



**INFORME FINAL**  
**“INVESTIGACIÓN SOBRE LA DANZA DEL CACHIMBO EN TRES  
COMUNAS FOCALIZADAS DE LA REGION DE TARAPACÁ;  
PICA, HUARA (TARAPACÁ) Y MAMIÑA”**

Universidad de Tarapacá  
Diciembre, 2017.

## INDICE

CAPITULO I. INTRODUCCIÓN	3
1.1 PRESENTACIÓN GENERAL DE LA ACTUALIZACIÓN DE EXPEDIENTES	3
1.2 ANTECEDENTES	4
1.3 OBJETIVOS	6
1.4. METODOLOGÍA DE TRABAJOS	7
1.5. PLAZO DE EJECUCIÓN DEL EXPEDIENTE	80
1.6. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES EN EL MARCO DEL EXPEDIENTE	80
1.7. SEGUIMIENTO DEL PROCESO DE ACTUALIZACIÓN DE EXPEDIENTE	82
CAPITULO II. IDENTIFICACIÓN GENERAL DEL ELEMENTO DE PCI	83
CAPITULO III. CONTEXTO EN EL QUE SE DESARROLLA EL ELEMENTO DE PCI.	85
3.1 DIMENSIÓN GEOGRÁFICA DEL TERRITORIO ASOCIADO A LA DANZA CACHIMBO	91
3.2 DIMENSIÓN SOCIO-DEMOGRÁFICA DE LA DANZA CACHIMBO.	102
3.3 DIMENSIÓN SOCIOECONOMICA DEL TERRITORIO	108
3.4 DIMENSIÓN SOBRE INFRAESTRUCTURA Y EQUIPAMIENTO SOCIAL Y CULTURAL DEL TERRITORIO.	112
3.5 DIMENSIÓN NORMATIVA Y DE POLÍTICA PÚBLICA ASOCIADOS A LA DANZA CACHIMBO.	116
3.6 DIMENSIÓN DE RIESGOS NATURALES Y ANTRÓPICOS DEL TERRITORIO ASOCIADO A LA DANZA CACHIMBO.	126
CAPITULO IV. REGISTRO Y CARACTERIZACIÓN DE CULTORES/AS DEL BAILE CACHIMBO	137
4.1 DIMENSIÓN: IDENTIFICACIÓN DE CULTORES/AS.	137
4.2 DIMENSIÓN: CARACTERIZACIÓN DE LOS CULTORES /AS.	139
4.3 DIMENSIÓN: ROLES Y DINÁMICAS INTERNAS DEL ELEMENTO DE PCI.	144
CAPITULO 5. DESCRIPCIÓN Y CARACTERIZACIÓN DEL BAILE CACHIMBO	148
5.1 DIMENSIÓN: CRITERIOS UNESCO	148
5.2 DIMENSIÓN: DESCRIPCIÓN EN PROFUNDIDAD DEL ELEMENTO DE PCI	151
5.3 DIMENSIÓN: HISTÓRICO-CULTURAL	164
5.4 DIMENSIÓN: DIMENSIÓN SIMBÓLICA	177
5.5 DIMENSIÓN: TEMPORAL	181
5.6 DIMENSIÓN MATERIAL	188
5.7. DIMENSIÓN ECONOMICA	192
5.8 DIMENSIÓN: PROCESOS Y MECANISMOS DE TRANSMISIÓN CULTURAL DEL ELEMENTO DE PCI	195
5.9 DIMENSIÓN SOCIAL	198
5.10 DIMENSIÓN: TERRITORIAL	205
CAPITULO 6. ANÁLISIS Y PROBLEMATIZACIÓN	220
6.1 ANÁLISIS	220
6.2 PROBLEMATIZACIÓN	228
6.3. SÍNTESIS DIAGNÓSTICA.	232

## **CAPITULO I. INTRODUCCIÓN**

En el norte de Chile el Patrimonio no solo se encuentra en los museos, archivos, antiguas construcciones o en los libros, también se manifiesta en los cánticos, mudanzas, coreografías, múltiples sonoridades de instrumentos musicales o construyendo algún tipo de artefacto que, sumado a los anteriores o inserto en una fiesta o conmemoración, caracteriza a un grupo cultural, representando escenarios que conectan diferentes dimensiones de la vida humana.

En este sentido, las festividades permiten la congregación ritual de mujeres y hombres andinos, mestizos y/o afrodescendientes nortinos, que durante el tiempo de fiesta bailan el Cachimbo, como parte de una tradición propia de la región de Tarapacá, siendo los oasis de Pica y Matilla, como los poblados precordilleranos de Mamiña y Tarapacá, lugares donde se manifiesta con gran intensidad.

El Cachimbo, entre las melodías de bandas de bronces o lakas, despliega mudanzas que forman parte del repertorio tradicional de las fiestas patronales y actos de las poblaciones tarapaqueñas, siendo un componente significativo que cada alférez que asume la fiesta, baile con su pareja en el local o “parabién”, para dar inicio a las celebraciones. Sin este baile tradicional, la fiesta y la compleja trama de ritos que conlleva, no puede iniciarse, siendo un momento propicio para que se activen mecanismos propios de los comuneros para marcar los tiempos de la fiesta, como asimismo, mantener que las nuevas generaciones bailen en cada festividad. Así, el Cachimbo, interpretados por los alférez, su parentela, amistades y diversos peregrinos, es un Patrimonio Cultural que posee una profundidad histórica regional manifestada en las fiestas, pero que también ha llegado a las ciudades nortinas tras los procesos de movilidad y migración experimentado por la sociedad tarapaqueña.

Por esta razón es importante que se le dé prioridad al reconocimiento del valor patrimonial que tiene este baile y sea reconocido como parte importante de las formas inmateriales del patrimonio cultural nacional.

## 1.2 ANTECEDENTES

Las comunidades andinas de la zona de Tarapacá en el norte de Chile, se congregan ritualmente cada año para celebrar a los santos patronos, retornando desde las ciudades nortinas a sus poblados de origen, desplegando asimismo una serie de prácticas ceremoniales que encabeza el alferez, cargo religioso de gran significación simbólica y cultural para las poblaciones indígenas.

En el plano cultural, pese a los pronósticos de fractura y disolución de la comunidad andina regional, y a la pérdida progresiva de ritos y cargos intracomunitarios producto de la migración, la ampliación de los mercados, las acciones coercitivas del Estado o la influencia religiosa pentecostal, las fiestas patronales continúan realizándose en las comunidades de origen en un contexto de translocalidad; actuando la festividad como un vector que permite el funcionamiento de sistemas de relaciones sociales y la interconexión de redes multivariadas (parentales, alianzas, residenciales, organizaciones), vigorizando la cohesión y solidaridad comunitaria. Bajo esta lógica, la membresía de la comunidad andina, motivada tanto por factores individuales –los grupos de parentesco y círculos cercanos– como por intereses colectivos-actividades comunitarias–, se congrega y condensa año tras año principalmente en torno a la fiesta patronal (González 1996; Gundermann 2001; Díaz 1998). Esta manifestación de congregacionalismo, posee la función social de reunir en torno a un rito comunitario a los sujetos translocalizados, los que además del tiempo reservado a la programación del evento, consignan entre sus excedentes anuales, significativos porcentajes de sus ingresos a la realización de la fiesta y de las actividades privadas y públicas circunscritas a la festividad (ceremonias religiosas, asambleas, bailes, encuentros deportivos, *vilanchas*, “pagos” o sacrificios, atuendos, cancelación a músicos, entre otras).

El congregacionalismo generado por la festividad patronal, posee una entidad de importancia comunitaria como lo constituye el sistema de cargos religiosos o ceremonial en el ejercicio del culto católico (principalmente el alferazgo), sistema que actúa como base de la celebración ritual, donde el cargo de alferez puede ser asumido por un miembro de la comunidad o por la participación de todos los comuneros dependiendo de los casos<sup>1</sup>.

El alferez corresponde a un cargo ceremonial religioso de origen colonial (vinculado a las cofradías), que asume la totalidad de los gastos de la festividad en honor al santo patrono de un poblado, como son la comida, bebidas y grupos musicales que asisten a la fiesta (bandas de bronce, *lakitas*, orquestas electrónicas de cumbias [Díaz 2009; 1998; 1997]). En términos simbólicos, representaba a la comunidad frente a las ceremonias religiosas desplegadas durante la fiesta patronal<sup>2</sup>. Otros cargos

---

<sup>1</sup> Consignemos que cuando nos referimos a un sistema de cargos, aludimos puntualmente a cargos de índole ceremoniales para el culto católico que poseen las fiestas a los santos patronos. A diferencia de la realidad Mesoamericana, donde existe cargos civiles y religiosos que perviven, con matices particulares y muchas transformaciones desde tiempos coloniales conformando un amplio sistema de cargos entre los indígenas mesoamericanos (Topete 2007), en el área de Tarapacá, los cargos civiles o sociopolíticos (caciques, *jilakatas*, alcaldes de indios, etc.), perdieron protagonismo a partir de los gobiernos liberales del siglo XIX; mientras que los cargos religiosos, como el de alferez, son el principal cargo que poseen las comunidades andinas del norte de Chile.

<sup>2</sup> El alferez, también conocido como “pasante” o prioste de la fiesta patronal, es el personaje principal de la comunidad celebrante en el mundo andino. De acuerdo a los registros etnográficos de mediados del siglo XX de Monast (1972) en el altiplano boliviano que colinda con Chile, el alferez es “mucho más que el organizador o el director de la fiesta: es el responsable de la fiesta, goza de plenos poderes y se hace cargo de todos los gastos. Patrocina la fiesta, en el sentido de sostenerla con todo su crédito moral y pecuniario. Etimológicamente, es el portaestandarte: hace pasar la bandera de tal o cual santo por el pueblo, con los cargos que ese honor importa. (...) se es pasante de tal o cual santo (o del objeto de la fiesta), más que de la fiesta misma: pasante de san Pedro, pasante del Santísimo, etcétera. El pasante si bien es el encargado de la fiesta, no llega a programarla: hay un ritual tradicional y casi siempre idéntico para todas las fiestas. Sus obligaciones son, sobre todo, de orden financiero: asume los gastos de la fiesta. Paga los estipendios al ministro del culto por las vísperas, la misa y la procesión; lo mismo que el viaje del sacerdote si hay que hacer algún traslado; en ciertos lugares proporciona a la iglesia una provisión de cirios para todo el año; costea los gastos del hechicero y también de las víctimas para los sacrificios de los animales (...) El pasante organiza el baile: proporciona la música para la muchedumbre bulliciosa y con sed de bailar. Alquila, pues, una fanfarria o a veces dos (bandas de bronce)... Finalmente se ocupa de la comida y la bebida de todos los invitados –a veces varias docenas, y aun centenas– durante todo el tiempo de la fiesta: dos, tres y hasta cuatro días enteros (es muy difícil que una fiesta dure solamente dos días)”, Monast (1972:204 – 205).

comunitarios y religiosos son el de mayordomo, encargado de la vestimenta de la imagen del santo, su ritualidad y sus bienes (chacras, huertos, etc.) de uno a tres años. El fabriquero, asume las llaves, objetos y ornamentación del templo (“fábrica”); sacristán, que asiste la ritualidad de la liturgia y los “cantores”, que interpretan cánticos religiosos como las “salve”, cantos a la Virgen, a la Cruz de mayo o al “Señor” (Espíritu Santo). Aunque históricamente muchos de los cargos comunitarios se han ido perdiendo, como por ejemplo: *jilakatas*, caciques o *mallkus*<sup>3</sup>, el alferazgo se ha mantenido producto de la dinámica que origina al articular las redes sociales que sustentan a la comunidad andina, siendo el sistema propicio que convoca en torno al ritual a toda la membresía en los Andes tarapaqueños.

De acuerdo a una serie de antecedentes etnográficos, históricos y musicológicos que en este informe exponemos, en las fiestas patronales los alférez bailan en el “parabién” o local del pueblo o también en la plaza, el tradicional Cachimbo, danza de la cual no existe evidencia que en otras regiones aún se siga interpretando y danzando durante dichas festividades. Es así que, sus características locales, su significación ceremonial e identitaria, como su riqueza rítmica, lo constituyen como un valor patrimonial de gran significación para las comunidades andinas como para todo el norte chileno.

---

<sup>3</sup> Gabriel Martínez durante la década de 1970 identificó en Isluga (altiplano tarapaqueño), aun la persistencia de cargos que cumplían funciones sociopolíticas y religiosas, como los constituía el cargo de *mallku* o cacique, el cual era electo entre los comuneros por 1 año, y aun en aquel momento, asumía la responsabilidad de las festividades. Este cargo era en el altiplano “*la dignidad más alta: después de “pasar” como mallku, la persona puede quedarse satisfecha, con la conciencia de haber “cumplido” con su comunidad. Y son también el cargo más oneroso y pesado desde el punto de vista del dispendio y preocupaciones que exige: asimilado a la institución del “presterio” y “alferado” (...) debe proveer los gastos de comida, bebidas, oficios religiosos, etc. para toda la comunidad durante las cinco fiestas más importantes del año, en especial la fiesta patronal de Isluga, en diciembre*”; agrega que los *mallkus* eran 2, uno por cada *saya* o parcialidad, llevando siempre “*sus varas de mando al brazo, seguidos por sus esposas, presiden las ceremonias*”, y haciéndose acompañar por 2 mayordomos (uno por cada *saya*). Además presidían los cabildos (*kawiltu*), asamblea comunitaria que se realizaba después de la fiesta patronal, y que permitía discutir problemas de la comunidad, programar actividades o “faenas” colectivas como el arreglo de caminos) y evaluar el cumplimiento de las responsabilidades asumidas por el cargo (Martínez 1975: 409-410). Con los años, el cargo de alférez concentró la responsabilidad de *pasar* fiestas en el altiplano y los dirigentes vecinales asumieron la organización interna de las comunidades. Martínez, en otro de sus escritos, expone que Isluga es un centro ceremonial en el cual para la segunda mitad del siglo XX no residía ningún poblador de manera permanente, “*salvo un par de ancianos, uno de los cuales es el poderante*”. Sobre el “*poderante*”, conocido también localmente como “fabriquero”, era el “*encargado del sostenimiento del culto de una fiesta de santo. Sus deberes van desde vigilar el cumplimiento estricto del ritual, e incluso oficiar, hasta la mantención de la imagen y locales relacionados con el culto. En el caso del poderante del Pueblo su responsabilidad es muy grande, ya que afecta a todo el sistema de las fiestas de Marka; él guarda, también, las llaves de la iglesia. Se entiende, además, que el “poderante” tiene “poderes”, en relación con la parte autóctona de la religión*”, (Martínez 1989:113).

### **1.3. Objetivos**

#### **Objetivo General**

- Desarrollar una investigación participativa sobre la danza del Cachimbo en tres comunas focalizadas de la Región de Tarapacá; Pica, Huara y Mamiña que diagnostique el estado de la información contenida en investigaciones previas y la actualice cuando corresponda. Que identifique a sus cultores y analice integralmente las problemáticas que afecten su continuidad, con la finalidad de evaluar su ingreso al inventario priorizado de Patrimonio Cultural Inmaterial existente en Chile y generar estrategias de salvaguarda junto a las comunidades de cultores.

#### **Objetivos Específicos**

- Elaborar un diseño de investigación participativa para la evaluación y actualización de la información de la investigación previa por el elemento PCI, sobre la base de la estructura para la actualización de expedientes entregados por el Departamento de Patrimonio Cultural.
- Identificar el Cachimbo a partir de las características que lo singularizan.
- Describir el contexto general en el cual se desarrolla el Cachimbo a partir de información pública y privada existente.
- Complementar el registro y caracterización de cultores que son parte de la tradición del Cachimbo.
- Describir y caracterizar en profundidad y sobre la base de metodologías participativas los rasgos y atributos específicos del Cachimbo en función de la estructura de investigación para la actualización de expedientes entregada por el Departamento de Patrimonio Cultural.
- Analizar relacionadamente la información recabada en el proceso de investigación a fin de identificar las problemáticas que afectan la continuidad del Cachimbo y que se encuentre validada por los cultores que componen el elemento.

## 1.4. Metodología de Trabajo

- **Enfoques-teóricos metodológicos**

Área de estudio (contexto)

El área de estudio estará determinada por las manifestaciones territoriales de las expresiones socioculturales vinculadas a la danza tarapaqueña del Cachimbo, y sus representaciones particulares en las provincias del Tamarugal. No obstante, cabe señalar la importancia de considerar otras zonas geográficas, como por ejemplo Iquique, si se piensa que este tipo de manifestaciones culturales superan muchas veces las fronteras de los espacios en que se practican tradicionalmente los bailes, debido a la naturaleza con las que grupos humanos de contextos y orígenes diversos se involucran en estas prácticas. Cabe señalar, que la tradición oral entrega un amplio espectro de posibilidades para la identificación de símbolos, conocimientos, técnicas y espacios que nacen desde la propia experiencia del cultor, siendo estos capaces de expresar particularidades propias de los escenarios festivos en los que han participado.

