerto Montt, pero que hagan música solo de su ciudad no existe, no existe en Chile un sello que solamente haga producciones de la ciudad, que se dedique a buscar cantautores, gente que compone canciones, que hace arreglos y que sean netamente nacidos en la ciudad.

Como sello no ha muerto nunca esto, esto está vigente, incluso ahora tengo que renovar la patente nuevamente en la SCD porque esto hay que estar renovándolo cada 25 o 30 años aproximadamente. Lo que pasa es que la tecnología y la internet actualmente mató el formato, antes teníamos tres o cuatro disqueras. Teníamos en Iquique, en Calama, entonces que pasa, que el disco compacto o el cassette ya nadie los compra, entonces no hay un soporte en el que uno pueda vender nuestras producciones, y es ahí donde se pierde la música, se pierde el eslabón para que las personas conozcan lo que se hace.

P: ¿Cómo lo hacían en ese tiempo con respecto al derecho de autor, había una preocupación por ese tema?

R: Muy poco, y los mismos músicos que interpretaban una canción no sabían los autores, porque uno cuando va a hacer una grabación, sea quien sea, o sea el género musical que sea siempre se conversa con la persona, tú vas a grabar esto, se hace un proyecto, ya estas son las doce canciones, quienes son los autores, no lo sé, ya no importa, ahí veamos o queda tradicional o derecho reservado del autor, se hace una planilla, se envía a la SCD, porque eso hay que pedir una autorización o hacer un registro para llevar un control en cuanto a la venta y difusión. Se hace una planilla, el nombre de la canción, el del autor, la letra, la música, cuánto dura la canción, que ritmo tiene, cuánto dura, se envía a Santiago y ellos revisan si es que existe ese nombre y mandan la aprobación, listo, háganlo.

P: Existe alguna experiencia o anécdota en particular que quiera compartir con nosotros/as?

R: Esta carrera es una carrera muy bonita de técnico de grabación, producción porque yo hago todo, desde hacer el contrato con el artista, buscar el repertorio, aportarle algunas ideas, colocar los instrumentos, darme la paciencia de hacerlo, la fotografía, el arte, el diseño gráfico, si quiere un video clip le hago el video clip.

P: ¿Cómo se fue actualizando ahora con la digitalización, utiliza igual la misma consola?

R: Eh claro, yo acá convino la parte análoga con la parte digital, antiguamente yo usaba grabadoras análogas de carrete abierto de cinta de dos pulgadas, después de eso saltamos a cinta de digital audio que trabajaban en video HI-8 que se sincronizaban marca Tascam, por ahí las tengo. Bueno y ahora más fácil todo se hace con computadora, sale más económico en programa pro tolos, bueno para las cosas que yo hago no necesito cosas tan sofisticadas, a mí me basta un protols antiguo, suficiente, porque lo que yo hago es rescatar la música autóctona, folklórica, y esas cosas no llevan efecto nada, eso hay que mostrarlo como es en la realidad, hay que mostrarlo lo más natural posible. Yo siempre fui de la idea de cuando venían cantantes que arrégleme aquí, la grabación de un cantante es igual que una fotografía decía mi viejo, si el compadre es feo, en la foto va a salir feo igual, acá no hay vuelta que darle, en la grabación es lo mismo, claro usted va a cantar, cante, usted va a plasmar lo que usted canta, si usted es desafinado, no tiene gracia, descuadrado, va a salir como una foto, es una fotografía, si el compadre es feo va a salir feo igual, hay resquicios técnicos para ciertas cosas, pero hay cosas que no hay vuelta que darle.

P: Para usted, ¿Cuál es el sentido que le otorga a la música en el ámbito cultural, social?

R: A mí me encanta la música, no soy músico, algo le pego a la batería pero no, siempre he estado ligado a la música, me encanta, creo que tengo bastante gusto para escoger la música. Antiguamente en los concursos de voces, en festivales a veces estuve varias veces de jurado, y creo que ahí tengo gusto, para ver si un compadre es fome, es desabrido, tiene presencia, este hombre tiene futuro para hacer cosas, me gusta eso, estar relacionado con los cantantes o estar de público en un show, ver quien tiene futuro, quien no, porque de eso depende esto, de las ventas igual, porque así como uno invierte a veces hay que recuperar lo que uno invierte, no se hace uno rico con esto pero me gusta, gran parte de mi vida la he gastado en instrumentos, en aprender un poco, y creo que hasta que me muera voy a seguir en esto porque ya tengo más de sesenta años así que ya no paro, cada vez estoy aprendiendo un poquito más. Hay cosas que se aprende con los años.

P: Por ejemplo eso que acaba de decir es esencialmente, que no se enseña en la academia, eso es un productor, es lograr ver quien realmente es esta persona.

R: Por ejemplo el gusto suyo es ver un artista o varios artistas y éste puede hacerlo es algo que no se aprende, lo lleva por dentro, es un sentimiento que va arraigado en el alma de uno. Yo tuve la ocasión de grabar con muchos conjuntos que venían, me pagaban por grabar listo, se llevaban su material, pero yo a siempre sabía que a veces eran grupos que nacen muertos, no tienen futuro, no van a llegar más allá, o sea porque hacen cosas fomes, bueno pero a ellos les gusta hacer eso. Como también a veces he grabado a vocalistas que nadie daba un peso por ellos y han tirado para arriba, como en el caso por ejemplo, a lo mejor ustedes son muy jóvenes no lo van a conocer, Manolo Alfaro, un cantante de boleros que llegó de Tocopilla, él se dedicaba a vender helados, incluso vendía lapas, lapas mariscos en la carretera en el cruce que está Chuquicamata con la carretera 5, la ruta 5, y cantar le gustaba cantar, y una vez vino a Iquique me dejó una muestra un cassette en esos tiempos, pucha nadie daba un peso por él, ya grabemos, le traje unos músicos de Arica, un guitarrista bueno, tecladista, la música y la batería la vamos a hacer rítmica, vamos a programar la batería y listo, grito y plata, actualmente está viviendo en Santiago, si tu buscas ahí Manolo Alfaro en Youtube está, ahora tiene videos, se radicó en Santiago y tiene trabajo todos los días, que está en Pudahuel, que está en Renca, que está en Ñuñoa, que tiene una celebración, que aquí que allá, siempre estoy en contacto con él, lo llamo, y siempre me dice Carrero oiga usted, usted es el que me tiró para arriba, gracias a usted soy lo que soy, y nosotros nunca quisimos amarrar a un artista, compadre si a usted le va bien y quiere irse a otro sello, váyase, ya vendrán otros, si esa es la idea. Por ejemplo ése es uno, y hay otros más por ejemplo el mismo Melvin Américo también nació acá, el papá de Américo, siempre estamos en contacto, él vende discos en Serena, en Coquimbo, en Santiago, anda recorriendo todo Chile.

Entrevista Armando Vilca- Director de comparsa de Lakitas de Jaiña, Iquique.

P: ¿Cuántos músicos participaron en la grabación?

R: Fuimos como doce o trece, fueron puras personas mayores, fueron mi taita, mis tíos, yo era joven en ese tiempo, entonces se dio la oportunidad de que ellos tocaban aquí, yo venía de Arica, en Arica teníamos revolucionado con esto porque los lakitas allá eran... siempre estuvieron antes, nosotros somos de acá de Iquique, entonces llegamos aquí y nosotros empezamos a tocar también y empezó la gente a entusiasmarse con el tema Lakitas, empezamos a hacer peñas, tambos así tipo bailables pura música entre bandas y lakitas, entonces ahí nos escuchó Carrero y nos ofreció grabar.

P: Él les ofreció grabar, ¿y los lakitas siempre tocaron con bombos o eso se incorporó después?

R: Siempre se tocaba con bombo, caja y platillos, siempre fue así, después se le agrega lo que es los timbales, las congas, el cencerro, lo principal era el bombo, platillos y caja.

P: ¿Y cómo es el tema de la dualidad, arka e ira, eso de tocar con un compañero?

R: Es una pareja, el ira viene a ser la primera y el arka la segunda, es una conversación. Son dos instrumentos, sin los dos instrumentos no sale la música, no sale la escala musical, con los dos logras llegar a hacer música, es un engranaje, conversan, conversa la primera y le contesta la segunda, tiene que quedar tan compacto así para que quede una masa y se note de repente lo que es la melodía completa y la misma intención de tocar, ahí se diferencia el tema de los estilos de tocar de diferentes comparsas.

P: ¿Era importante para ustedes dejar un registro en un cassette por ejemplo?

R: No, si en un momento se dio, no era tan importante, nosotros somos de pueblo, se tocaba una vez al año en la fiesta patronal, y después cuando nos vieron tocar aquí nos empezaron a contratar en los colegios, mandarnos a hacer bombos, instrumentos, zampoñas y se masificó esto, pero que anduviéramos buscando dejar un registro se dio, me entiende.

P: Cuando ustedes tocan siempre hay una ceremonia antes, ¿lo hicieron antes de grabar?

R: Claro, eso lo hicimos aquí, acá en la casa claro, porque Carrero era una persona ajena a nosotros, entonces lo de nosotros es íntimo, lo hacemos cuando viajamos o cuando tenemos una presentación importante, no lo íbamos a hacer allá en Carrero porque es un estudio, podía molestar el humo, el incienso.

P: ¿Fue difícil para ustedes llevar su música al estudio?

R: Si, un poco más de timidez, más que nada por las personas más mayores, en ese tiempo mi taita tendría sus 50 o 45 años, yo tenía 17, 18 años.

P: Mas adelante ustedes siguieron grabando, ¿a qué se debió eso?

R: Si claro seguimos grabando, porque el mismo público, y para Carrero fue un éxito, era una novedad que entró y la gente pedía más y hasta ahora nos piden.

P: ¿La presencia de Carrero fue importante?

R: Si, si por supuesto, él es una persona, que grabo a todos los conjuntos de acá de la zona tanto a bandas como electrónicos también los patentó, se han deshecho los grupos pero quedaron ahí las grabaciones.

P: Él fue el precursor de esto

R: Claro, don Pedro el finadito papá de Ulises y el mismo Ulises, los dos.

P: Él logró rescatar el sonido original de las comparsas

R: Claro, justamente

P: ¿Y cómo grabaron, separaron los instrumentos?