El proceso de búsqueda de evidencias y significados asociados a la danza del Cachimbo, requiere de identificar a aquellos sujetos culturales (informantes clave) portadores del conocimiento perseguido por los objetivos de este estudio y que pudiesen transmitir su conocimiento aportando a la investigación.

### **Unidad de estudio**

Como se ha expuesto, el Cachimbo se originaría, en términos históricos, en paralelo a otras formas de baile que como este; significaron el entrecruzamiento de danzas que durante el siglo XVIII estuvieron de moda en los teatros de Lima, Arequipa y Potosí. Este sería el caso de la “Tonadilla escénica”, muy popular en Madrid durante ese siglo, que rápidamente se difundió a todos lados del virreinato del Perú siendo apropiada por la servidumbre de la aristocracia colonial compuesta por; mestizos, negros e indígenas en su mayoría.

En el caso local, la práctica del Cachimbo, entre los vecinos más antiguos de Pica es recordada como “Elegante”, “Coqueta” y “Salerosa” lo que denotaría su posible origen en los salones de las antiguas viñas de Tarapacá. Además, en la memoria oral de sus cultores persiste una doble categorización a la acepción de Cachimbo; en primer lugar el término puede ser usado para denominar a afrodescendientes, como por ejemplo; “Negro Acachimbao” o “Negro Cachimbo” y en segundo lugar, es usado para designar a la forma de “Baile y Tierra”, término otorgado en la colonia a los bailes que se originaban en América, más popular surgida en la zona y que en la actualidad se sigue realizando principalmente en fiestas patronales.

Como expresión del PCI, el Cachimbo representa una forma cultural híbrida y mestiza, además de popular e identitaria de la Región de Tarapacá, con una profundidad histórica arraigada desde la colonia. Su ejecución, que principalmente se lleva a cabo en parabieses, plazas de pueblos y locales comunitarios se enmarca en una serie de ritos y ceremonias tradicionales que nos habla de una dimensión cultural diferenciada al centro urbano de la región, y aunque es posible observar su práctica en pueblos como Pica o Mamiña representa una puesta en escena coreográfica que abarca varias localidades de la zona con ciertas variantes según sea el caso. Por último, los cambiantes periodos históricos que ha vivido Tarapacá sumado al fenómeno de la modernidad han afectado de cierto modo su práctica, por lo que sus cultores han ideado una serie de estrategias para preservar y valorar el Cachimbo como forma de su identidad.

Atendiendo a esto y al objetivo general de esta licitación, es idóneo preguntarnos sobre ¿Cuáles son las características propias del Cachimbo que lo identifican como una danza arraigada en sociedades como Pica, Huara y Mamiña? ¿Cómo son los contextos geográficos, sociodemográficos, normativo/legislativos y de infraestructura en los que se realiza el baile Cachimbo? Y, ¿Cuáles son los factores que afectan directa o indirectamente la normal práctica del Cachimbo? Los antecedentes expuestos anteriormente, nos permiten reconocer algunas características propias de esta danza y cuales habrían sido sus orígenes históricos, sin embargo, es idóneo analizar el Cachimbo desde una dimensión cultural, histórica y crítica que permita actualizar el estado de la información asociada a este tema a través de la realización de una investigación que aplique a la categoría de análisis una metodología cualitativa y participativa.

### **Presentación metodológica general**

A modo de presentación general, se pretende recopilar y registrar antecedentes, rasgos y atributos de los cultores del Cachimbo mediante las siguientes técnicas propuestas: entrevistas, actividad grupales de discusión; mesa redonda que permitirá reconocer niveles de participación para la identificación de informantes claves (cultores principales), Talleres de Cartografía Participativa, Mapeo de Redes que permitirán caracterizar el contexto y estructura en el cual se sustenta el elemento PCI, y aplicación de Fichas y encuestas a Cultores para cualificación de perfiles socioeconómicos y culturales. Durante todo el proceso se consultará documentación pertinente, datos institucionales, y registros fotográficos-audiovisuales.

Por otra parte, esta investigación se enmarca dentro de la expresión teórica y metodológica de la acción-participación, la que proporciona una fuerte integración del trabajo con Cultores, con énfasis en su participación como encargados de transmitir y permitir la vigencia de la danza tarapaqueña. Este método pretende un constante ejercicio de retroalimentación del trabajo realizado en terreno, pues posibilita una aproximación constante a la información, generación de debates, participación conjunta y verificación desde la libre expresión de los participantes. Los contenidos o productos resultantes son propios; elaborados desde sus discursos, de sus perspectivas y apreciaciones sobre la tradición y el entorno donde se insertan las prácticas culturales asociadas al Cachimbo.

### **Enfoques metodológicos referenciales**

En relación a la Historia Local e Historia Oral, cabe mencionar que estas son enfoques desarrollados durante la evolución de la Historiografía propiciados por la Escuela de los Annales en Francia a mediados del siglo XX. En la primera de ellas, su importancia radica en valorar el pasado y transformaciones económicas, sociales y culturales de los grupos humanos a través del tiempo basándose en estudios realizados en un territorio determinado que cuyas dimensiones son menores al de un país. La segunda, si bien estudia a los grupos humanos dentro de un periodo cronológico dado, se enfoca en analizar las continuidades que pueden tener dentro de la memoria social de los habitantes de algún lugar rasgos y características específicas, como pueden ser tradiciones, leyendas, relatos de historicidad, etc. Ambas, sin embargo se pueden enmarcar dentro de la llamada Historia Cultural de donde enfoques teóricos y propuestas metodológicas se entrecruzan con la etnohistoria y la historia social, y el desarrollo de las conocidas como etnometodologías.

Tal como se pudo ver con anterioridad, la práctica del Cachimbo se enmarca en una serie de ritos y ceremonias propias de las fiestas patronales de la región llevadas a cabo principalmente por aymaras, lo cual demuestra el carácter étnico de esta danza. Por lo que en este caso la llamada etnometodología es usada entonces, no solamente para relevar la importancia histórica de los cultores del Cachimbo como agentes sociales, del desarrollo y desenvolvimiento de estos en la región de Tarapacá o de sus pertinencia territorial, sino que este tipo de Patrimonio Cultural Inmaterial es reproducido en contexto festivos en donde sus cultores representan prácticas culticas ajenas a buena parte del territorio nacional, transformando a esta danza en un elemento más que caracteriza su propia etnicidad. Por

otro lado, se señaló que no se poseen antecedentes sobre la realización de este fuera de la región, por lo que es pertinente desarrollar un estudio a nivel local.

En resumen, esta propuesta contempla las perspectivas de cultura local, etnicidad, histórica y participativa. Por lo que se propone una serie de herramientas y técnicas de recolección de información base en las cuales el énfasis estará dirigido por los ¿Cómo? en vez de los ¿Cuánto? En virtud de aquello, lo que se intentara hacer es que en términos teóricos exista un dialogo fluido, una relación dialógica entre investigador e investigado con lo cual construir en ese proceso el conocimiento que permita adentrar al equipo de trabajo en las transformaciones sociales que ha vivido el baile del Cachimbo a lo largo del tiempo, su condición socioeconómica, religiosidad e identitaria, aspectos que se pueden plasmar de mejor manera dentro de una investigación al relevar la importancia de la organización social y sus cualidades particulares y generales.

En este sentido, tanto cultores antiguos, bailarines y organizaciones de vinculadas al Cachimbo permitirán la recolección de información desde sus propias experiencias asociativas, en las cuales se determinaran:

- Individualización de cultores del Cachimbo.
- Tipologías, materialidades y caracterización Cachimbo (artefactos, estructuras, objetos y espacios asociados).
- Vínculos culturales, ecológicos y sociales del Cachimbo con el paisaje natural y cultural de los espacios en que expresan su religiosidad..
- Caracterización de los riesgos naturales, socioculturales y medioambientales de origen externo e interno que afectan al Cachimbo en la región.
- Estrategias y mecanismos de transmisión sociocultural de las tradiciones y memoria que circula en torno a las organizaciones del Cachimbo y salvaguardias internas y externas desarrolladas por las comunidades.
- Individualización de salvaguardias generadas por las asociaciones y el Estado para la preservación del Cachimbo.

#### **Constitución del equipo investigación en conjunto con la comunidad.**

Para la constitución de los grupos de investigación participativa, cabe mencionar que se considerarán y seguirán los siguientes parámetros: el equipo deberá ser lo suficientemente grande como para permitir el intercambio de puntos de vista, y a su vez lo suficientemente pequeño para que las dificultades de coordinación no impidan este intercambio (en un equipo formado por 3-4 personas se puede generar una buena dinámica de trabajo). Un grupo heterogéneo (etario, género y experiencial), con individuos de distintas procedencias (residencia, contexto social, etnia), puede enriquecer notablemente la dinámica del grupo debido al intercambio de perspectivas y experiencias. Será gravitante que dentro de los equipos haya personas con alta experiencia y/o conocimiento cultural en la danza de Cachimbo. A partir de aquí, se pueden crear diferentes comisiones de trabajo: registro fotográfico aéreo y terrestre, recolección de fotografías antiguas, entrevistas, recolección de afiches, programas, elementos asociados a la ocupación del territorio en el contexto de la danza, recopilación y registro de experiencias en la participación en los cuerpos de baile y sociedades culturales, entre otros.

El equipo de trabajo especializado, durante el desarrollo del estudio, realizará un trabajo continuo de indicación y capacitación teórico práctico sobre las herramientas formales de relevamiento de información. Informantes guías expertos locales identificados y seleccionados por la comunidad cultora en estudio para la implementación de la investigación-acción-participativa, en conjunto con profesionales del equipo de investigación trabajaran de manera conjunta y coordinada en las actividades de relevamiento y catastro de información. En correspondencia con ello se tomará en

consideración los parámetros culturales de transmisión de conocimiento y vigencia de los mismos al momento de levantar información, en una suerte de sistema doble de prácticas investigativas.

- **Equipo de Trabajo**

Se presentan a continuación los profesionales que ejecutaran la investigación y sus correspondientes labores. Cabe resaltar que el equipo de trabajo corresponde al propuesto en un principio, los cuales están comprometidos hasta el fin de la ejecución.

**Tabla N° 4**

Nombre Personal	Profesión	Labores
Alberto Díaz Araya	Historiador y músico Doctor en Antropología.	Jefe del proyecto, cumple labores de coordinación.
Juan Franco Daponte	Musicólogo, Doctorado en Musicología.	Investigador y gestor cultural principal, se encarga de catastros y ejecución de actividades participativas.
Oscar Corvacho Ganahín	Geógrafo, Licenciado en Historia y Geografía.	Apoyo en investigación social y trabajo en geodesia.
Paulina Ponce Philimon	Geógrafa, Licenciada en Historia y Geografía.	Análisis de GIS catastro, ejecución de actividades participativas-colectivas, confección cartográfica.
Cristian Arias Huarache	Geógrafo, Licenciado en Historia y Geografía.	Apoyo confección cartográfica y formatos SHAPE y CAD.
Diego Yampara Yampara	Historiador, Licenciado en Historia y Geografía.	Apoyo investigación social y cultural.

- **Técnicas y herramientas de levantamiento de información**

#### Entrevista semi-estructurada

Esta técnica permite realizar un diálogo cercano y directo con el informante clave seleccionado, el cual puede corresponder a un cultor que se destaca dentro de las personas que bailan Cachimbo por su antigüedad en la práctica de la danza, por el conocimiento que maneja y el liderazgo que pudo albergar para la salvaguarda de ese baile. La herramienta, que consiste en una pauta de entrevista, busca recolectar antecedentes de vivencias del informante, relatos orales sobre el Cachimbo y su práctica, además de aspectos detallados sobre el objeto de estudio.

#### Técnica dialógicas grupal

Con respecto a esta técnica, se pretende que en ella los participantes, que corresponden a cultores del Cachimbo, conversen entre sí y con el moderador de la actividad para determinar aspectos en común entre los diferentes participantes como formas y lugares de baile del Cachimbo, antiguas características que esta danza tenía, etc. La herramienta que la caracteriza es un guion de diálogo y preguntas que ejecuta el moderador y una personas de apoyo que anota los temas tocados durante la actividad y las características que ha tenido. Por último esta técnica también puede ser usada para el reconocimiento de informantes clave y o para la elaboración de pautas de entrevista.

## Etnografía de la fiesta y el Cachimbo.

Para fines explicativos, describiremos las ceremonias que poseen las fiestas patronales. Si bien existen ciertos matices entre las distintas festividades festejadas en cada pueblo andino del Norte de Chile, y que evidentemente pueden ser diferenciadores, en su conjunto poseen rasgos comunes que nos permitirán caracterizar algunos de sus principales momentos rituales.

Las fiestas a los santos patronos comienzan cuando retornan al pueblo los comuneros que residen permanentemente en las ciudades, reactualizando una tradición que mantenían desde tiempos coloniales. En autos particulares, camionetas o microbuses, los migrantes andinos provenientes desde Arica, Iquique, Alto Hospicio, Antofagasta, Calama o incluso Santiago se trasladan por caminos, quebradas y cuestas peligrosas para llegar hasta su localidad de origen, tras haber recibido “tarjetas de invitación” de parte del alférez para participar en la festividad.

Al llegar, acuden inmediatamente a la iglesia a saludar a los santos, para posteriormente ir a sus antiguas viviendas y ordenar los pertrechos del viaje. Días antes el alférez, que el año anterior asumió el cargo, ha llegado junto a su familia al pueblo, tras haber preparado durante todo un año las celebraciones. Un día antes de la víspera o al amanecer, se realiza la *vilancha*, rito en el cual se sacrifica un llamo o un cordero frente al templo o en una cumbre cercana al pueblo, costumbre en la cual participa el alférez y los vecinos más antiguos que “saben hacer costumbres y las glorias” y la “*chulla*”<sup>4</sup>, rogando a Cristo y a las deidades tutelares y cerros sagrados de la comarca (*mallku*) para que no existan inconvenientes durante el desarrollo de la festividad (Martínez 1989; Van Kessel 1990)<sup>5</sup>.

Durante la mañana anterior al día principal de la festividad, las comparsas de músicos anuncian su llegada con *huaynos* y fanfarrias (dianas) en el Calvario, sitio localizado en una loma en las cercanías del poblado, el cual posee una Cruz enclavada sobre un montículo de piedras. El Calvario está conectado con el pueblo por un marcado sendero, el cual debe ser recorrido por el alférez para recibir a los músicos andinos. Cuando llega la banda de bronce o los *lakitas* (en pueblos altiplánicos como Isluga o Cariquima para las fiestas patronales participan los *sikuras*, además de *lakas* y bronces), la cual ha sido contratada por el alférez o por algún donante, el “*passiri*” (o “pasante”, expresión que se utiliza para referirse al alférez durante los días de fiesta) y su parentela los recibe amablemente y agradece su asistencia. Posteriormente despliega una “mesa ritual” a los pies del calvario, la cual consiste en una *llijlla* multicolor (pañó o manta) en la cual se depositan hojas de coca en el centro del

---

<sup>4</sup> En década de 1990, el profesor Juan Álvarez Ticuna realizó una serie de interesantes entrevistas a comuneros aymaras, quienes describen este momento ritual. Al respecto la señora Alejandrina Ayaviri Mamani, lugareña de Sibaya, Icaita y Cultane describe lo siguiente: “*La antevíspera de la Candelaria (2 de febrero): A las cinco de la tarde hay que ir al calvario, a dejar velitas prendidas, florcitas y la chullita. Esa se prepara ahí, a las cinco de la tarde. Y después nos vamos como a las nueve de la noche a la iglesia preparar las demás chullas. Después de dejar listo todo en la iglesia vamos donde la casa del alférez, ahí hacemos las costumbres de cada uno, de la virgen mismo. Y al otro día hay que ir al calvario a las seis de la mañana a arrodillarse, a sumarse, en ayuna. Después de allá venimos, entramos a la iglesia y ya tomamos un poquito de chulla adentro de la iglesia, eso es como a las nueve de la mañana ya, con sol ya. Y ya nos vamos siempre a la casa del alférez. El juego del baratillo. A las cuatro de la tarde, para el término de la fiesta, nos vamos al calvario. Y allá hay que ser todas las ceremonias, poner hijita, cigarros, licor y hay que entrar por la mano derecha y salir por la mano derecha. El baratillo es un juego, ahí tiene este, todos tenemos nuestras casitas ahí. Las casitas de pura piedra tenemos ahí, un sitio acá y hay un chunsan (sic) pa’ los bailarines y un calabozo pa’ los borrachos, que se portan mal que le llevan preso. Y también hacen casar a los matrimonios. Unos que están bailando, están pololeando ahí también. Antes era bonito, había carabinero, había civil. Pescaban a los carabineros, ¡A ver, acá hay un matrimonio! Lo hacían casar, sin querer lo hacían casar. Después un borracho botao ahí pasao arriba de una casa o ha hecho avería a una casa. Lo traían los carabineros. Ahí están las mamas reclamando, hay dos calabozos chiquititos ahí, ahí lo echaban. Después la mama, una hermana iban a sacarlos, tenían que pagar pa’ sacarlo. Hacíamos un papelito así nomás como plata. Así que sacábamos, era bonito la baratilla. Antes la gente dice que el juego anunciaba, por ejemplo si caía un borrachito a la cárcel; iban a sacarlos rápidamente; porque podía sucederles después”, Juan Álvarez “*Jach’a mamanaj tatanaj. Layrapachat jiwasaru arusiri*”, Corporación Nacional de Desarrollo Indígena, Iquique, 2000.*

<sup>5</sup> Las comunidades andinas del interior de Arica, realizan la chulla o “chuwa” en la iglesia, durante el día previo a la víspera, dejando la ofrenda en los altares de las imágenes religiosas, retirándola solo al alba de la mañana siguiente, momento en el cual es consumido por el alférez o mayordomo. Cabe hacerse notar que las diferencias regionales del uso de la lengua aymara, tanto en su morfología y léxico otorgan diferentes formas de escribir el mismo término, no obstante sus significados son los mismos.

manto, acompañándose de cigarrillos y dulces<sup>6</sup>. Asimismo, hay vino y licores (pisco, menta, anís) y en un costado varias cajas de cervezas en lata (o “maletas”, como suelen denominarlas)<sup>7</sup>.

El alferez, siempre acompañado de su parentela, cuando llegan los músicos levanta una pequeña olla en la cual se contiene carbón ardiendo, sobre el cual rocía incienso, para luego ir levantando la olla varias veces, haciendo que el humo y el sahumero saturé el espacio de la Cruz del *Calvario cuando hay alfere, coloca toda financia todo, todo lo que es atención refresco tragos, almuerzos, chichas, banda*<sup>8</sup>. Asimismo, el alferez de rodillas *ch'alla*<sup>9</sup> la mesa ritual e invita a los acompañantes para que se acerquen a la mesa, se arrodillen y repliquen el mismo acto. Toda esta ceremonia se realiza por cerca de media hora y es siempre acompañada por una comparsa de *lakitas* (en ocasiones y dependiendo del alferez, una banda de bronce también armoniza el ritual), quienes interpretan melodías religiosas en señal de adoración a la Cruz, así como “dianas” en honor del alferez cuando brindan por la fiesta a los Santos patronos. Después tocan cumbias andinas y la gente baila a un costado de la Cruz, bebiendo cervezas, mientras los que se acercan a saludar al alferez van realizando la rogativa y *ch'allando* en la mesa ritual, siempre exclamando: “que sea en buena hora”. La banda de bronce que acompañará al alferez durante todos los días de la fiesta será reconocidamente localmente como “la banda del pueblo o del alferez”<sup>10</sup>. Tal como señalamos en un trabajo anterior (Díaz 2009), para integrar a las bandas a las ceremonias fue relevante la figura social del alferez<sup>11</sup>, el

---

<sup>6</sup> Consignemos que las ceremonias que se realizan para el recibimiento que se les da a los músicos, posee una tradición de larga data en el área andina, ya que tiempo atrás, cuando se festejaban a los santos patronos, pobladores de diversas comunidades precordilleranas acudían a celebrar las fiestas siendo invitados por los alféreces de turno. Igualmente, asistían comparsas de *lakitas* de otros pueblos, por lo cual el alferez les brindaba la bienvenida en los calvarios y agradecía la participación con la “mesa ritual” en la cual todos compartían. Los músicos no recibían estipendio alguno por su participación, sólo la devoción a los santos los hacía movilizarse por las distintas localidades andinas, requiriendo la atención en alimentos como tragos para la diversión. Los alféreces en ocasiones les daban frutos y verduras que cosechaban de las chacras consagradas a los santos que permitían solventar las festividades (Díaz 2011). Sobre los componentes simbólicos que poseen tanto la “mesa ritual” como los calvarios, sugerimos ver mayores detalles etnográficos en los trabajos de Martínez (1989; 1987). Sobre los *sikuras* ver Díaz (1998; 2011), Pérez de Arce (1995), Martínez (1989).

<sup>7</sup> Comunidades como Putre o Socoroma, realizan la *ch'alta* de recepción de las bandas de bronce o *lakitas* en los altares de acceso a cada pueblo. Esta actividad ritual es obligatoria e intentar no realizarla trae consigo una fuerte sanción social y moral de los participantes a la fiesta. La motivación de tal ceremonia es solicitar al espacio sagrado y sus comensales la aprobación de la fiesta y de la banda, ya sea para “que toquen bien o nada malo ocurra mientras se realiza tal fiesta”. Al igual que en el caso de las comunidades de Tarapacá, el uso de las “maletas”, vino y alcohol es profuso, estableciendo de esta manera un ambiente propicio para la fiesta.

<sup>8</sup> Pablo Caqueo (2017) Entrevista Personal. Iquique, Chile.

<sup>9</sup> Sobre el término “*ch'alla*” Van den Berg señala que “*consiste en derramar sobre el suelo un poco de alcohol que se va a beber, en honor de la pachamama; o en asperjar alcohol sobre los implementos que se usan en los ritos o sobre un animal que va a ser sacrificado. También se realiza la ch'alla en las chacras con motivo de las siembras o en algún momento durante el periodo de crecimiento de las plantas, en el estreno de herramientas de trabajo, cuando se ponen cimiento de una nueva casa y durante un viaje, cuando se pasa por una cumbre*” (Van den Berg 2008:295). Fernández agrega que *ch'alla* sería una “*libación habitual para los seres tutelares que se efectúa en múltiples ocasiones, ya sea con alcohol, vino o cerveza*” (Fernández 1997:227). Al respecto, Van Kessel expone que la *ch'alla* consistiría en “*hacer aspersión ritual con licor, coca, arroz o/y papelillos de color como homenaje para bendecir o inaugurar un objeto, haciendo votos para un feliz cumplimiento*” (Van Kessel 1992:179). Al respecto Martínez agrega que “*Ch'allar es una castellanización del aymará “ch'allaña” o “ch'alt'aña”, nombre que se da al rito de consagración: aspersiones de alcohol puro sobre lo que se quiere consagrar, sea esto una casa, los cerros, una cosecha o una máquina nueva, y no siempre a la Pacha Mama, como generalmente se cree*” (Martínez 1975:424).

<sup>10</sup> El sentido de apropiación de la banda también se manifiesta en los pueblos de Parinacota, siendo motivo de celebración y felicitación de la comunidad, que avanzada la festividad no duda en dar vivas a la ¡banda del alferez! En casos de existir una banda del alferez y otra del mayordomo, surgen competencias por el prestigio de cada banda y por ende de cada mayordomo, en especial si provienen de linajes distintos.

<sup>11</sup> El Cardenal José María Caro, quien a inicios del siglo XX era párroco del pueblo de Mamiña, describió algunos pasajes de las fiestas patronales en las cuales participó, señalando que “*cada año se eligen o renuevan los Alféreces de los Santos, y de las fiestas con que los honran los pueblos y los devotos, que suelen acudir hasta de muy lejos. Como en todas partes, tampoco faltan quienes vayan a esas fiestas simplemente por motivos mercantiles, o por curiosidad o distracción. El Alferez se hace cargo solemnemente de su investidura, recibiendo del cura el estandarte Santo, y en esa ocasión, lo acompaña la esposa, si la tiene, o su madre; y con ello queda comprometido a prepararse ara la fiesta del año venidero, juntando recursos para sus gastos, en que los que se cuentan el honorario del cura... el de los cantores y músicos y lo necesario para el almuerzo de todos, especialmente el alcohol o chicha de maíz; almuerzo, al que muchas familias concurrían, aportando también su contribución de alimentos. La chicha se fabricaba a modo de la región, masticando las mujeres el maíz, y echándolo en la paila o cántaro para su fermentación. Se usaba carne de cordero o de machorra (llama). Solían hacer un plato muy apreciado en el Perú llamado calapurca, especie de puchero, cocido con una piedra de río en la olla, que parece le comunica especial sabor, y con mucho ají; el cual, naturalmente, provoca mucho el apetito de la chicha, por el ardor que deja en la boca y en el estómago. En estas fiestas era muy difícil la recepción de otros sacramentos, fuera del bautismo de las guaguas, y tal vez algún matrimonio, porque la ocupación de las fiestas, la bullanga de música, y los estampidos de las camaretas (tiros de dinamita en rocas cercanas al pueblo) absorbían la atención, y alejaban otro pensamiento de aquella gente, por lo general infantil; fuera de que los hombres sabían que difícilmente se iban a medir, en el uso del fuerte o de la chicha: el costumbre, como decían, de celebrar la fiesta había que conservarlo. Solían juntar en la misma ocasión*

cual extendió el espacio cúltilo para legitimar a la banda de músicos<sup>12</sup>. De no ser así, la banda habría estado vinculada sólo a desfiles o eventos, y no a musicalizar las costumbres indígenas, al igual que los *lakas* para la fiesta patronal<sup>13</sup>.

Tras varios minutos, el alférez invita a todos los participantes para dirigirse al pueblo. Los *lakitas* y/o los bronces entonan *huaynos* para iniciar junto a la danza acompañada rítmicamente por el trote, el recorrido por el camino sinuoso que llega hasta la localidad. El alférez recoge la *llijlla* y se la calza cruzada entre los hombros para encabezar el baile del *huayno*, tomado del brazo del acompañante; acople que es seguido por los asistentes, quienes al unísono arman las parejas y danzan, armando círculos, cruzándose o agitando los brazos, tras gritar “¡Viva el alférez!”, mientras recorren las calles del pueblo hasta el templo<sup>14</sup>. Al entrar a la iglesia, se interpreta un ritmo de marcha y posteriormente un cántico de entrada que saluda al santo de la comarca. El alférez agradece la llegada de los músicos y estos entonan himnos en honor a los santos. Posteriormente, todos se retiran a las casas para preparar el inicio de la fiesta al atardecer. Durante la tarde adornan la plaza y el kiosco del pueblo con guirnaldas, limpian las calles, ordenan el local y las casas del poblado, mientras la orquesta electrónica de música tropical andina prepara sus equipos, y otros comuneros realizan pan amasado y preparan la comida para los asistentes<sup>15</sup>.

La festividad comienza cerca de las 18 hrs. con la “entrada de cera”, momento en el cual los comuneros se reúnen en el “parabién” o local del pueblo con velas y flores, para organizar una procesión que encabeza el alférez y su pareja, la cual debe recorrer las calles del pueblo hasta llegar a la iglesia y ofrendar en el altar las velas y flores, siendo recibidas por el sacerdote, y en ausencia de este, por un ministro o el fabriquero del templo. Se preparan las guirnaldas y se cambian los ropajes de las imágenes de los santos, siendo adornados también con frutos como el locoto, oca, choclos, pan amasado, etc. Cerca de las diez de la noche, el alférez invita a la misa de víspera recorriendo el poblado junto a los músicos. Al entrar al templo, visten con tenida formal (chaqueta y corbata el hombre y la mujer con un vestido formal), el sacerdote los saluda y les entrega el estandarte como

---

*las fiestas de todos los santos de la iglesia del pueblo, para poder dispersarse después a los pastoreos, cultivos de la tierra, trabajos en la oficinas salitreras, o arreos, y no tener que hacer otra vez en el año, ese paréntesis de su vida, para mucho costoso y casi imposible”* (Fuenzalida 1968:46).

<sup>12</sup> El sacerdote Luis Urzúa al participar en la fiesta de la “Asunta”, destacó que “*el personaje principal de la fiesta patronal es el alférez, que pide ese cargo el año anterior y toma la responsabilidad de correr con todos los gastos de que se presenten: traída del sacerdote y de banda de músicos y servicio de almuerzo a todo el pueblo con abundancia de carne de llamo, cordero y aves, además de generosos libaciones de vino de Codpa, que recibe el nombre de pintatani por el lugar donde originalmente se producía. Es de rigor iniciar la festividad con una ceremonia que se llama “levantamiento de las velas”, a la caída de la tarde. El alférez hace abrir los cajones de que se a provisto de antemano en Arica, la reparte entre los vecinos y se forma una procesión hasta el templo precedida de banderas y estandartes, con banda de zampoña y de instrumentos de bronce, petardos, cohetes y repiques de campanas”* (Urzúa 1957:85–86).

<sup>13</sup> El sacerdote Julio Ramírez detalló en sus escritos algunos rasgos sobre las festividades y los cargos religiosos en Codpa, al decir que “*hay piedad natural, conciencia recta y el deseo ardiente de honrar a la Divinidad y además a los amigos en esas fiestas siempre precedidas de una Misa Solemne y de pintoresca procesión, encabezada por el Mayordomo que es el vecino encargado de cuidar la Iglesia por el año entero, mientras dura su gobierno: cargo en conciencia y ad honorem que se viene sucediendo desde tiempos inmemoriales. También el alférez, cargo honorífico y pío, tiene parte principal en esas fiestas, pues a quien debe costearlas de su peculio y pagar desde la cera hasta la chicha de jora, y los picantes para los romeros e invitados (...)* Al comenzar el año, la autoridad, precedida por el Tata, elige a los vecinos caracterizados, y por turno, para los alferazgos de la temporada: patronos de los santos protectores que “*correrán la fiesta*” para atraerse la protección del cielo; y suele acontecer lo que en grandes ciudades de alta cultura: la sangrienta lucha por lucir, por desplegar todo el lujo imaginable para aplastar al rival, y que la fiesta resonante de un alférez hunda al otro, aunque el rumboso señor quede despellejado y maltrecho con más deuda que sentimientos” (Ramírez 1931:132–133).

<sup>14</sup> Un ejemplo de esta expresión ritual la encontramos en Socoroma, donde el alférez o mayordomo, luego de la ch’alta en el altar de acceso en el pueblo, la banda de lakas o bronce, se dirigen por las calles del pueblo hasta el sector denominado crucero donde son recibidos por los demás mayordomos, quienes portan lienzos e imágenes religiosas. Acto, seguido se dirigen a la plaza e iglesia donde hacen presente el saludo al santo o virgen que está siendo celebrado.

<sup>15</sup> En el caso de Socoroma el aseo de la iglesia se realiza en la mañana del día de víspera, cambiándose velas, flores y aseo general de la iglesia que culmina con una cha’lta de mayordomos. Luego, de recibir la banda, los mayordomos realizan la preparación de las imágenes de los santos en sus respectivas andas, para luego recién realizar la entrada de ceras y más tarde la búsqueda del alférez para iniciar la misma y e iniciar la celebración oficial de la fiesta.

representación del cargo comunitario<sup>16</sup>. Tanto la entrada al templo como la misa de víspera son acompañadas por los *lakitas* y los bronces, quienes intercalan su participación. También participan cantores y músicos que acompañan con guitarras los himnos de la eucaristía. Una vez finalizada la misa de vísperas, los comuneros esperan en la plaza la medianoche, bebiendo chocolate caliente, ponche (licor) y comiendo queque<sup>17</sup>.

A las doce de la noche se disparan fuegos de artificios, se tocan dianas y se entonan cantos en honor al Señor, a la Virgen y/o al Santo. También suelen cantar “las mañanitas” (canción de origen mexicano). Tras bailar *huaynos* en pareja o en rondas por la plaza, los participantes se dirigen al parabién (local), encabezando el grupo de danzantes el alférez, quien agita al unísono un pañuelo en su mano, siguiéndolo sus familiares y toda la comunidad. Tanto la banda como la comparsa de zampoñeros llevan el ritmo del *huayno* y, al entrar al parabién, se localizan en el centro del local para que todos los asistentes que bailan en parejas circulen por todo el recinto. Al finalizar, se tocan dianas en honor al alférez. Posteriormente, los alférez danzan cuecas nortinas y *Cachimbo* (Loyola 1994; Daponte 2010), para a continuación intervenir la orquesta de cumbia andina, o “música tropical andina” como suele conocerse, saludar al alférez e iniciar con los compases de la cumbia el baile que dura hasta las 3 o 4 de la madrugada, interactuando junto a los *lakas* y bronces, quienes también tocan cumbias (Díaz 1997)<sup>18</sup>, saltos o *takiraris*, *sayas*, morenadas y/o *tinkus* hasta cuando apagan el motor eléctrico<sup>19</sup>. Mientras dura esta celebración se sirve tragos (anís, menta, ron), vino y mucha cerveza,

---

<sup>16</sup> En algunos pueblos como Livilcar o Putre, el uso de la tenida formal se reserva para el día de fiesta principal, no obstante, los alférez pueden portar el estandarte de la iglesia, la cruz alta y las velas en palmatorias de plata. En el caso de Socoroma, los alférez deben estar ataviados con mantas y ponchos de vicuña, además de alhajas de plata en el caso de las mujeres que son acompañadas de cintas tricolores.