R: Si justamente, de un micrófono grabamos dos porque en el conjunto son hartas zampoñas me entiende, entonces eran pocos los micrófonos, tampoco él tenía la experiencia de grabar lakitas, y nosotros menos sabíamos manejar los equipos, entonces son cosas que se dieron, las pusimos y resultó lo que se dio, se dio el sonido, y lo que gustó fueron los temas que tiramos, temas antiguos bonitos que dejaron recuerdos, que ahora son clásicos, fue parte de la novedad, que la comparsa y el sonido de lakitas quede ahí para escucharlo en cualquier rato no solamente en los pueblos o durante las fiestas que hayan pasado.

P: ¿Cuál es el origen de los temas?

R: Hay temas que son inéditos de nosotros, comparsas, mis taitas, mis tíos y algunos temas que yo arreglaba escuchando en la radio temas antiguos, temas folklóricos y algunas cumbias de unos grupos que tocaban cumbias andinas.

P: Decía don Ulises que fueron haciendo algunos cambios durante las grabaciones, cómo fue ese proceso?

R: Claro, lo escuchábamos ahí en detalle, pero eran temas que yo venía preparando desde Arica me entiende, yo en las vacaciones me venía para acá y me encontraba con eso que acá tocaban mis taitas, mis tíos, ensayábamos y nos escuchaban tocar y después nos contrataban para colegios o para eventos en navidad y cosas así, y ahí nos encontramos con una banda y se comentó que le gusto, entonces por ahí nos encontramos con Carrero y se dio la oportunidad de grabar.

Entrevista Guillermo Contreras, Director de Banda de Bronce, Wiracocha, Iquique.

P: Origen de la Banda

R: La banda tiene como fecha de inauguración el 27 de septiembre de 1982, pero hay un tiempito más atrás, participé yo, pero tiene que haber sido por ahí por los años 75 creo yo, este tema lo comienza mi papá lo que yo recuerdo, puede que haya habido otras personas, pero que yo recuerdo en esos tiempos se hacían unos tambos alla abajito en “El bodegón” que fue muy famoso dentro de los folkloristas, estaban los de la costa que era un grupo folklórico y ellos salían mucho, eran una bandita que llevaban bombo, trompeta caja, seis tipos no más, y ahí participó mi papá, y acá in Iquique las bandas folklóricas no eran tan conocidas como en Arica o en Calama que son ciudades muy limítrofes con Perú y Bolivia que ellos cachan mucho más, pero en ese tiempo había un local que se llamaba “El bodegón” y ahí hacían música folklórica, y por ahí por el 78 llegué yo, pero a tocar el bombito, zampoña y participé un poco pero no era tanto mi onda, hasta que después me nace la trompeta y ahí me gusto el instrumento, pero tenía una base musical porque yo viví en Arica y estudié en el conservatorio de música, y después cuando regresamos conozco este ambiente, después me inserto un poco más en los bailes religiosos, pero siempre había una necesidad de escuchar otras músicas. Comienzo a escuchar bandas bolivianas. Después conformamos un grupito y mi papá me dice que tengo que hacerme cargo de éste, llegó un amigo de Arica y nos juntamos a hacer música, luego aparecen otros jóvenes más, y el 27 de septiembre decidimos el nombre de la banda y la fundación de la misma. Don Esteban Vilca, un maestro boliviano que tocaba con nosotros le pone el nombre a la banda, ahí comienza todo el trabajo, motivados por la música y el folklore. Yo tengo la suerte de haber nacido en una edad contemporánea, de haber conocido a todos estos viejos casi desde el principio acá en el norte, en La Tirana, compartí con músicos con una diferencia de edad de unos 30 años, éramos los más jóvenes con otros amigos, y creo haber nacido en un momento en donde éramos amantes de la música, pensar, comer, dormir música, si hasta dejé mis estudios de auditoría por la música, pero no me arrepiento en todo caso.

P: ¿De dónde viene la idea de grabar el disco “Nuestro Norte”?

R: En ese tiempo yo solo pensaba en escribir y tocar, y creo que la idea del disco fue del Ulises (Carrero), fue una propuesta de un cassette para difundir en los pueblos, donde se pudiera escuchar por ejemplo el himno de Iquique pero tocado por una banda, algo que

se hace en Bolivia, en Bolivia en cualquier inauguración siempre hay una banda en vivo, ellos no pierden esa identidad. Fue algo que se utilizó mucho en los colegios para difundir la música y distintos ritmos, cuecas, cachimbos, etc.

Algunos piensan que el folklore tiene que mantenerse siempre así, y yo creo que eso no es así, por supuesto no hay que perder nunca la raíz. A mí se me ocurrió siempre crear saltos, morenadas, caporales, me especialicé en eso, por ejemplo llevo treinta años tocando una diablada para La Tirana.

P: ¿Cómo se da esa relación de banda con un grupo de baile?

R: Nosotros como grupo tenemos ya una relación de unos treinta años con un grupo de baile, como me especialicé en hacer saltos, por ejemplo ese que tenemos con Chico Trujillo en el tema “Gran pecador”, ese es un salto, son ocho compases con repetición y chao, entonces yo decía que la música y el folklore no tienen que ser tan estáticos, podemos hacer una armonía y acordes diferentes, hicimos unos temas que no nos pescaron mucho, decían que era nada que ver, y me costó un año, y fíjate que al año siguiente si les gustó a algunos músicos, lo propusimos y ahí comenzó todo un tema, ahí enganchamos con una diablada, así que estudié más armonía y salieron cosas bien raras y esto fue creciendo. Nunca repetimos un tema, desde el año 97 más menos, debemos tener unos 500, y están todos escritos, acá aportaron varias personas, varios jóvenes.