<sup>17</sup> En los pueblos del altiplano ariqueño el ponche sigue siendo parte de las bebidas libatorias, pero en la precordillera dependiendo de la riqueza del mayordomo, pueden ser utilizados otros licores como mentas, pisco, ron o whisky. La festividad se realiza por lo general en la casa del pasante y mayordomo simultáneamente, solo en los carnavales suele ocuparse la plaza como sitio de baile. A diferencia de lo manifestado en los pueblos de Tarapacá en Socoroma, el uso de fuegos artificiales se realiza en las estaciones de la procesión.

<sup>18</sup> La cumbia como ritmo musical ya se bailaba desde mediados del siglo XX en las distintas festividades andinas, siendo musicalizada por comparsas de *lakitas* o las bandas de bronces, adaptando los *huaynos* a ritmo de cumbias (Díaz 1997). Martínez advierte para la década de 1970 que entre los jóvenes de Isluga “*los mismos que hoy tocan la banda de bronce son quienes ayer han acompañado todas las ceremonias soplando sikuras... los jóvenes que bailaban las cumbias, con el tocadiscos de pilas, son los que después tocarán zampoñas en un conjunto de lakas*” (Martínez 1975:425). Para la década de 1980 se comenzaron a organizar en Arica e Iquique conjuntos de música tropical compuestos principalmente por aymaras migrantes; grupos como “Capítulo V”, “Géminis”, “Siglo XX”, “Claridad”, “Copacabana”, entre otros, fueron los primeros en popularizar este estilo, interpretando canciones de los conjuntos peruanos con una influencia de la música “chicha”, corriente musical que encabezaban los “Shapis”, agrupación compuesta por migrantes andinos provenientes de la zona de Huancayo y que adaptaron los antiguos *huaynos* a compases rítmicos de cumbia. La “chicha” en su estilo melódico, se caracteriza por constantes “punteos” de la guitarra que al unísono acompaña la voz aguda del vocalista del conjunto. Años más tarde, el norte chileno adoptó el estilo boliviano, donde prevalece el teclado por sobre la guitarra eléctrica (grupos bolivianos como “Maroyu”, “Iberia”, etc.). Las agrupaciones de música tropical andina, realizaban presentaciones tanto en los pueblos cordilleranos como en las ciudades; en Arica por ejemplo, los jóvenes andinos se juntaban en los locales donde realizaban bailables, tales como el “Rossedal”, “África 2000”, además de acompañar eventos sociales (bautizos, matrimonios, etc.). Asimismo, los conjuntos tropicales comenzaron a grabar sus producciones musicales en formato de cassette en sellos locales como “Claridad Producciones” de Arica; “Sonidos Carrero” y “Estrella del Norte” en Iquique, productoras que compitieron por realizar grabaciones a los emergentes músicos, además de integrar a comparsas de *lakitas* y bandas quienes también grabaron en estos sellos. Otro hito importante, fue la rápida incorporación de instrumentos musicales de avanzada tecnología, producto de la Zona Franca de Iquique (Zofri), la cual permitió que se introdujeran teclados, sintetizadores, cajas de ritmo y baterías electrónicas a los conjuntos de cumbia, diferenciándose ya para finales de la década de los ochenta de los músicos peruanos, situación que marcó el surgimiento de una corriente musical “local”. Con los años, la cumbia andina fue adquiriendo una gran cantidad de adherentes en el norte de Chile, e incluso fueron contratados no solo para animar las fiestas patronales o los eventos sociales, sino que actividades como los “tropitambos” o “tambos”, que eran fiestas que se realizaban los fines de semana en recintos escolares o sindicatos, al son de *lakas* y bronces que interpretaban música de La Tirana (diabladas), *takiraris*, *antawaras*, caporales, etc., integraron a las orquestas de cumbias. Durante la década de 1990 surgieron conjuntos como “Amanecer de Talo Baltazar”, hijo de los fundadores “Capítulo V”, “Gran Amanecer Internacional”, “Fusión Tropical”, “Deseos”, “Delirio”, “Maravilla”, “Lucero Amanecer”, “Genimans” o “American Sound”, entre muchos otros, esta última agrupación (compuesta por hijos y nietos de comuneros andinos de Sipiza, Mocha, Cariquima o Cancosa) se trasladó a Santiago a grabar un disco compacto, el cual comenzó a ser difundido en la zona central del país, generando un revuelo musical que incluso algunos periodistas denominaron como la “Música Sound” para referirse a la ya comentada cumbia andina que en el norte de Chile posee varias décadas sonando. Un estudio en profundidad sobre la música tropical andina y el estilo “sound” en Díaz (1997; 2011).

<sup>19</sup> Durante la década de 1920, la participación de los músicos en las fiestas era advertida por las autoridades chilenas con “*gran asombro, al sostener que realizan grandes bailes sociales de fantasía, banquetes amenizados con sus correspondientes Bandas de músicos que llevan de acá, por las noches quemando fuegos artificiales en celebración del día de estos santos. A estas fiestas se agregan con inmenso entusiasmo nacionales y extranjeros, trasladándose muchas familias a ese oasis para disfrutar en el campo de las verduras frescas y otras golosinas propias del lugar*”, AIT, Subdelegaciones, Vol. 2, Foja 224, 1927-1928. Por otro lado, en distintas localidades precordilleranas no existe electrificación, solo cuentan con motores diesel, los cuales permiten generar electricidad durante dos o tres horas en forma cotidiana.

sin ningún costo para los asistentes<sup>20</sup>. Antiguamente se servía chicha de maíz, tradición que paulatinamente se ha ido perdiendo entre las comunidades. En pueblos como Usmagama, alrededor de la una de la madrugada, los comuneros realizan una danza en el local denominada *tolkagua*, la cual consiste en una coreografía que realizan parejas de hombres que conforman una fila, los cuales llevan troncos y maderos en el hombro, siendo acompañados por los *lakas* y bronces, danzando frente a la mesa ritual que encabeza el alférez. Al acercarse a la mesa, la pareja gira sobre su eje, para colisionar los troncos en el aire y ofrendar los maderos a los pies de la mesa. Seguidamente, viene una fila de parejas de mujeres, las cuales llevan verduras. Al igual que las parejas de varones, las mujeres, a medida que se acercan a la mesa del alférez, dan giros y levantan en señal de saludo y ofrenda a los pasantes, depositando las verduras sobre los maderos. Esta ceremonia que involucra mudanza y melodías alegres, tiene como objetivo que tanto los troncos como las verduras sean utilizados para cocinar la *Kalapurka* al amanecer<sup>21</sup>.

A las 6 de la mañana aproximadamente, el alférez “rompe el alba” con las dianas de la banda, para recorrer el poblado invitando a la comunidad a la *Kalapurka*<sup>22</sup>, plato típico de la zona que se sirve a todos los asistentes en la casa del alférez o en un recinto dispuesto para este propósito, siendo amenizado por la banda al son de valsos peruanos. Consecutivamente, se iza la bandera chilena en la plaza del pueblo entonándose el himno nacional. Luego, el alférez retorna a su casa para prepararse para la misa del “día grande”<sup>23</sup>.

A las 11 de la mañana se realiza la misa solemne en honor al Santo. En el templo, el sacerdote realiza la eucaristía según los ciclos litúrgicos. El alférez (vestido de traje y corbata, y con una *chuspa* o bolsito que cuelga en su pecho), durante la misa se sienta frente al altar y siempre lleva consigo el estandarte o banderín que representa el cargo comunitario, acompañándose por los sonidos y acordes de los músicos andinos. El sacerdote en la homilía resalta los valores del Santo patrono, como también el compromiso comunitario con la Iglesia, las chacras y las tradiciones<sup>24</sup>.

---

Cuando hay festividades, el Alférez costea los gastos de combustible, por lo tanto el “motor” continúa funcionando por más de 6 horas durante los días de fiesta. De acuerdo con Van Kessel, durante el gobierno militar se entregaron a distintos poblados equipos electrógenos, siendo favorecidos Mamiña (1979), Colchane (1979), Coscaya (1979), Parca (1979), Sibaya (1979), Nama (1980), Camiña (1980), Cariquima (1980), Apamilca (1980), Jaiña (1980), Tarapacá (1983), Lirima (1984), Pachica (1985), Sotoca (1985), Guarasiña (1985) y Chuzmiza (1986). Los poblados precordilleranos de Guaviña (1954), Huatacondo (1962), Cancosa (1968), Miñe-Miñe (1968) y Laonzana (1969) años antes ya contaban con motores a petróleo para generar electricidad por algunas horas en las noches (Van Kessel 2003:265).

<sup>20</sup> Los registros de comienzos del siglo XX realizados por los curas chilenos, ya advertía que “*las costumbres usadas en la celebración de las fiestas son tan arraigadas, que no hay razonamiento ni consejo que valga para hacer que no trasnochen, con la música y tamboreos y las bebidas que acostumbra*”, AOI, Visitas Pastorales a las parroquias de Tarapacá (1922–1926).

<sup>21</sup> Referencias cercanas a la “*toalgua*”, no son observables en pueblos como Putre, Belén y Socoroma, donde el uso de fogatas está desaparecida. No obstante, en pueblos del altiplano como Ancolacane, Tacora o Caamaña, siguen reproduciendo ritos y religiosos católicos, que hacen uso de fogatas o luminarias, para acompañar la festividad, proporcionando así calor a los feligreses en las noches frías de la meseta andina, además de repartir una abundante cantidad de ponche de cocoroco.

<sup>22</sup> *Kalapurka* (Qala phurk’a): Sopa tradicional con piedra caliente, servida principalmente para el tiempo de fiestas patronales, forma parte de la gastronomía andina en gran parte de los Andes Meridionales, expresándose con ciertas variedades culinarias, pero cuya finalidad es siempre la misma, agradecer y alimentar a los devotos de la fiesta.

*Phurk’a*: Cocimiento en brasa cenizada.

*Phurk’aña*: Cocer algo entre las brasas y cenizas.

*Phurk’ayaña*: Hacer cocer algo entre las brasas y cenizas para sí.

*Qala*: Piedra; roca.

*Qalachaña*: Empedrar.

*Qala-qala*: Pedregal; pedregoso.

*Qalaphurka*: Sopa tradicional cocida con piedra caliente (Mamani 2002).

<sup>23</sup> En los altos de Arica, el izamiento de la bandera ocurre luego del alba al santo o virgen, la actividad consiste en la preparación de las banderas de Chile y del Estado Pontificio, que son izadas a la izquierda y derecha respectivamente, actividad que se acompaña del himno chileno. Además, luego se procede al baile de tres piezas de cueca nortina y huayno, entre los alférez y los mayordomos respectivamente. En caso de no haber mayordomos, este rol es ejercido por las autoridades civiles de la comunidad como los presidentes del a Junta de Vecinos o Comunidad indígena.

<sup>24</sup> A comienzos del siglo XX, los curas chilenos que asumieron el trabajo misional en la precordillera tarapaqueña, advertían de las fiestas y costumbres andinas. En un oficio de 1907, el párroco de Guaviña informó al Vicario Apostólico que “*desde el 11 de Junio hasta el 15 de Agosto son los dos meses únicos del año en que el cura de Tarapacá tiene la inmemorial un costumbre de hacer a los anexos todos de la parroquia la visita pastoral con motivo de la fiesta patronales como son: San Antonio, Corpus; San Juan, San Pedro, La virgen del Carmen,*

Al finalizar la misa, se preparan las imágenes de los santos para la procesión. Dichas imágenes deben ser cargadas en andas por hombres y otras por mujeres<sup>25</sup>. Cuando las imágenes ya están en andas sobre los hombros de los comuneros, salen del templo saludando al altar y en un orden jerarquizado según la importancia de la festividad<sup>26</sup>. Las suaves melodías de las “alabanzas” que interpretan los músicos permiten acompañar el cortejo, siendo encabezado por el alférez, el sacerdote que lo acompaña y seguido por los cargadores y los comuneros, todos vestidos con trajes formales para conmemorar el “día grande”.

Durante la procesión, los *lakitas* entonan cánticos en honor al Santo, intercalándose con las bandas. Cuando asisten bailes religiosos como en Tarapacá, Pica, Laonzana, Mamiña, Chiapa o Sipiza, entre otros, los cuerpos de bailes realizan cánticos, armonizando todo el trayecto que recorre la procesión por las callejuelas hasta detenerse en cada esquina del poblado, lugar donde el sacerdote o el ministro realiza una rogativa, oraciones y cánticos. En algunos pueblos se preparan altares o mesas para este momento o incluso el circuito procesional está previamente marcado con pequeños calvarios dispuestos en los 4 extremos de la aldea. Mientras la procesión recorre las calles, desde las casas los niños y pobladores saludan las imágenes con fuegos de artificios, cohetes y tiran pastillas (caramelos)<sup>27</sup>. Antiguamente, en los sectores cercanos al pueblo se reventaban durante las “vísperas” o al mediodía “tiros de dinamita” en rocas denominadas localmente como “camaretas”, además de

---

*Santiago Apóstol, San Lorenzo y la Asunción. Si Vuestro Señor conociese el fanatismo sui generis de estos indígenas (...) mi prudente observación, pues dejar de asistir el cura a los anexos en las fechas establecidas, daría lugar a reflexiones, sacrilegios, como ya ocurrió antes en Huaviña y Huasquiña, según consta en el archivo vicarial y parroquial”, AOI, Carpeta Huaviña, 25 de junio de 1907. En los pueblos de Putre, Belén, Socoroma y Livilcar, el día de la fiesta los alférez suelen vestir con ropas formales, que son acompañadas de vestimentas de fibra de vicuña y sombrero de paño según corresponda. Se puede evidenciar ciertas limitaciones en los horarios, pues por lo general la misa se realiza entre las 12 a las 14 horas, debido a que parte de la feligresía esta en el campo con sus cultivos.*

<sup>25</sup> En comunidades como Laonzana para la fiesta de Pentecostés las mujeres cargan la imagen del Señor durante la procesión. En otros pueblos como Usmagama, las mujeres cargan a San Santiago para el día del Santo y los hombres a Santa Rosa. Para la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá, incluso hay organizaciones de cargadores que llevan en andas las distintas imágenes del “Lolo” como suelen llamar al Santo, siendo cargado incluso por agrupaciones de niños cada 10 de agosto.

<sup>26</sup> El Santo patrono que encabeza las procesiones puede ser seguido por la Virgen u otro Santo que también festeja la comunidad. Consignemos que los templos de los pueblos tarapaqueños pueden albergar a varias imágenes (5 o hasta 12 imágenes), debido a que durante la época Colonial formaba parte de las tradiciones religiosas celebrar a un número importante de Santos; por lo tanto, durante el ciclo santoral había varias fiestas que debían ser celebradas, siguiendo los dispositivos catequéticos de los Concilios Limenses (cerca de 12 fiestas por comunidad con sus respectivas imágenes) (Vargas 1951). Este tipo de tradiciones arraigadas entre las poblaciones andinas pervivió hasta inicios del siglo XX, ya que debido a los procesos migratorios antes enunciados, los comuneros concentraron todas las celebraciones a los santos que albergaban en los templos para la fecha de la conmemoración del Santo patrono al cual fue consagrado el poblado. Hoy, suelen realizarse entre 1 a 3 fiestas por pueblo (incluido carnavales), contando con alférez para dichas celebraciones (Díaz 2011). Por ejemplo, en la parroquia de Mamiña celebraban diferentes festividades, en las que convergían devotos que habían migrado a las oficinas de la pampa del Tamarugal: “1ª En Mamiña: La fiesta de la Candelaria, la de San José, la Semana Santa, la fiesta de San Marcos, la de Pentecostés y toda la Octava, en Honor de Jesús Crucificado, a estas fiestas llegan muchos devotos de la parroquia de Pica y de las Oficinas de la Pampa. La fiesta y octava de Corpus, la del Sagrado Corazón de Jesús. La fiesta y octava de nuestra Señor del Rosario, la de San Pedro, la de Todos los Santos y Ánimas. El mes de María que concluye con la fiesta de la inmaculada Concepción. La fiesta de Santa Bárbara y la Pascua de navidad. 2ª En Macaya: la fiesta del Corpus, fiesta y octava de Santiago, la de la Santa Cruz, la de la Candelaria, la de la Santa Rosa y de Ánimas. 3ª En Parca: La fiesta de Santa Lucía, la de Corpus la de San Pedro y la de Nuestra Señora del Rosario. La gente de la parroquia es buena y creyente, sabe respetar todo lo que pertenece al Culto Católico y así mismo sus Ministros”, AOI, Correspondencia de Mamiña, 1900. Hay casos donde las festividades fueron trasladadas de fechas, debido a la ausencia de sacerdote. En Cariquima la festividad de San Juan se cambió desde el 24 de junio al 24 de noviembre, ya que durante el invierno los curas misioneros no podían llegar desde la o las quebradas al altiplano para celebrarlas. Del mismo modo, “en los pueblos de Macaya y Parca tienen por costumbre de celebrar todas las fiestas del año, que acostumbran celebrar en una sola semana. Estas fiestas principian en Macaya con el día de San Santiago Apóstol el 25 de julio y en Parca con la fiesta de Santa Lucía el 13 de Diciembre. Entre dichas fiestas, se celebra también la de Corpus, lo mismo como se celebra el día propio. Ya consulte en otra ocasión sobre esta costumbre a S.S. Ilma. y me contestó, que si había sido costumbre inmemorial, podría seguir así. Pero no me puedo conformar con esta contestación. Porque antes por la escasez de sacerdotes y porque Mamiña no tenía entonces cura propio, había motivo suficiente de hacerlo así. Pero ahora muy bien se podría celebrar tanto en Macaya como en Parca, esta fiesta en un día de la Octava de Corpus. Muchas veces les he hecho esta indicación pero tienen miles de excusas. Pues los hombres de estos pueblos, están trabajando durante el año en las oficinas y solamente en estos días de fiesta salen a sus hogares. Así es que en la octava de Corpus no había hombres quienes arreglasen los altares, ni quienes llevaran el Palio (...) Y así tienen muchas otras excusas más, de manera que sería difícil cambiar la costumbre. Suplico pues a S.S. Ilma. en vista de tales circunstancias, mandarme un decreto especial, que me autoriza celebrar la fiesta de Corpus en Macaya y Parca en uno de los días arriba mencionados”, AOI, Correspondencia de Mamiña, 26 de junio de 1905.