Hay muchas bandas que transcriben temas y los interpretan, pero yo siempre les sugiero que inventen, a nosotros nos ha resultado el hecho de componer e inventar temas para diabladas, caporales, etc.

P: Eso los diferencia de muchas bandas, porque existen otras que hacen adaptaciones incluso de temas contemporáneos.

R: Si nosotros también lo hacemos, la gente pide también, la gente de los bailes y la gente que te escucha, ellos son los verdaderos críticos, a nosotros nos interesan todas las críticas, porque te dan la posibilidad de hacer cosas distintas, pero siempre les insisto en que inventen, hay muchachos que hacen temas muy buenos, mi hijo por ejemplo tiene unos temas muy buenos y somos competencia en cierto sentido, como tocamos temas para distintos bailes, y yo no podía estar componiendo para dos grupos así que se vio en la obligación de hacer sus creaciones, se dio una cuestión bien encachá, nos convertíamos

en la competencia en La Tirana, quien tocaba los mejores temas, pero todo en buena onda, somos todos familia, el objetivo siempre ha sido crecer musicalmente.

P: ¿Cómo fue la experiencia de grabar el disco “Nuestro Norte en el estudio Carrero?”

R: Recuerdo que a Ulises le gustaba por ejemplo que los agudos de alguna trompeta resaltara sobre la banda, era como escuchar a La Tirana misma, no había que equivocarse porque esto era de una nomás, fue una experiencia agotadora porque hacíamos casi todo en un día, eran otros tiempos, no había tanta experiencia en la parte armónica. Parte del repertorio lo escogía Ulises, y recuerdo que un tema lo trabajamos exclusivamente acá, trabajamos bien todos los temas y se logró rescatar ese sonido particular. Ahora todo ha ido cambiando, pero esos éramos nosotros en ese tiempo, uno ahora lo escucha y claro, ahora somos distintos, pero ese cambio ha sido porque siempre me ha gustado seguir adelante, crear, siempre me ha gustado el blues, el jazz, tengo mucha influencia de eso, y no solamente he tocado en la banda, participé también en un grupo ska con un trombonista y un saxofonista secos, pero la banda es lo que a mi me apasionaba, no sé por qué, después toqué en una orquesta, tocábamos en varias partes, nos fue súper bien con esa orquesta, toqué como seis años, entonces después cuando inventaba temas para la banda, incluía muchas de estas influencias que aprendí en esas otras agrupaciones, y en algunas partes me decían que el folklore no podía ser así, y yo les decía por ejemplo, escuchen a Los Kjarkas, escuchen a Illapu, esos gallos hacen folklore, y fíjate las armonías que utilizan, las voces que hacen, por qué no aplicarlo a la banda, y ahí me inserté en ese mundo de las influencias musicales.

P: ¿Cuánto se demoró el proceso de grabación del disco?

R: Yo creo que un día o dos cuando mucho.

P: Puede comentarnos de cuantos músicos e instrumentos se componía la banda en ese entonces.

R: Eran cuatro trompetas, mi papá, don Eduardo Maldonado, Tito Santibáñez y yo, en los bajos estaba Raúl Causeo que tocaba trombón a pistones, el maestro Esteban Vilca, y José Gutiérrez, en la percusión estaba el Lalo Sánchez que tocaba la caja muy bien, en el bombo puede haber estado uno de mis hermanos el Roberto Araos o el Pato y en los

platillos puede haber estado el Flaco Nelson, esos creo que estábamos para hacer esa grabación, cuatro trompetas, tres bajos y la percusión.

P: Y hoy en día ¿de cuántos integrantes más menos se compone la banda?

R: Bueno después vino un crecimiento en cantidad, y es porque se insertó un poco Bolivia y mirábamos las bandas con 70, 80 o 100 tipos, el año antes pasado una banda de Arica, la Santa Cecilia tenía 150 tipos, era unos monstruos de bandas, digamos para el espectáculo y para la gente algo muy bonito. Nosotros actualmente somos 50 personas en la banda, pero no siempre vamos todos, va a depender del lugar donde tengamos que tocar y del contrato, depende mucho de lo preparado que estén los músicos, depende del repertorio también, a veces vamos 25, otras podemos ir solo 13, cuando es un formato más pequeño van los que se saben bien los temas, y eso hace que los más pequeños aprendan y se preparen de mejor manera para poder participar en distintas presentaciones, a veces llevamos a alguno que no está muy bien para que tenga la experiencia de estar en un escenario donde lo va a estar mirando mucha gente, esa es la idea, ir preparando a la gente que tiene menos experiencia, pero la realidad es que no todos están preparados para tocar toda la música que hacemos, bailables, boleros, vals, cachimbo, cuecas, cumbias, rock and roll, lo que nos pidan tocamos, hasta grabamos una vez un tema de los enanitos verdes, y salió bien, en ese tiempo estaban de moda, creo que ese arreglo lo hizo el maestro Maldonado, tocábamos muchos temas populares.

P: Puede contarnos sobre la experiencia de ustedes como banda con el sello Carrero

R: Si hay una de las cosas de yo como persona es jamás olvidarme de como nací y donde nací y de la gente que fue un tremendo aporte, jamás me olvido de Carrero, del papá y de Ulises que es más mi amigo, ellos son importantísimos para wiracocha, primero por la amistad y segundo por todas las grabaciones que hicimos, producciones Carrero y más como persona, ellos son importantísimos en el inicio, la gestión y las grabaciones, fueron experiencias espectaculares.

P: ¿Cuál es para usted la importancia del sello discográfico Carrero para la región?

R: Después de tantos años vengo a entender lo que ellos hacían, el rescate de todo esto, fíjate que por mi necesidad musical quizás me olvidé un poco de eso, por lo que te contaba de siempre seguir adelante y hacer cosas diferentes, pero llego un momento donde entendí que iba caminando demasiado rápido, uno cuando pierde esa identidad se olvida un poco

de las raíces creo que perdemos el rumbo, mira, el Macha (Vocalista de Chico Trujillo) fue inteligente en eso, cuando hizo la cumbia chilombiana y todo ese cuento se fue al interior de Colombia, a los pueblos nativos de Colombia a escuchar a los viejitos como tocaban, los grababa, los estudiaba, y después trajo toda esa cultura y la propuso, quizás algunos temas no tienen mucha relación, pero se nota esa esencia. Entonces lo que hizo Carrero es un poco lo mismo, lo que ha intentado hasta el día de hoy y eso me parece muy valioso, como dice, si un pueblo no tiene pasado difícilmente tenga futuro. Me acordé de una banda que se llama “La bandita del litro”, yo los conocí, mi papá tocó con ellos, ellos eran una banda de militares jubilados y tuve la oportunidad de tocar con ellos, mi papá me llevo. Nosotros tuvimos la suerte de participar en una película que se llama Fatamorgana de amores de un libro de Letelier que se enfoca directamente en una banda de música, la bandita del litro que nosotros los Wiracocha representamos en esta película, participé en los arreglos con Osvaldo Torres, esto fue hace unos tres años atrás, yo llegué por intermedio de un amigo, Mauricio Novoa. Es bonito ver tu nombre, el nombre de mi papá en una película.

P: Algún mensaje que quiera dejar en relación a la música o al patrimonio

R: Creo que nuestro folklore es lo máspreciado que tenemos y personas como Carrero son valiosísimos, hay que cuidarlos, ellos son los que en un momento determinado van a mantener todo esto, y expresarle a los más jóvenes que la música nos tiene que juntar, nos tiene que unir, esto lo aprendí de los viejos, a través de la música he aprendido mucho y tengo más satisfacciones que cosas malas, que los jóvenes vean la música como algo artístico no tanto profesional, juntarnos, que la música nos junte más que nos separe.

Entrevista Iván Jiménez, Locutor de programa “Pasión Andina” de Radio Neura, Iquique.

P: ¿Cuál es la dinámica del programa “Pasión Andina”, llamados telefónicos, música, entrevistas a grupos, cómo es?

R: La dinámica del programa es siempre resaltar los grupos iquiqueños, dentro de eso lo mezclamos también con la música Boliviana, Peruana, también hay músicos iquiqueños en México, en varios lugares y se hace una programación para poder ir potenciando y tener bastante material, igual acá en Iquique hubo un tiempo que estuvo muy vinculado la música de los Tucu- Tucu, música Argentina, entonces vamos mezclando con música Argentina, música Peruana, acá en Iquique nosotros somos muy buenos para los valeses, entonces mezclamos Eva Ayllón, hay mucha música de Eva Ayllón, tengo música también de Los Kjarkas y eso lo relaciono con los grupos Iquiqueños. (...) Mantenerse en la música hoy en día cuesta mucho, incluso hay redes sociales, hay plataformas de músicos andinos en el cual tratan de mantener la música pero no son conocidos, pero viven de la ella, y eso es lo que cuesta, mantenerse, y esa es la dinámica que nosotros hemos mantenido, con el llamado telefónico, contarle una historia al público de jóvenes iquiqueños que algún día estuvieron aquí con sueños, viajaron a otro país y hoy día están conquistando su vida musical artística como personas independientes (...) el programa mío es eso, rescatar la música de varios folkloristas y compañeros ariqueños, de Antofagasta, iquiqueños, y así se han ido formando varias redes sociales de vínculo folklórico.

P: Como nuestra tesis está enfocada en música, escogimos estas dos producciones como te decía de los Lakitas de Jaiña y de los Wiracocha como bandas importantes dentro de la música del norte, de comparsas de lakitas, ¿hay difusión en tu programa?

R: Mira sí, yo tengo a los Lakitas de Jaiña trabajan conmigo cuando hago peñas folklóricas pongamos, yo todo el verano hago peñas folclóricas y también el 4° Encuentro de los lakitas, en ese sentido siempre hay una comunicación con los Lakitas de Jaiña, música, igual como “Contrapunto” que también es un grupo iquiqueño que tocan acá, los Lakitas de Huarasiña, hay mujeres también que hoy en día están haciendo música de Lakas y eso es bueno porque se han mantenido.

P: ¿Y la difusión de las Bandas de bronce como la banda Wiracocha?