<sup>27</sup> En el caso de Socoroma, Putre y Zapahuira, la mayorodomo o alférez del Santo, suele portar una manta blanca con pastillas y pétalos de rosas o claveles, que son arrojados a la anda de la imagen religiosa, quien termina compartiendo los caramelos con la feligresía adulta e infantil, que recoge rápidamente los dulces para luego hacer el signo de la cruz.

encender “salnatrón” en la plaza durante las fiestas<sup>28</sup>.

Tras recorrer las callejuelas del poblado, la procesión retorna al templo. Antes de ingresar, las imágenes son saludadas con vítores, dianas y cánticos, para luego acceder en andas a la iglesia, siempre mirando a la multitud y bajo el ritmo de una marcha (“Adiós al Séptimo de línea”, el himno de “Yungay” o alguna melodía religiosa propiamente tal). En un momento de recogimiento y reflexión los *passiris*, acompañándose de plegarias y cánticos piadosos, presentan el estandarte del cargo al altar, siendo recibido por el sacerdote, el cual llama tres veces a los alférez del año entrante. Cuando un comunero se presenta, es aplaudido por la asamblea y recibe el estandarte o banderín al asumir el cargo entre dianas<sup>29</sup>. El alférez en este momento ritual es denominado *katuriri*<sup>30</sup>. Después de la misa y la procesión, los *passiris* y *katuriris* invitan a la sede del pueblo (parabién), donde se bailan tres pies (patitas) de cueca. Durante la ceremonia también se puede bailar *Cachimbo*, pero dependerá del alférez.

Durante el almuerzo, tocan las bandas para amenizar el momento. Luego se invita a las personas que están almorzando a que vayan nuevamente al parabién. Cerca de las 17 horas, entran los alférez a la plaza, siempre acompañado de las bandas, para instalar una mesa reservada para ellos, esperando con su *llijlla* y con su poncho las donaciones y los recuerdos, que son pequeñas estampas donde se indica el Santo del pueblo y el alferado que presidió las fiestas. En la plaza se congregan tanto *katuriris* como *passiris*, acompañándose cada uno por su comparsa de músicos, y entre cervezas y vítores compartes en torno a 2 mesas rituales dispuestas en la plaza del poblado. Es tradición que se les donde dinero a los alférez que “pasaron” la fiesta, prendiéndoles billetes en la solapa de las chaquetas del varón o en el vestido de su acompañante, como parte de la contribución de los participantes a la festividades, quienes hacen extensas filas para agradecer a los alférez que entregan el cargo y para felicitar a los que lo asumen<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> AIT, Subdelegaciones, Vol. 07, Foja 98, 1910. Las “camaretas” son rocas con perforaciones ubicadas frente al poblado o a la entrada de este, y en la cual se ponían “tiros de dinamita” para animar las fiestas y las procesiones. Las “camaretas” como la quema de “salnatrón” (salitre con carbón) fue una práctica que introdujeron los pobladores andinos al participar de las actividades laborales vinculadas a la industria salitrera y la cultura popular y festiva que trajo consigo el ciclo del salitre. Hacia mediados del siglo XX, los programas de las fiestas patronales incorporaron estas manifestaciones. Informaciones de la época señalan que en Tarapacá debido a la “*la afluencia de peregrinos, para celebrar adelantada la festividad de la Asunción los días miércoles y jueves. Esta festividad correspondía el día 15. El programa preparado es el siguiente:*”

*Miércoles, a las 6 horas; Diana por la banda de músicos y salva para la Virgen de la Asunción.*

*8 horas: Misa de comunión*

*12 horas: Retreta en la plaza del pueblo.*

*16 horas: Entrada de ceras por los fieles acompañados por la banda y bailes religiosos*

*21 horas: Vísperas.*

*22 horas: Fuegos artificiales quema de salnatrón y elevación de globos acompañada por la banda de músicos.*

*Jueves 12, 6 horas: Salva mayor, festividad de la Asunción. La banda recorrerá la población tocando himnos marciales.*

*11 horas: Misa solemne de la virgen de la Asunción.*

*12 horas: Salva para la Virgen de la Asunción.*

*17 horas: Procesión con la imagen acompañada por los peregrinos y bailes religiosos. Acompañada por la banda.*

*21 horas: Retreta en la plaza. Con la que se dará término a las festividades”. Periódico “El Tarapacá”, 8 de agosto de 1954.*

<sup>29</sup> Hay ocasiones en las cuales no se presentan personas para asumir el cargo, situación en la cual la comunidad genera un comité o directiva que asume la festividad, recibiendo aportes de todos los feligreses, mecanismos de participación que se ve en varios pueblos precordilleranos y altiplánicos de la región. En Parinacota, pueblos como Livilcar y Tignamar han hecho uso frecuente de los cabecillas para poder sostener la continuidad de las fiestas patronales, debido a la ausencia de alférez. En otros casos, simplemente la fiesta no se realiza como es el caso de Visviri, donde el último alférez de la Cruz del pueblo, fue el Alcalde Gregorio Mendoza, que no pudo conseguir un relevo para la realización de la fiesta, quedando el culto abandonado, por lo que los vecinos de Visviri no apodaron con el sobrenombre de “Alcalde Mata Fiesta”. En otros casos, la fiesta simplemente no se realiza.

<sup>30</sup> *Katuriri* es la ceremonia anual del cambio de *Mallkus* o caciques. Viene del aymara *katuña*, “agarrar”, “coger”, “asir”: *katuriri* es el que agarra (la vara o el cargo) (Martínez1989:137).

<sup>31</sup> En Socoroma y Putre, pueblos que conservan de mejor forma su calendario ritual, el prender dinero a los pasantes es una práctica que requiere de cierto orden jerárquico, que es iniciado por los mayordomos mayores y menores de cada pueblo, seguidos más tarde por los vecinos más notables y luego por el resto de la comunidad. La diferencia del rito, se da en el lugar donde se prende la plata, pues se realiza sobre dos platos con naranjas, que poseen un brocheta, que sirve de prendedor. Este acto de reciprocidad se inicia con los participantes de pie, debiendo la pareja de alférez bailar con el plato en la mano izquierda, hasta pasársela al “servicio” o asistente que la coloca en una mesa preparada para esos efectos. Por lo general, se bailan tres piezas de cueca nortina y huaynos, aunque en algunos casos los participantes

En Usmagama, para la festividad de San Santiago (25 de julio), celebran el “día del medio”, evento en el cual se reúnen en la noche siguiente del onomástico del Santo en el parabién, para lo cual los asistentes a la festividad deben “pagar” para poder bailar y servirse un trago (vino, cerveza, pisco, etc.) según la cantidad dispuesta en el local. Para dicho efecto, se ha dispuesto en una mesa del parabién un plato enlozado, en el cual cada comunero entrega una moneda golpeándola en el plato, para “pagar” por el trago y poder disfrutar del baile, acto que van repitiendo todos los asistentes. El dinero recaudado se entrega simbólicamente a los alférez.

En comunidades como Sotoca, durante la fiesta de San Pedro y San Pablo, después de las ceremonias en la iglesia, los *katuriri* y los *passiri* salen bailando desde el templo. Posteriormente se rodea la plaza y se ingresa al local. Al entrar el alferado, ya está instalada la mesa de los *katuriri*, y en otro sector del parabién la mesa de los *passiri*. Se bailan cuecas, Cachimbos y huaynos, además de cumbias amenizadas por la orquesta, las bandas y *lakitas*. Posteriormente, los *passiri* se retiran a su casa para preparar la entrega de la fiesta. La preparación consiste en arreglar un platillo donde va puesto un choclo, una papa, una zanahoria, verduras y oca; mientras en el medio del plato se coloca un palito sobre la papa con un billete como bandera. El alférez y su esposa llevan ambos *llijllas*, aunque el hombre puede llevar también su sombrero de paño. Una vez preparado el plato, salen desde la casa bailando una música especial denominada *Cachihua* para recorrer el poblado hasta llegar al parabién donde esperan los *katuriri*.

De esta forma se evidencia una relación entre la festividad, el cargo de alférez y el baile cachimbo el cual en la gran mayoría de las veces es una trasmisión que se genera y se aprende en estos contextos festivos. El día principal del alférez que coincide también con el día central de la festividad les corresponde a ellos asumir su cargo al son del cachimbo, la información recabada nos señala que en los parabiénes, en las plazas también pues. Cuando había entregas de fiestas porque nosotros tenemos la costumbre, como decía los quince de agosto, cuando se para fiesta hay un cachimbero que toma la fiesta a ese caballero el pueblo le entrega la fiesta, un alférez pasante, le entrega la fiesta, si y ahí bailan el cachimbo<sup>32</sup>.

Paulino Ilaja de Sibaya nos indica la importancia de los alférez en el momento de la ejecución del cachimbo y la responsabilidad de ellos en la trasmisión de esta danza, él señala que aprendió a bailar cachimbo, mirando a sus padres y abuelos, su señora también bailaba cachimbo. Llego a ser alférez de las festividades de Sibaya por más de veinte años donde bailo cachimbo, sus hijos y nietos aprendieron a bailar cachimbo igual, mirando todos cachimbo los músicos en Tarapacá típico es el cachimbo<sup>33</sup>.

La misma situación ocurre en otros asentamientos de la quebrada, específicamente en la quebrada de Tarapacá donde se señala que que lo bailaban nuestros abuelos en el tiempo del Perú es un baile de salón, señorial, de la pre cordillera, de salón es un baile elegante, de donde viene nunca he escuchado que dijera viene de, la raza negra, de la cueca, etc. eso nunca lo he escuchado por nunca lo dijeron los abuelos, solo que era el cachimbo nomás pero así oralmente no, solamente que es un baile de pampa, señorial, un baile ceremonial también porque no se baila en cualquier momento, es un baile que tiene sus momentos y lo bailan algunas personas, en el momento que está ocurriendo la fiesta los encargados de bailar principalmente son los alferes, por eso cuando viene están bailando, es solo una pareja bailando cachimbo<sup>34</sup>

---

prefieren bailar solo los huaynos. La transgresión de las normas de participación, puede traer el enojo y desprecio de los mayordomos que no dudan en retirarse de la fiesta o reprender duramente al pasante si no son tratados como las autoridades religiosas del pueblo.

<sup>32</sup> Paulino Ilaja (2017) Entrevista personal, Chile.

<sup>33</sup> Paulino Ilaja (2017). Entrevista, Chile

<sup>34</sup> Mauricio Salazar (2017) Entrevista Personal. Iquique, Chile.

En la mesa de los nuevos alférez se realizan las ofrendas para la próxima fiesta, intercambiando el plato ceremonial, licores, hojas de coca, *llijllas* y de manera especial el *passiri* prende dinero al *katuriri* en la solapa de su chaqueta, al igual que su mujer que hace el mismo rito con la nueva alférez. Posteriormente, toda la comunidad pasa a la mesa de los *katuriri* a donar dinero y alcohol, siempre bailando la melodía de la *Cachihua* (*kachigua*)<sup>35</sup>.

El dinero prendido sirve para costear los gastos de la fiesta del año entrante, y es un signo de reciprocidad al interior de la comarca. Cada persona donante va conformando una rueda al tomarse las manos y girar al ritmo de los *huaynos* interpretados por la banda de bronce y los *lakitas* que simultáneamente tocan la melodía. Esto ocurre entre las 14 y las 17 horas, mientras la gente se va retirando paulatinamente a almorzar. Luego los *passiri* concurren a la plaza para realizar la segunda donación. Finalmente se cierra la jornada del día 29 con una nueva fiesta en la sede social (Díaz 2002).

En el pueblo de Sibaya, para la festividad de la “Asunta” (15 de agosto), después del “día grande” realizan “la entrega”, ceremonia que también denominan *Cachigua*. Alrededor de las 17:00 hrs. hombres y mujeres se reúnen en la casa del *passiri* vistiendo una *llijlla* que va en la espalda amarrada al cuello, además llevan un sombrero y una chuspa colgando. De ahí dan inicio a un recorrido por las calles del poblado, acompañándose por la música de la banda, siguiendo el ritmo en dos filas (una de hombres y otra de mujeres), encabezadas por el *passiri*, el cual lleva en sus manos un plato enlozado con una papa, un maíz, una rama de apio y una zanahoria sobre la cual están enterradas dos monedas.

A medida que recorren las callejuelas, los vecinos salen de sus casas y les lanzan pastillas (caramelos). Simultáneamente, desde la casa del nuevo alférez (*katuriri*) se organiza una columna que en parejas, y con igual vestimenta que la de la parcialidad de los *passiris*, recorren al compás de las melodías de los *lakas* otras calles del poblado. Las dos columnas se encuentran en la plaza, a un costado de la iglesia donde han preparado una mesa ritual. Los *passiris* se ubican primeramente, colocando en un costado de la mesa licores, hoja de coca, cigarrillos y pastillas. Seguidamente, los *katuriris* realizan el mismo acto, ubicando licores y hojas de coca en el otro extremo de la mesa, para dar paso al saludo de toda la comunidad a los alférez salientes, para lo cual se organiza una fila extensa de parejas, quienes van agradeciendo a los pasantes, mientras *ch'allan* la mesa y comparten licor, cigarrillo y mastican coca en la misma mesa. Quienes encabezan esta ceremonia son los *katuriris*, quienes entregan un clavel a los *passiris*, y estos agradecen en gesto, traspasando el plato con verduras a los nuevos pasantes. De esta manera se repite este acto hasta que toda la comunidad saluda a los alférez. Después, ambos cuerpos de alférez se arrodillan frente a la mesa, para proceder a intercambiar las *llijllas*, chuspas, sombreros y hojas de coca, en señal de entrega del cargo. Seguidamente, las familias y amistades realizan el mismo gesto, dando paso a una formación de dos columnas (una de la parentela de *katuriris* y la otra de los *passiris*), quienes acompañados de las bandas, comienzan a bailar en parejas, llevando botellas con licor en sus manos, las cuales van compartiendo mientras esperan el turno de danzar, entrecruzando brazos y girando sobre su eje, seguidos en orden por cada pareja. Este baile recibe el nombre de *Cachigua*, y es repetido hasta el atardecer, para luego terminar la “entrega” del cargo con unas cuecas y huaynos, y finalmente dirigirse al parabién para seguir festejando el término de la fiesta (Díaz 2011).

---

<sup>35</sup> En la provincia de Parinacota los nuevos alférez, solo participan en la mesa de las autoridades del pueblo, pero no de los actos de reciprocidad hasta el año entrante.