R: Mira, yo me crie con los Wiracocha, yo me crie en mi casa escuchando los Wiracocha. Guillermo que es el director del grupo él se ha mantenido por mucho tiempo haciendo música, y ha preparado a muchos jóvenes que hoy en día son otras agrupaciones que están, como “Juventud del Norte”, que se han vinculado y salen de este nicho que Guillermo ha hecho haciendo bandas de bronce para los bailes religiosos, siempre hay una vinculación con la música de bronce porque son familias grandes que van La Tirana, con mucho esfuerzo ellos también trabajan todo el año para poder llegar al 16 de julio, se les paga a las bandas, hay un vínculo muy hermoso, creo que Guillermo también ha aportado mucho en esa parte

Nosotros nos sentimos orgullosos de la Reina del Tamarugal, son himnos de Chile, yo siempre he dicho que mi aporte dentro de lo que es lo cultural, es que se vaya potenciando la música folklórica iquiqueña, porque los espacios se están cerrando. Ese es el grave problema en Iquique, que hoy día nos estamos olvidando de esta música, nos acordamos de repente para algunas festividades, pero no nos acordamos durante todo el año, y la idea de éste programa es que todos los sábados se hable de las agrupaciones, se cuente de la historia de ellos, mandarles saludos, llamarlos por teléfono, ellos nos llaman, recordarles que el programa es de 13:00 a 15:00hrs y que estén con nosotros presentes, esa es la idea del programa “Pasión Andina”.

P: ¿Cuál es la principal audiencia que tiene el programa, cuál es tu público?

R: Mi público son los músicos, en realidad ellos, sus familias, los bailes religiosos que me llaman siempre, la gente de la población el Colorado, los que los fines de semana se van a la playa, ellos siempre me están escuchando, tengo la audiencia de la gente de los colectivos, de agrupaciones que también me escuchan.

P: Para ti como locutor y música ¿Cuál crees que fue el aporte cultural del sello Carrero en relación a la difusión del patrimonio musical de las bandas locales?

R: Con la música tú te puedes comunicar con otra persona, es un lenguaje no verbal, yo digo porque transita por todo el mundo, tú puedes escuchar una roca que cae y es una nota musical, desde ahí puede nacer algo que va contribuir con un aporte musical. Es por eso que los vientos, los bronces, los sonidos musicales son tan profundos que tú te puedes trasladar desde aquí a cualquier parte del mundo, porque eso es la música, tu cierras los

ojos y te vas a trasladar a otro lugar, es lo que pasa con Carrero, yo creo que cuando él comenzó, comenzó también grabando muchos grupos de acá de Iquique, no solamente folklóricos, estamos hablando de Latin Sound, estamos hablando de los American Sound que pasaron por Carrero, los Gennimans. Carrero es como el granito de arena para que el músico pueda salir a otros lados a mostrar su música, eso fue Carrero, o sea fue algo fundamental e importante en nuestra ciudad, no hay que dejar de recordarlo, tiene que mantenerse escrito en un libro, tiene que estar escrito en la historia.

Catálogo Producciones Musical Carrero M.R.

1. BANDA CRISOL TROPICAL - Bailando en el Tambo.
2. BANDA DE BRONCES "HUMILDES" - La Tirana 2008
3. BANDA DE BRONCES HUMILDES
4. BANDA INSTRUMENTAL MUNICIPAL DE POZO ALMONTE.
5. BANDA LOS SORONAS: La Tirana "su música y canto".
6. BANDA LA TIRANA – La Tirana 2004 – 16 de Julio.
7. BANDA REAL JUVENTUD – La Tirana 2007
8. BANDA REAL JUVENTUD "San Lorenzo de Tarapacá".
9. BANDA WIRACOCHA – La Tirana: Su música y su danza.
10. BANDA WIRACOCKA – La Tirana "Viva la reina del Tamarugal".
11. BANDA WIRACOCHA – "Es nuestra fiesta".
12. BANDA WIRACOCHA – "Alma Tiraneña".
13. BANDA WIRACOCHA - "Fervor y música".
14. BANDA WIRACOCHA – "Pasos tiraneños".
15. BANDA WIRACOCHA – "Nuestro Norte".
16. BANDA WIRACOCHA – "Fiesta en el tambo" Vol. 1.
17. BANDA WIRACOCHA – "Fiesta en el tambo" Vol. 2.
18. BANDA WIRACOCHA – "La Tirana" 1987. Vol.1.
19. BANDA WIRACOCHA – "La Tirana" Vol.2.
20. BANDA WIRACOCHA - "La Tirana" 1989.
21. BANDA WIRACOCHA – "La Tirana" 1990.
22. BANDA WIRACOCHA – "La Tirana" 1994.
23. BRONCES BRILLANTES- Vol.1
24. CAPITULO QUINTO – 100% Bailables.
25. CARLOS AVALOS – Vol. 1
26. CARLOS AVALOS – Vol.2
27. CARLOS AVALOS – Vol.3
28. CARLOS AVALOS – Vol.4
29. CARLOS AVALOS – Vol.5
30. CONJUNTO CALICHAL – Al soberano puerto de Iquique. Vol.1
31. CONJUNTO CALICHAL – Entre chicha, curanto y cuecas. Vol.2
32. CONQUISTADORES DE CHOAPA.
33. COPACABANA DE ARINA – Vol. 1
34. DEYS RUIZ – "El peluchito".
35. DEYS RUIZ – "La voz triunfadora". Vol.
36. DEYS RUIZ – "Vuelve"
37. DEYZ RUIZ – "Vuelve con su voz triunfadora"
38. ELIZABETH PINTO – La princesita del folclore boliviano.
39. ESTUDIANTINA MAGISTERIO, Antofagasta.
40. ESTUDIANTINA SALITRERA – Universidad de Tarapacá Arica- Chile.
41. ESTUDIANTINA TAMARUGAL – "Evocando el ayer".
42. ESTUDIANTINA TAMARUGAL – "Recordando la pampa salitrera".
43. ESTUDIANTINA VOCES DEL NORTE – Vol.1
44. EL TROVADOR DEL HUASCO ALTO.
45. FELIX MUÑOZ – Bailando de Norte a sur.
46. FUGA TROPICAL