En Huaviña danzan la *katura* (relacionada con el *katuriri*) como símbolo de traspaso del alferazgo. En todos los pueblos precordilleranos es costumbre traspasar el cargo después del llamado que el sacerdote realizó en el templo. Estas ceremonias tradicionales muchas veces no son acompañadas por los agentes pastorales, no obstante, siguen realizándose con bastante regularidad en la precordillera; como ocurre también con la práctica de aportar billetes que se prenden en la vestimenta de los alférez. Tanto los ritos como el gesto de donar un aporte en dinero (billetes), son prácticas cúllicas regionales que dan cuenta de una serie de manifestaciones que reinterpretan la ritualidad católica y configuran manifestaciones propias del sistema de cargo, otorgándole contenido semántico en el campo cultural, además de los contenidos religiosos que posee la tradición del alferazgo.

En algunos poblados precordilleranos después del “día grande” o del Santo, realizan una ceremonia comunitaria denominada como la “boda”, la cual corresponde a una cena o comida que se lleva a cabo en la plaza del pueblo cerca de las 20 hrs., y en la cual se congrega la comunidad a comer picante de oca. La oca es una especie de papa que en este plato va acompañada de carne y arroz (cuando no hay oca, se come un guiso picante de carne de llamo y pollo). En la mesa además se sirve mote y pan amasado. Cuando los alférez están instalados en sus puestos en la mesa, entran a la plaza bailando las cocineras un ritmo de salto, y se brinda por ellas y por el Santo, entre tragos que se comparten. Después de la “boda” se bailan cumbias y *taquiraris*, y luego los cocineros se acercan a la plaza bailando. Finalmente comienza la fiesta en el parabién, donde todos tienen que compartir e intercambiar tragos.

Es costumbre que el último día de fiesta (en algunos poblados las festividades duran 3 días, en otros hasta 5 días)<sup>36</sup>, se realice en la mañana una liturgia por los difuntos de la comunidad, para posteriormente realizar una romería al cementerio del poblado, procesión que encabeza el alférez al compás de melodías religiosas. En el cementerio se realizan rezos y cánticos en las tumbas de los distintos familiares, se *ch'allan* las tumbas y se les ofrendan tragos, velas y comidas<sup>37</sup>.

Al finalizar estos actos en el cementerio, cerca del mediodía, se realiza un partido de fútbol en una cancha contigua a la aldea, para lo cual se ha programado la visita de un equipo de fútbol de un poblado vecino que enfrentará a los representantes del pueblo en un pleito amistoso. El equipo ganador recibirá un trofeo y cervezas. Durante el partido las bandas de músicos alegran el juego con distintas melodías de cumbias y fanfarreas, para luego acompañar la premiación que brindan los alférez. Seguidamente van todos a almorzar al local del pueblo (Díaz 2006).

En la noche, cerca de las 21 horas, se realiza la “acompaña” encabezado por el alférez, invitando a todas las familias a terminar la fiesta. Las familias, como de costumbre, se deben preparar y esperar con trago al *passiri* (antes *katuriri*) para unirse con el grupo que se ha ido formando. Se termina llegando al local con un gran grupo de personas. Luego se baila durante toda la noche y se hace el

---

<sup>36</sup> En el pueblo de Laonzana, celebran la fiesta patronal del Señor (denominación que se da en la región a la conmemoración de Pentecostés), al igual que en Sipiza, Mamiña, Jaiña y Nama, festividad que se realiza 50 días después de Semana Santa. En términos ceremoniales, la de Pentecostés en Laonzana considera tres días destinados a las prácticas rituales: el primero, es la devoción al Padre, el segundo día al Hijo, y el tercer día está consagrado al Espíritu Santo y adoración al Señor. Para la fiesta, participan tres alférez, uno por día, y todos deben repetir los oficios religiosos tradicionales de una festividad: entrada, misa, vísperas, danza del Cachimbo, la cueca y los *huaynos*, procesión, entrega del cargo. Los comuneros empiezan a retornar al poblado a partir del día miércoles antes de la fiesta, incrementado lentamente la población en la comarca que durante gran parte del año estuvo casi deshabitada. Mayores antecedentes sobre esta festividad en Sipiza, entre otras, en Díaz (2011).

<sup>37</sup> En los altos de Arica las fiestas patronales se extienden por no más de tres días, siendo el último de cacharpaya, que consiste tanto en la visita al cementerio y el saludo de la banda del alférez. Por la tarde, los mayordomos acuden en estricto orden jerárquico a despedir a la banda del alférez con regalos en maíz, chuño y papa, además de otros productos. Los que serán challados por la concurrencia, realizando dos secuencias de thikhas, iniciadas por cada mayordomo. Actividad que es acompañada luego del baile colectivo de los familiares del pasante. Así, cada músico debe cargarse las ofrendas traídas por los mayordomos y bailar una cacharpaya en casa del pasante. Mas, tarde la totalidad de los mayordomos debe esperar a la banda en la iglesia y salir en una pequeña procesión por las calles del pueblo, acompañados de lienzos e imágenes religiosas hasta ciertos puntos del pueblo, donde los músicos realizan su despedida final.

recuento de los regalos.

Los alférez eligen a un secretario para contar el dinero y los regalos. También es costumbre escuchar una diana de los músicos cuando se lee una tarjeta de saludo a los alférez. Al día siguiente en la mañana, para cerrar la fiesta, los pasantes se trasladan a la Cruz del Calvario, sitio donde realizan la *cacharpaya*<sup>38</sup>, despedida de los asistentes y finalización de la fiesta patronal. Se despide a todos los participantes y se agradece al Calvario por la festividad, entre huaynos, saltos y dianas.

En este momento, el alférez agradece a todos los músicos su asistencia y sacrificio durante los agotadores días de la festividad. Los músicos, emocionados se despiden de la Cruz, de los santos y del alférez, prometiendo volver para el año entrante, “si es que la vida los acompaña”. En festividades como la “Asunta” de Sibaya del mismo modo hacen la entrega del cargo mediante el rito de la *Cachigua*<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> *Cacharpaya*: Momento de despedida y finalización de la festividad. También se les denomina como *Cacharpaya* a los ritmos de *huaynos* o “trotecitos” de despedida que interpretan los músicos durante esta etapa de la fiesta.

<sup>39</sup> En pueblos como Socoroma, luego de la despedida de la banda en la iglesia se hace una ch’alta final en el altar de ingreso al pueblo, donde los mayordomos, alférez, músicos y vecinos en general realizan libaciones para desear un buen viaje a la banda. Luego, de la entrega de los “para bienes”, los músicos deben caminar en dirección al cementerio, momento en el cual son apedreados por el pueblo, para que no vuelvan, evitando así el posible enojo de las deidades del pueblo.

## Fotografías



Foto n° 1. Comparsa de *lakitas* del pueblo de Usmagama (1930 aprox.). Fuente: Salazar (2004)



Foto n° 2. Banda de bronce de Huaviña (1970) Fuente: Salazar (2004)



Foto n° 3. *Passiris* de Sotoca llevan un plato con verduras y una bandera con un billete para dirigirse bailando *huaynos* al parabién para entregar el cargo.



Foto n° 4. Los *passiris* entregan dinero como donación a los *katuriris* en Sotoca.

Foto n° 5.  
 Mesa ritual con un *llijlla* extendida en la plaza de Sibaya, en la cual está representados los frutos que produce la comunidad, acompañándose de monedas incrustadas en la papa, como señal de “buena hora” o buena suerte para los *katuriris*. En cada extremo hay licores de cada uno de los grupos del alferazgo (*passirirs* y *katuriris*); en el centro una chuspa o bolsito y hojas de coca, cigarrillos y claveles. La comunidad celebrante debe ir a saludar a ambos alférez y compartir en la mesa un trago, masticar coca y *challar* la tierra y la mesa exclamando: “que sea en buena hora”.



Foto n° 6  
*Cachiwa*. Parcialidades de *katuriris* y *passirirs* en el baile en la plaza de Sibaya.



Foto n° 7  
*Cachiwa*. Danzan las parcialidades en Sibaya.

### **El Cachimbo y sus antecedentes.**

Durante la segunda mitad del siglo XVIII arribó a los teatros de las principales ciudades del virreinato una nueva forma musical –“La tonadilla escénica”– desarrollada en los teatros madrileños entre 1750 y 1790 (Begoña Lolo: 2003). Las danzas populares que se realizaban en los teatros de las ciudades más importantes del virreinato fueron rápidamente adoptadas y popularizadas, extendiéndose hacia los rincones más lejanos del virreinato. Criollos y mestizos adaptan estas danzas dando nueva forma a jotas, fandangos, boleras, etc., mezclando las evoluciones coreográficas españolas con las de “Samba y Batuque” bailadas por los esclavos negros congos y también llamadas “Danzas de ombligadas” (Edison Carneiro: 1961: 5-12), así como también con las danzas de los “Luanda” del norte de Angola llamadas lundum, lando lundero, en América., y de los “Cacimbas” o “Casimbas” del centro sur de Angola. Así, por ejemplo, el choque de pelvis que representaba la posesión sexual, característica fundamental de este tipo de danza, fue reemplazado por un sutil encuentro frente a frente entre la pareja, evolución que en este tipo de danza aún llaman saludo, encuentro o venia y además se incorporó el uso del pañuelo.<sup>40</sup>

La interpretación musical de las tonadas y tonadillas acompañadas con guitarras, vihuelas, arpas, violín, bandurrias y bandolas<sup>41</sup> (también vandolas) se enriqueció con nuevas formas de “toquío” surgidas en América. En la percusión se le agregó a panderetas y castañuelas el acompañamiento de otros idiófonos nacidos en América. Este nuevo estilo de danza reproducida en América que era parecida a las de las tonadillas escénicas españolas, pero ahora bailada comúnmente fuera de los escenarios (cit. Pablo Garrido en: Margot Loyola: 1986:13) y con características propias de la gente Americana, fueron clasificadas como “Danzas de la tierra”. Vale decir al respecto que en variados relatos, crónicas y descripciones coloniales se utiliza la terminología “de la tierra” para clasificar una creación, innovación u otra manifestación cultural “mestiza” producida en el nuevo mundo. Para el caso de la música el término más común fue “al uso de la Tierra”.

Los maestros de danza, quienes se nutrían de los bailes populares de españoles y criollos comunes, indios, mestizos y esclavos negros fueron los que aprendieron y refinaron las evoluciones coreográficas a un estilo más “galante” e “ilustrado”, para transmitirlo en los ahora modernos salones virreinales, desde donde nuevamente eran imitados por los criollos comunes, indios, mestizos y negros. De esta manera se asentó rápidamente en todos los estratos y castas sociales del Perú colonial, convirtiendo a estas danzas de pareja mixta con pañuelo en una de las danzas más populares del virreinato de fines de la colonia. La gran variedad de formas de los Bailes de (la) Tierra<sup>42</sup> dará origen durante el período independentista a la zamacueca<sup>43</sup> resbalosa, sombrerito, pequén, sajuriana y jota americana y para este caso particular los pueblos de Tarapacá, Pica y Matilla, en Baile y Tierra, aunque no se sabe con certeza si se el “baile y tierra” se originó en estos oasis como adaptación de algún baile virreinal o cuándo arribó a la región ni menos quién lo trajo o bailó primero, pero creemos que lo más probable es que haya llegado con los nuevos colonos que arribaron a la zona durante la segunda mitad del siglo XVIII como veremos a continuación.

---

<sup>40</sup> Según los investigadores peruanos Nicomedes de Santa Cruz y Rosa Elena Vázquez, el uso del pañuelo en estas danzas es propiamente africano. Esto porque las danzas de choque pélvico llamadas también de ombligada venidas de Guinea y que eran reproducidas por los esclavos en América, estaban prohibidas, ya que éstas representan el acto sexual. Como una manera de seguir bailando cumpliendo con la función que demandaba la danza se utilizaron los pañuelos para tocar a la pareja, siendo así menos evidente ni escandaloso. En los países del Atlántico como Brasil o Cuba se le llama Vacunao a la danza.

<sup>41</sup> Antecesora de la actual mandolina, de hecho se llamaba “mandora” o “mandola” en el mundo popular del Mediterráneo. En América adquirió distintas formas, cantidad de cuerdas, afinaciones, etc. dependiendo del lugar en el que se adoptó y adaptó de acuerdo a su funcionalidad.

<sup>42</sup> En otros rincones del virreinato con los nombres de Baile de tierra (Chile), Baile tierra, Golpe tierra (Norte de Perú) Bailes de tierra Alta y Baile de tierra (Norte de Perú) Bailes de tierra Alta y Baile de tierra Baja (centro norte del Perú).

<sup>43</sup> Es importante mencionar que la Zamacueca fue la más popular de todas, convirtiéndose luego en la danza nacional de las nuevas repúblicas nacidas durante el siglo XIX como Perú (después llamado Marinera en 1879), Argentina (que derivará en Cueca en Cuyo y Zamba en el norte), en Bolivia y Chile (derivará en Cueca).

En 1750 el redescubrimiento y explotación del mineral de plata de San Agustín de Huantajaya por los principales hacendados piqueños trajo como consecuencia un cambio sustancial del sistema económico en la región, pues los antiguos hacendados vitivinícolas se convirtieron en inversionistas argentíferos que se asentaron en el poblado de Tarapacá para estar más cerca del mineral e incentivar el incremento de los cultivos destinados a satisfacer las faenas argentíferas como el forraje para las mulas, convirtiéndose Tarapacá en el centro administrativo y social más importante de la región.

Los oasis de Pica, Matilla y Tarapacá por ser los principales centros coloniales productivos y de solaz del sur peruano de fines del siglo XVIII, se nutrían rápidamente de las manifestaciones sociales de moda que los “vecinos principales” de las ciudades de Lima, Potosí y Arequipa traían cada vez que venían de visita a las haciendas.<sup>44</sup> Además el pujante campo minero de la plata en la Región de Tarapacá a fines de este siglo<sup>45</sup>, trajo el asentamiento de nuevas familias de hacendados provenientes del centro y norte peruano<sup>46</sup>, con intenciones de invertir en este tipo de economía. Sin embargo, su tradición agrícola hizo que estas familias se instalasen principalmente en la emprendedora y renaciente Tarapacá, por estar más cerca del mineral, y otros en la ya establecida zona de Pica donde también invierten extendiendo los cultivos vitivinícolas para satisfacer la demanda de vinos y frutos a San Agustín de Huantajaya.

Estos nuevos colonos incrementan y enriquecen la tertulia en los nuevos salones de las haciendas con manifestaciones populares de moda, como yaravíes, contradanzas y las ya mencionadas tonadas y tonadillas populares españolas y sus derivadas de las otras regiones junto con bailes de tierra del centro norte peruano. La tradición oral piqueña argumenta que el Baile y Tierra se desarrolla primero a los Salones de los “Señores de las Viñas”, espacio que ocupó hasta la década de 1950-1960 cuando empieza a decaer la tertulia salonera. La memoria oral de los vecinos más antiguos lo remontan a la primera mitad del siglo XIX cuando el tarapaqueño mariscal Ramón Castilla<sup>47</sup>, cada vez que visitaba su pueblo “San Lorenzo de Tarapacá” lo bailaba con “Donaire” (Margot Loyola: 1994: 51). El estilo “elegante” era una de las características fundamentales de la forma de danza; otros piqueños antiguos la recuerdan “elegante y entallada”. Don Enrique Luza la recuerda como de una gran coquetería pero “elegante y salerosa”. En la región es imitado y adoptado por negros y todo tipo de trabajadores libres (zambos, mulatos, cholos y negros libres) de las haciendas<sup>48</sup>, cuyas evoluciones coreográficas, el uso del pañuelo, ritmos musicales, etc. no les parecieron ajenas y fue practicada por personas comunes en otros espacios sociales como “el parabién del pueblo”<sup>49</sup>. Mantuvo la estructura coreográfica y forma musical del salón, pero adquirió otro estilo y carácter interpretativo, recibiendo desde la segunda mitad del siglo XIX el nombre de Cachimbo.

Es muy probable que en la Región de Tarapacá esta danza fuera realizada o relacionada con las danzas de los negros y sus descendientes traídos de los pueblos Cacimba o Casimba ubicados en la actual región angoleña de Namibe, especialmente, los que gozaban de un estatus de mayor privilegio frente al resto y podían participar en las celebraciones comunitarias. Aunque no se han encontrado estudios históricos o antropológicos específicos sobre esta población traída a América, sí al parecer fueron muy numerosos, pues dejaron una gran huella en toda Hispanoamérica. Por ejemplo en los diferentes diccionarios españoles se define esta palabra como una Pipa para fumar tabaco, otros completan; de

---

<sup>44</sup> Muchos de estos vecinos principales, dueños de las haciendas, residían en Lima, Potosí o Arequipa y visitaban la zona para alguna actividad importante.

<sup>45</sup> Misma época en que ya era popular según las transcripciones y acuarelas de Martínez de Compañón.

<sup>46</sup> Basados en las actas de los archivos parroquiales de la época, donde aparecen nuevos apellidos.

<sup>47</sup> El mariscal Ramón Castilla fue uno de los principales gestores de la independencia del Perú, luchó a las órdenes de San Martín y después, como presidente, una de sus principales obras fue la abolición de la esclavitud.