47. GAVINO Y FERNANDO – En el parabién de Chiapa.
48. GENESIS
49. CH'ALLA MARKA “Nuestras Raíces”.
50. GENNIMAN'S “En vivo” 2004
51. GENNIMAN'S – “...Para seguir bailando”
52. GENNIMAN'S – Vol. 1
53. GENNIMAN'S – Vol. 2
54. GENNIMAN'S – Vol. 3
55. GENNIMAN'S – Vol. 4
56. GENNIMAN'S – Vol. 5
57. GRUPO GALAXIA – Vol. 1
58. GRUPO GALAXIA – Vol. 2
59. GRUPO GALAXIA – Vol.3
60. GRUPO GALAXIA – Vol.4
61. GUITARRAS FANTASTICAS – Valses peruanos.
62. GUITARRAS FANTASTICAS – Casualmente romántico.
63. GUSTAVO ALBERTO – La voz romántica.
64. GRUPO GALAXIA- Súper bailables
65. HERMANOS BALTAZAR – Fiesta en el tambo.
66. INTI WAYNA – “Raíces Folclóricas”.
67. JORGE ANDRES – Dedicado a los profesores de Chile.
68. JULIO HITO – Vol. 1
69. JULIO HITO – Vol.2
70. LAKITAS DE JAIÑA- Vol.1
71. LAKITAS DE JAIÑA- Vol. 2
72. LAKITAS DE JAIÑA- Vol. 3
73. LAKITAS DE JAIÑA- Vol. 4
74. LAKITAS DE KARPAS- Sabor a pre-cordillera del norte chileno.
75. LAKITAS DE IQUIQUE “contrapunto musical”.
76. LAKITAS REAL JUVENTUD “Pascua de Negros”, Los mejores huayños.
77. LAKITAS FURIA ANDINA- BANDA REAL JUVENTUD- “Fiesta de los Andes.
78. LA CHAPARRITA – Lorna Maribel
79. LA PERGOLA – “Viva Chile m...”
80. LORNA GUEVARA.
81. LORNA MARIBEL – “Como te voy a olvidar”.
82. LOS PEREGRINOS DEL NORTE
83. LOS ANGELES NORTEÑOS – Corridos y rancheras. Vol. 1
84. LOS ANGELES NORTEÑOS – Vol. 2
85. LOS FRONTEROS DEL SUR
86. LOS HERMANOS BARRIENTOS.
87. LOS JUNIOR'S – “Amigo Bronco”.
88. LOS MARAVILLOSOS – Tercera dimensión 2003
89. LOS REGIONALES DEL NORTE – El destino del arriero.
90. LOS SOBERANOS - Boleros y valsecitos peruanos.
91. MANOLO ALFARO
92. MANOLO QUINZA
93. MANUEL ANTONIO LOPEZ – “Hasta ayer”.
94. MARINCHO y su quena mágica.

95. NANO BALTAZAR – Desde la cumbre del Chungará.
96. NANO MONTT – Reminicencias.
97. NANO MONTT – Tonadas y cuecas de nuestro querido Chile.
98. NUEVA ARMONIA – A toda máquina.
99. PAUL TORRES – “El tocopillano”. Vol.1
100. PAUL TORRES – Vol.2
101. REVELACION ANDINA – Canto a mi Dios.
102. RANCHERITOS de flor del valle
103. SANGRE AZUL – El “Loa” canta y baila.
104. SISA WARA- Cantos a la chinita de La Tirana.
105. SONIDOS KRISTAL – Vol. 1
106. VICTOR NOGUERA y su arpa mensajera.
107. VOCES DEL NORTE ESTUDIANTINA – En navidad.
108. VILKA BROTHER’S.
109. ZAMPOÑARIS

BANDA WIRAKOCHA
Fiesta en el Tambo
Volumen 1



BANDA WIRAKOCHA
Fiesta en el Tambo
Volumen 2



BANDA WIRAKOCHA
La Tirana 1987
Volumen 2



BANDA WIRAKOCHA
La Tirana 1989



BANDA WIRAKOCHA
La Tirana 1990



BANDA WIRAKOCHA
La Tirana 1994



CONJUNTO CALICHAL
Al Soberano Puerto de Iquique
Volumen 1



CONJUNTO CALICHAL
Entre Chicha, Curanto y Cuecas
Volumen 2



ESTUDIANтина MAGISTERIO
Antofagasta



ESTUDIANTINA SALITRERA
 Universidad de Tarapacá de Arica-Chile



ESTUDIANTINA TAMARUGAL
 de Pozo Almonte
 “Evocando el Ayer”