<sup>48</sup> Aunque no se tienen datos de sus músicas y sus danzas, lo más probable es que hayan practicado, como en todo el virreinato, las danzas africanas de choque pélvico.

<sup>49</sup> Espacio comunitario que sirve para celebrar las fiestas del pueblo.

la que fuman los Negros. La enciclopedia Espasa-Calpe. Madrid 1958: 280, la define como “Negro Arrogante” (Margot Loyola: 1994: 31).

Vale decir con respecto a esta última que algunos antiguos vecinos de Pica como Roberto Gómez o Enrique Luza asocian la palabra también a los esclavos negros orgullosos de elevada estatura que servían de mayordomo en las casas aristocráticas, refiriéndose a ellos como “negro acachimbao” o “negro Cachimbo”, respectivamente. Quizás esta condición de “esclavitud privilegiada” hacía que en algunos lugares de América tuviesen una actitud jactanciosa con respecto a sus pares destinados al duro trabajo de las haciendas o minas. También en crónicas coloniales se mencionan las cofradías de Catimbo, Catimbanos o Catimbados, integradas por negros.

Hoy en día esta palabra se sigue utilizando para denominar ceremonias afrobrasileñas (catimbó, catimbozeiro, y carimbó), para designar pozos de agua (pues en Kimbundu cachimba se llama también a los pozos de agua y a la época seca o sin lluvias), para llamar a los trabajadores que hoy realizan el trabajo que antes hacían los esclavos, también designa nombre de poblados en varios países de América y en el Perú esta palabra es utilizada despectivamente para denominar el estatus inferior de otro ser humano, por ejemplo se les llama Cachimbo<sup>50</sup> a los músicos “aficionados” de las Bandas de Bronces. Vale decir al respecto que los primeros músicos que conformaron estas bandas fueron negros que integraron los ejércitos independentistas. También a los estudiantes universitarios de primer año en el Perú se les llama Cachimbo. La acepción –Cachimbo– en el contexto de estos oasis, es muy interesante, pues explica por qué los antiguos vecinos de Pica y Tarapacá diferencian una misma danza aplicándole distinto nombre según el espacio en el que se desarrolla, reconociendo el Baile Tierra como una danza “mestiza” que se desarrolla en el salón por aristócratas y el Cachimbo como una danza de negros, mestizos e indígenas que se baila en el Parabién por gente común. Esta Danza, en su versión de Baile y tierra se bailaba al son de la guitarra, violín, mandolina y/o canto, y desde la segunda mitad del siglo XIX con piano<sup>51</sup>, pero siempre con acompañamiento de bombo, pues este instrumento era considerado muy importante y significativo al momento de la interpretación, puesto que según los que lo bailaron, el ritmo del bombo era el que le da el “Aire”, la hace salerosa (Enrique Luza: febrero de 1994) le da “esto” (movimiento de caderas)... “El Bombo es el que compone toda la música” (Margot Loyola 1994: 41-57).

---

<sup>50</sup> Aunque en el norte de Chile se entiende también Cachimbo como un integrante de una banda de bronces, la palabra no se usa mucho por estar asociada a la danza.

<sup>51</sup> Los primeros pianos llegados a la zona, según don Enrique Luza, arribaron alrededor de 1850 en adelante. Llegaban desmontados a través del puerto de Arica, después de una dura travesía pampina en el lomo de mulas especializadas para esta labor; por las que eran llamadas “mulas pianeras”, llegaban a los oasis y un arequipeño de apellido “Arrieta” los montaba y enseñaba música. (Enrique Luza: Entrevista realizada en febrero de 1994).

Figura n°1. Ritmo Bombo del Cachimbo

Edición crítica: Franco Daponte

Variante



**Nota:** El bombo que acompaña a la banda de bronces ocupa sólo el parche y realiza indistintamente ritmos en 6/8 y 3/4.

Figura NY17. Bombo del Cachimbo.

Fuente: Franco Daponte

Es importante destacar que el bombo lleva la proporción sesquiáltera (ver figura N° 1), ternario en una mano y binario en la otra, propia de las músicas afroamericanas coloniales. Este ritmo base facilita realizar en la melodía cambios de acento y variaciones rítmicas, produciendo el “aire saleroso” y permitiendo una mayor prestancia rítmica en la danza dándole una “mayor coquetería”. Sobre este ritmo base del bombo se realizan innumerables variantes. Aunque el Cachimbo o su estilo también llegó a bailarse en algunos salones compartiendo el espacio junto al baile y tierra, ambos con acompañamiento de piano, siguió siendo considerado un baile popular, propio de los parabienes o plaza de los pueblos, uso que continúa hasta nuestros días y es ejecutado al son de la banda de bronces, conociéndose sólo tres melodías instrumentales llamadas: “El Cachimbo de Pica” (ver figura N°2), “El Cachimbo de Mamiña” y el “Cachimbo de Tarapacá” (ver figura N° 3); este último es el más conocido y difundido popular y mediáticamente.<sup>52</sup>

Sin embargo el “baile y tierra” es recordado y revivido a menudo por los más viejos habitantes del pueblo de Pica, que aún pueden bailararlo, aunque las melodías cantadas se han casi perdido, quedando sólo tres que registrara y transcribiera la folclorista Margot Loyola en el pueblo de Tarapacá y sus alrededores a fines de la década de 1960 (Margot Loyola: 1994: 110-123).

Resulta interesante, en la estructura musical, así como de la forma danzaría, la similitud entre el Baile y tierra, así como el Cachimbo y los llamados Bailes y danzas de Tierra altos y Bailes de tierra bajos del norte del Perú como el Golpe y tierra y el tondero, este último derivación de lundero (Nicomedes de Santa Cruz 1971). Éstas poseen una forma tripartita llamada glosa, dulce y fuga en Perú. hecha-desecha, venia y toreo en las zonas de Pica y Tarapacá. Esta forma se encuentra en las transcripciones de Tonadas y Tonadillas realizadas entre 1782 y 84 por el Obispo Jaime Baltazar Martínez de Compañón en el norte del Perú: E 181 La Salata; E 182 La Donosa; E 183 El conejo; E 185 El Palomo, todas llevan en el título la especificación “para bailar y cantar”.

Desde el siglo XVIII, según las acuarelas de Martínez de Compañón, en las danzas de pareja con pañuelo se denota su influencia africana y ha cumplido la misma función social en Salones, Chicherías y parabienes populares por dos siglos. En estas tonadas de Martínez de Compañón se percibe la

<sup>52</sup> Vale decir que esta melodía se hizo conocida en todo Chile a través del folclorista Calatambo Albarracín quien le crea un texto para cantarla y presentarla en distintos festivales. Esta melodía adquiere gran difusión durante el movimiento musical del neofolclore en la década de los sesenta, masificándose a través de los medios de comunicación y la industria musical. Fue tan masivo que los compositores más destacados de este movimiento como Raúl de Ramón, Vicente Bianchi, entre otros, toman sus características musicales y componen nuevos Cachimbos, ahora con texto y estilizados de acuerdo a los cánones sonoros sugeridos por movimiento musical, convirtiendo al Cachimbo, hasta el día de hoy, en un importante género de raíz folclórica a nivel nacional.

división en tres partes típicas del “baile y tierra” y del Cachimbo, además de una gran similitud en el carácter de las melodías, del uso constante de “ripios”, palabras que rellenan el texto y que se pueden usar aleatoriamente en diferentes partes del baile, pero con mayor énfasis en la parte final del Cachimbo, que corresponde al “toreo”. Estos ripios en su mayoría aluden a los negros, ejemplo: “mi negra”, “zamba”, “mulata”, etc. De acuerdo este último ejemplo registrado, creemos que el baile y tierra de Pica, Matilla, Mamiña, Usmagama, Tarapacá, Camiña y toda la precordillera conservó el nombre original –“baile tierra”– y mantuvo, en su estructura coreográfica, una compleja combinación de movimientos estructurados en tres partes musicales, como todas las tonadillas mencionadas anteriormente, transcritas por Martínez de Compañón<sup>53</sup>, lo que nos afirmaría la relación de esta danza y sus similares del centro norte del Perú (ver imagen n° 1).

---

<sup>53</sup> Especialmente con las de tonalidad menor, ya que los bailes y tierras de esta zona poseen esa característica fundamental.

Figura n°2. Partitura Cachimbo de Pica.

Edición crítica: Franco Daponte  
Repetición "ad libitum".

1 **Introducción**

Melodía

I V I

**DANZA**

7 **Primera parte: hecha - desecha y saludo**

VI III

12 **D.C.**

V V7 I

16 **Segunda Parte: encuentro, venia o desprecio**

VVI III

21

V V7 I

25 **Tercera parte: toreo**

Repetición "ad libitum".

V7 I

Figura NY18. Cachimbo de Pica.

Fuente: Franco Daponte

Figura n°3. Partitura Cachimbo de Tarapacá

Edición crítica: Franco Daponte

**1** **Introducción** Repetición "ad libitum".

Melodía

I V I

**DANZA**

**7** **Primera parte: hecha - desecha y saludo**

I V I

**11**

I V V7 I D.C.

**15** **Segunda Parte: encuentro, venia o desprecio**

III

**19**

I V V7 I

**Tercera parte: toreo**

**23** Repetición ad libitum

I V7 I I

1. 2.

Figura NY19. Cachimbo de Tarapacá.

Fuente: Franco Daponte

Imagen N° 1. Danza de Bayla Negritos



Fuente Códice Martínez de Compañón, siglo XVIII.

Los movimientos coreográficos, difundidos y reproducidos en espacios populares como parabies y plazas de los pueblos y otros como chicherías o chinganas de las ciudades, fueron muy mal vistos y por lo tanto duramente criticados por la sociedad ilustrada y republicana de la época, especialmente las manifestaciones que aluden o están asociadas a las músicas y danzas africanas. En los rezongos periodísticos hechos por el intelectual ilustrado José Joaquín de Mora en 1829 se incluyeron las críticas a las danzas con características africanas: "...son escuelas de vicios estas chinganas, y los bailes que en ellas se ejecutan son parecidos a los de los Mozambiques..." (Salinas 2000: 11).

El Cachimbo no escapó a estas críticas y pensamiento de la época, por lo que los movimientos paulatinamente se "asolanaron" hasta parecerse y confundirse con el Baile Tierra y así ser aceptado por la alta sociedad tarapaqueña que proponía y controlaba la moral hacia fines del siglo XIX.

Hacia la segunda mitad del siglo pasado el Cachimbo terminó desplazando totalmente al Baile y Tierra en todos los espacios comunitarios, pero aunque sus evoluciones quedaron estilizadas, éstas aún denotan el aporte africano. Por ejemplo, al comparar los giros que realiza el hombre alrededor de la mujer en señal de cortejo en las danzas africanas, el Cachimbo las reproduce, claro que más refinadamente en la llamada "hecha y la desecha" de la primera parte de la danza. El choque pélvico, clímax de las danzas africanas, es representado en un elegante y arrogante "saludo" y/o "encuentro" de la segunda parte. Finalmente el mutuo coqueteo donde un demandante persigue a la pareja y esta última lo acepta o no, es representado fiel y finamente en el denominado "toreo" de la última parte. El pañuelo continuó siendo usado como símbolo de la virilidad.

### **El Cachimbo, música y danza**

El Cachimbo, baile tradicional de la precordillera tarapaqueña, es una danza, donde los pobladores pertenecientes a las localidades de Pica, la quebrada de Mamiña y Tarapacá, bailan en diferentes celebraciones siendo una de las más principales, las festividades en honor de los santos patronos.

Una caracterización del baile la realizó a mediados del siglo XX de Jorge Checura (1965), al describir el Cachimbo:

"Los bailes más comunes y tradicionales son el "Cachimbo" y las "Ruedas". El primero es un baile elegante en que participan varias parejas que bailan independientes unas de otras. Para ello el hombre se coloca frente a la mujer: sin tomarse de las manos ni darse la espalda ejecutan sus arabescos con elegancia insinuando reverencias y desprecios para concluir con una persecución final que se denomina "toreo". Este es un baile donde se parecía perfectamente mezclado lo indígena con lo colonial, vale decir lo autóctono con lo Español. De allí entonces, el ritmo, los pasos, el elegante floreo del pañuelo y las insinuadas reverencias cortesanas." (Checura 1965: 3).

Asimismo, según indica Checura el Cachimbo sería una pieza folkórica muy popular en las oficinas salitreras, entre el 1900 y el 1930, junto con la cueca criolla (Checura 1974:3), la cual tendría su origen en los pueblos de Tarapacá, Huarasiña, Mamiña, Pica y la oficina Victoria.

Como en toda festividad desarrollada en el norte chileno, ya sea religiosa y/o cultural, la presencia de la música sea a través de las comparsas, lakitas, sikuris, orquestillas y bandas de bronce es de gran importancia para el desarrollo de éstas.

Si bien con Checura (1965) y Loyola (1994) se encuentra una caracterización de la danza del Cachimbo, con Prieto (1979) se aprecia una referencia de los instrumentos que ejecutan las melodías del Cachimbo al compás del bombo (nortino o de banda), charango, pito y quena. Según explica

Prieto, el Cachimbo a través de los años se fue deformando hasta llegar a ser cantado y acompañado con guitarra, quena y charango...”, instrumentos a los cuales también se le agregaría el piano, violín, flauta o flautín (Loyola 1994), guitarra, acordeón, mandolina o violín (Díaz 2009) y las bandas de bronce a comienzos del siglo XX en el poblado de Mamiña, quienes amenizaban con Cachimbos, cuecas y huaynos además de marchas y dianas para dar solemnidades a las celebraciones y festividades en honor a los santos patronos y en el caso especial de Mamiña, a la Virgen del Rosario (Capetillo y Lanas 2013).

Aunque Mamiña es considerada como la cuna de músicos, no solo ahí se desarrollaron los grandes maestros músicos de bronce que a su vez fueron instruyendo a nuevos músicos a lo largo de Chile, pues los comuneros indígenas al insertarse en el ejército, aprendieron a ejecutar instrumentos de viento metal y madera como también variadas marchas, himnos y dianas las cuales, gracias a la figura del alférez, fueron introducidas en festividades patronales, parabienes demás celebraciones (Díaz 2009), reemplazando en el caso del Cachimbo a los instrumentos tradicionales ya mencionados, por los de las bandas instrumentales: teniendo en el caso de la percusión, el bombo, la caja y los platillos; mientras que en los vientos, la trompeta, el barítono conocido comúnmente como bajo, el clarinete y en algunos casos la tuba.

Enfocándose en las composiciones musicales que hacen al Cachimbo único, existen tres de melodías representativas de la provincia del Tamarugal: el Cachimbo N°1, Cachimbo N°2 y Cachimbo N°3<sup>54</sup> (ver figura n° 8 y 9). Aunque esta identificación ha sido llevada por los músicos locales de los pueblos de la región de Tarapacá, esta cambia a partir de la letra compuesta por Freddy “Calatambo” Albarracín en la década de 1950, ya que al conocerse el “Cachimbo de Tarapacá”, los músicos ciudadanos, comienzan a identificar al Cachimbo por el nombre de la localidad a cual “pertenecen”, teniendo el Cachimbo de Tarapacá, de Mamiña y de Pica (ver Figura 10 y 11).

Figura N° 8. Partituras del Cachimbo N°1 y N°2 para trompeta

The image displays two musical staves for a trumpet. The first staff is titled 'Cachimbo N°1' and begins with 'Trompeta' and 'Init.' markings. It features a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes with various ornaments and dynamics. The second staff is titled 'Cachimbo N°2' and begins with an 'Inst.' marking. It also has a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The melody is similar in style to the first piece, with eighth and sixteenth notes and various ornaments. Both pieces end with a double bar line and a repeat sign.

Fuente: Partituras facilitadas por Pablo Caqueo, músico de la banda Yatiris de Mamiña.

<sup>54</sup> Entrevista personal a Pablo Caqueo Caqueo, octubre 2017, Mamiña.

Figura n°9. Partituras de Cachimbo N°1 y N°2 para barítonos (bajo).

Partituras facilitadas por Pablo Caqueo, músico de la banda Yatiris de Mamiña.

Figura n°10. Partituras del Cachimbo de Tarapacá para barítonos (bajos).

Partituras facilitadas por Juan Pablo "Chester" Cortés.

Figura nº11. Partituras del Cachimbo de Pica para barítonos (bajos).



Partituras facilitadas por Juan Pablo "Chester" Cortés.