ESTUDIANTINA TAMARUGAL
 de Pozo Almonte
 “Recordando la Pampa Salitrera”



ESTUDIANTINA
VOCES DEL NORTE
de Iquique
Volumen 1



FÉLIX MUÑOZ
Bailando de Norte a Sur



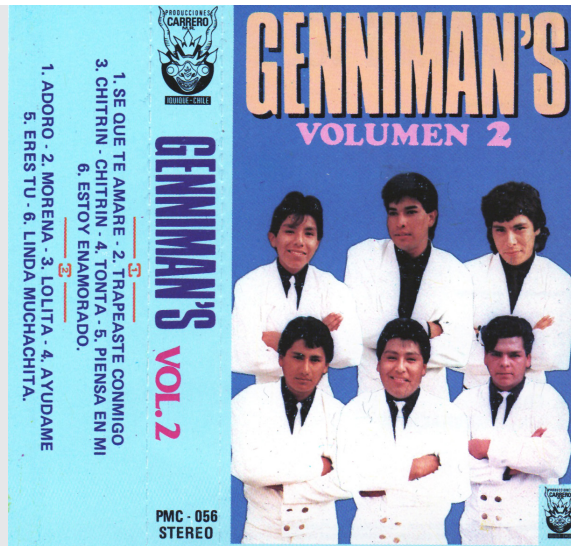
NUEVA ARMONÍA
A Toda Máquina



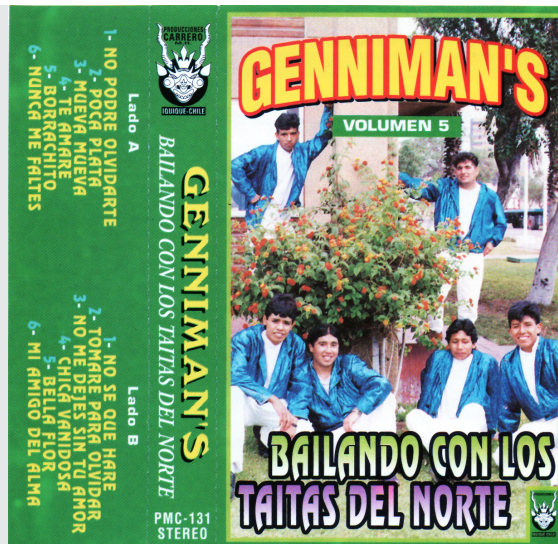
GENNIMAN'S
 "...Para Seguir Bailando"



GENNIMAN'S
 Volumen 2



GENNIMAN'S
 Volumen 5
 Bailando con los Taitas del Norte



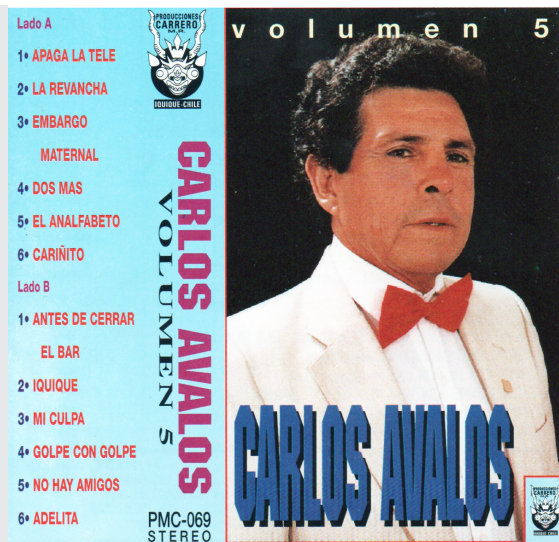
DEYS RUIZ
 “La Voz triunfadora”
 Volumen 1



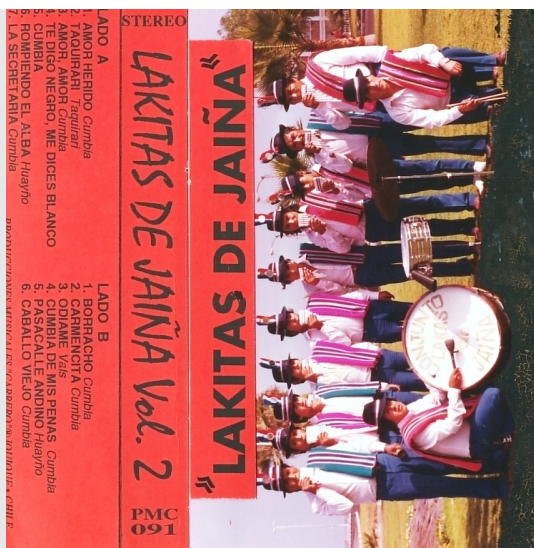
COPACABANA DE ARICA
 “Toda la Vida en tu Corazón”
 Volumen 1



CARLOS ÁVALOS
 Volumen 5



LAKITAS DE JAIÑA
Los Chaquetos
Volumen 2



MARINCHO
y su Quena Mágica



NANO BALTAZAR
Desde la Cumbre del Chungará



LOS ÁNGELES NORTEÑOS
Corridos y Rancheras
Volumen 1



LOS REGIONALES DEL NORTE
"El destino del Arriero"



LOS MARAVILLOSOS
de José Villanueva
Tercera Dimensión 2003