Así como podemos identificar tres melodías de Cachimbo, también se pueden identificar tres bailes de Cachimbo representados en la Quebrada de Tarapacá, con el Cachimbo de Tarapacá, en Mamiña y alrededores se presenta el Cachimbo de Mamiña y en el sector de Pica-Matilla, conocido por la danza del Cachimbo de Pica. Esto no quiere decir que en cada sector existan variables a los Cachimbos mencionados, ya que en algunos, se presentan más vueltas a la hora de hacer el movimiento llamado toreo o la misma forma de danzar de cada bailarín, que puede ser más balseada y más recta o sea sin tanto movimiento

El bailar no solo se acompaña trata de llegar danzar. Hay tiempos que se acompañan según la melodía que se encuentre tocando la banda. Para ejemplificar esto movimientos, en las siguientes páginas se presentan los movimientos coreográficos de los tres tipos de Cachimbos mencionados.

### Baile y músicos tarapaqueños

Antes de comenzar la danza, los músicos se ponen en posición para comenzar a tocar: trompetas en un costado, barítonos a su lado y en el frente la percusión (bombo, caja y platillo). En algunos casos, la banda que posea aerófonos de madera como el clarinete, este se colocara con las trompetas por estar en la escala de Si<sup>b</sup>, mientras que si en la banda hay tubas, estas se colocarán con los barítonos.

Al comenzar, parte una pequeña introducción con el bombo y la caja, siendo esta última la encargada de hacer un redoble característico. Esto con el fin de que los danzantes se coloquen en posición para bailar.

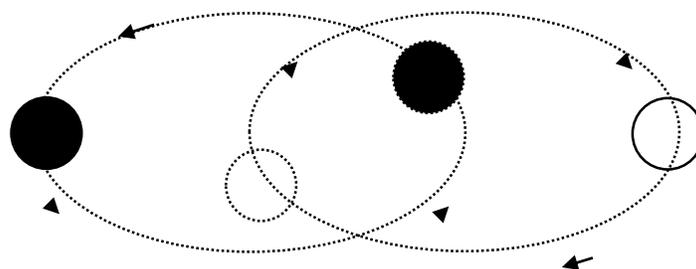
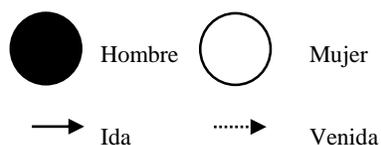
Cuando las parejas se encuentran en posición para comenzar la danza, la banda para de hacer la introducción y comienza a tocar los barítonos, bajo un compás de 6/8. (ver del compás 1 al 6 en partitura Cachimbo N°1 y 2 de bajos en figura n°9).

Finalizada la introducción de los barítonos, comienzan a tocar las trompetas la melodía (ver partitura Cachimbo N°1 y 2 de trompetas, en figura n°8), mientras los barítonos realizan el acompañamiento. Esta melodía da comienzo al primer paso de la danza.

Paso 1.-

El hombre y la mujer avanzan caminando encontrándose en el centro, donde proceden a girar simultáneamente hacia la **derecha** mirándose mientras alzan el pañuelo. Luego del giro retroceden lentamente a su lugar de origen, siempre mirándose. El pañuelo va al compás de la música moviéndose lentamente.

#### SIMBOLOGÍA



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 2.-

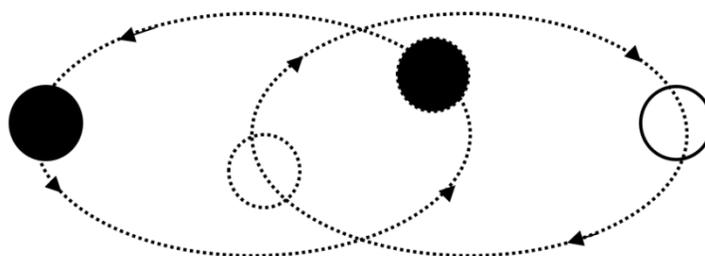
Luego de que ambos regresan a su posición inicial, se realiza el segundo paso de la danza llamado Saludo: Ambos avanzan hacia el centro, al encontrarse ambos levantan el pañuelo haciendo una reverencia y retroceden a sus puestos iniciales sin dejar de mirarse.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 3.-

Al llegar a su puesto, realizan el mismo esquema del paso nº1, pero en vez de girar hacia la derecha, el giro se realiza a la **izquierda**, para luego regresar a sus lugares de inicio, sin bajar la mirada hacia su pareja.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 4.-

El siguiente paso es un nuevo saludo, donde se juntan al centro haciendo una reverencia y regresan a su posición inicial, sin dejar de mirarse.

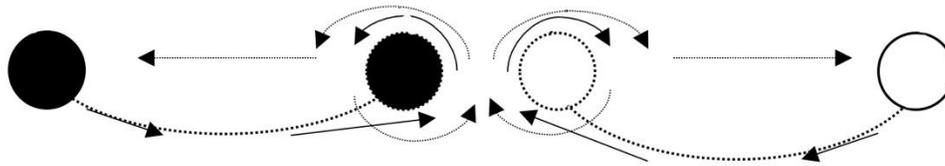


Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 5.-

El paso anterior, da paso a que se desarrolle el esquema llamado DESENCUENTRO o DESPRECIO. Las parejas avanzan caminando hasta llegar al centro. Al encontrarse de frente, levantan sus pañuelos a la altura de la cabeza de su pareja girando cada uno hacia su derecha (en sentido del reloj) para

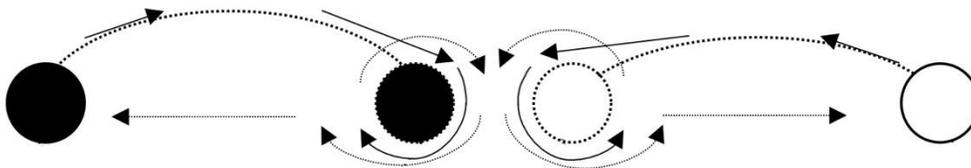
quedar nuevamente de frente para luego retroceder hasta su lugar de origen. Todo este movimiento siguiendo el ritmo de la banda.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 6.-

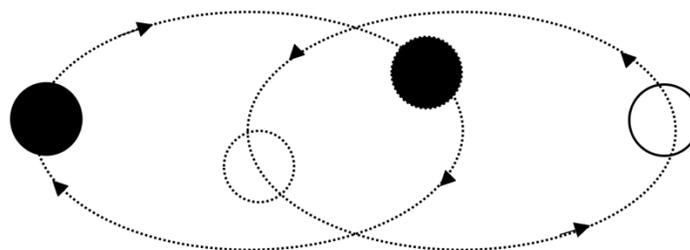
Al llegar a su puesto, repiten el esquema anterior llamado DESPRECIO pero en giran en contra de las agujas del reloj, como se ve en siguiente esquema.

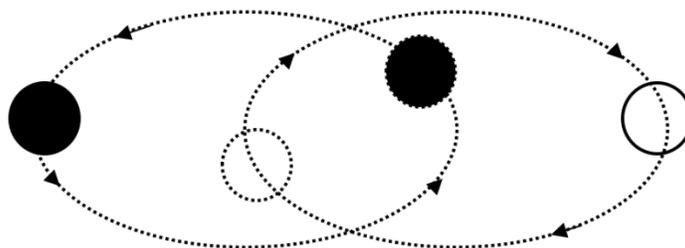


Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 7.-

Terminado con los desprecios, comienza un paso similar a los del esquema 1 y 3, pero con la diferencia que los pasos son más cortos.

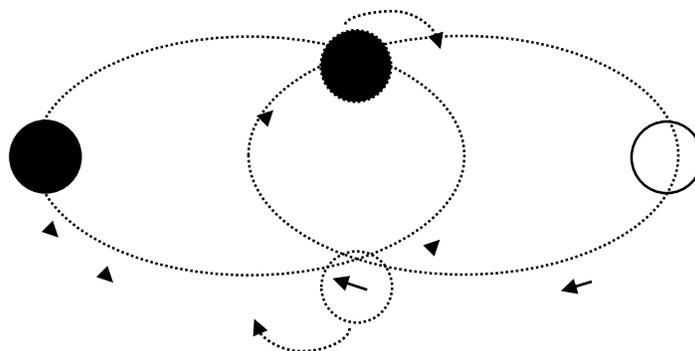




Esquemas según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

**Paso 8.-**

Terminando con las echas y desechas, realizadas en el paso n°7, comienza el último paso llamado TOREO. En este esquema las parejas inclinadas hacia delante, con sus pañuelos comienzan a corretear a sus parejas mientras van girando hacia la derecha y a terminar de hacer la vuelta, dan un giro hacia en sus ejes por el lado donde tengan el pañuelo para posteriormente, continuar con el toreo, correteando a su pareja. Este esquema se realiza hasta que la banda deja de tocar la melodía, permitiéndoles saber a las parejas que el toreo ha terminado y así, terminar juntos del gancho justo en el momento que la banda termina de tocar el ultimo compás.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique

**Bailando el Cachimbo en Mamiña**

Antes de comenzar la danza, los músicos se ponen en posición para comenzar a tocar: trompetas en un costado, barítonos a su lado y en el frente la percusión (bombo, caja y platillo). En algunos casos, la banda que posea aerófonos de madera como el clarinete, este se colocara con las trompetas por estar en la escala de Si<sup>b</sup>, mientras que si en la banda hay tubas, estas se colocarán con los barítonos.

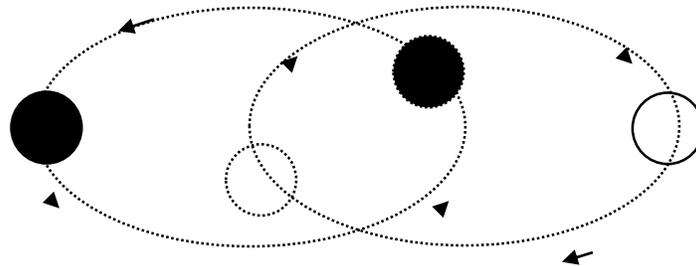
Al comenzar, parte una pequeña introducción con el bombo y la caja, siendo esta última la encargada de hacer un redoble característico. Esto con el fin de que los danzantes se coloquen en posición para bailar.

Cuando las parejas se encuentran en posición para comenzar la danza, la banda para de hacer la introducción y comienza a tocar los barítonos, bajo un compás de 6/8. (ver del compás 1 al 6 en partitura Cachimbo N°1 y 2 de bajos en figura n°9).

Finalizada la introducción de los barítonos, comienzan a tocar las trompetas la melodía (ver partitura Cachimbo N°1 y 2 de trompetas, en figura n°8), mientras los barítonos realizan el acompañamiento. Esta melodía da comienzo al primer paso de la danza.

Paso 1.-

El hombre y la mujer avanzan caminando encontrándose en el centro, donde proceden a girar simultáneamente hacia la derecha mirándose mientras alzan el pañuelo sin girarlo. Luego del giro retroceden lentamente a su lugar de origen, siempre mirándose.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 2.-

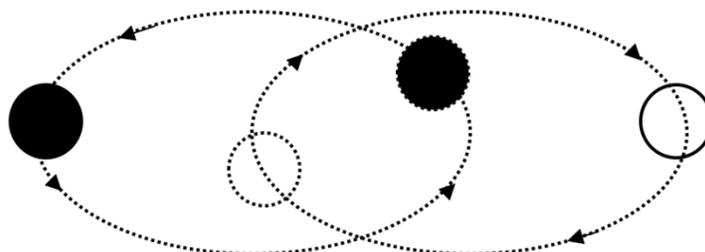
Luego de que ambos regresan a su posición inicial, se realiza el segundo paso de la danza llamado Saludo: Ambos avanzan hacia el centro con un pequeño balaceo, al encontrarse ambos levantan el pañuelo haciendo una reverencia y retroceden a sus puestos iniciales sin dejar de mirarse.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 3.-

Al llegar a su puesto, realizan el mismo esquema del paso n°1, pero en vez de girar hacia la derecha, el giro se realiza a la izquierda, para luego regresar a sus lugares de inicio, sin bajar la mirada hacia su pareja.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 4.-

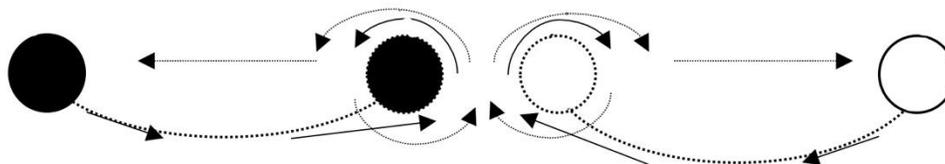
El siguiente paso es el mismo esquema del saludo, donde se juntan al centro haciendo una reverencia y regresan a su posición inicial sin dejar de mirarse.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 5.-

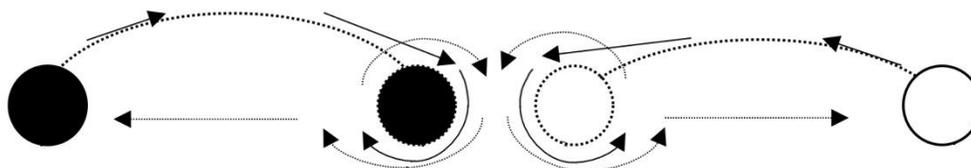
El paso anterior, da paso a que se desarrolle el esquema llamado DESENCUENTRO o DESPRECIO. Las parejas avanzan caminando hasta llegar al centro. Al encontrarse de frente, levantan sus pañuelos a la altura de la cabeza de su pareja girando cada uno hacia su derecha (en sentido del reloj) para quedar nuevamente de frente para luego retroceder hasta su lugar de origen. Todo este movimiento siguiendo el ritmo de la banda.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 6.-

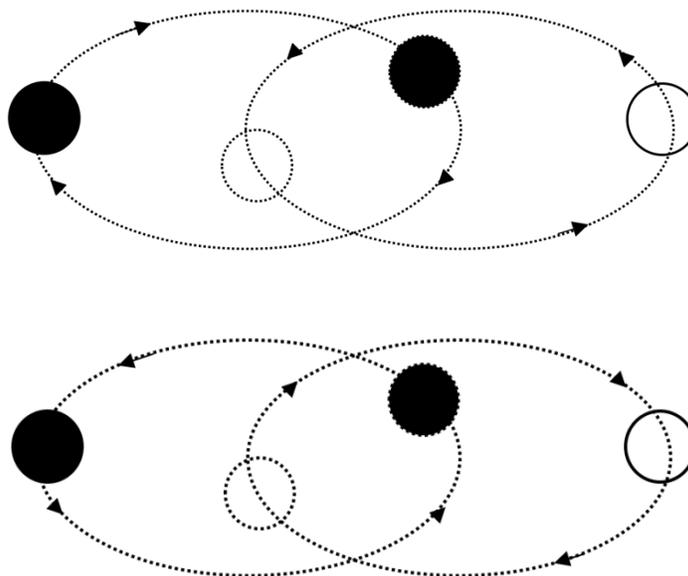
Al llegar a su puesto, repiten el esquema anterior llamado DESPRECIO pero en giran en contra de las agujas del reloj, como se ve en el siguiente esquema.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 7.-

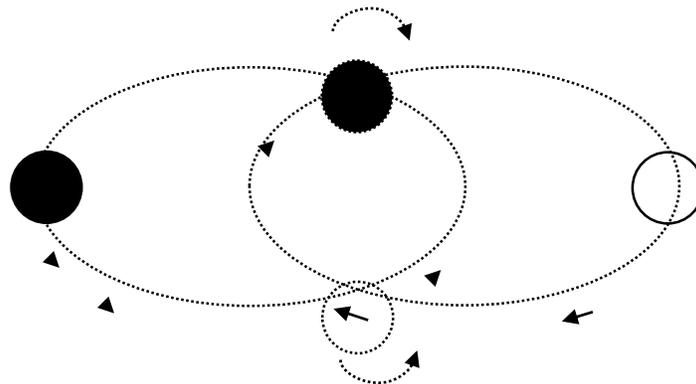
Terminado con los desprecios, comienza un paso similar a los del esquema 1 y 3, pero con la diferencia que los pasos son más cortos.



Esquemas según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique.

Paso 8.-

Terminando con las echas y desechas, realizadas en el paso n°7, comienza el último paso llamado TOREO. En este esquema, se puede apreciar una gran diferencia con el Cachimbo tarapaqueño, el cual muestra a las parejas inclinadas hacia delante, con sus pañuelos comienzan a correatar a sus parejas mientras van girando hacia la derecha pero estas vueltas no son enteras, ya que estas se realizan en forma de herradura o en forma de U, dan un giro hacia en sus ejes por el lado donde tengan el pañuelo para posteriormente comenzar en el lugar donde terminaron la vuelta, continuar así con el toreo, correatando a su pareja sin dejar de mirarla.



Esquema según Mauricio Salazar, noviembre 2017, Iquique

Este esquema se realiza hasta que la banda deja de tocar la melodía, permitiéndoles saber a las parejas que el toreo ha terminado y así, terminar juntos del gancho justo en el momento que la banda termina de tocar el último compás.

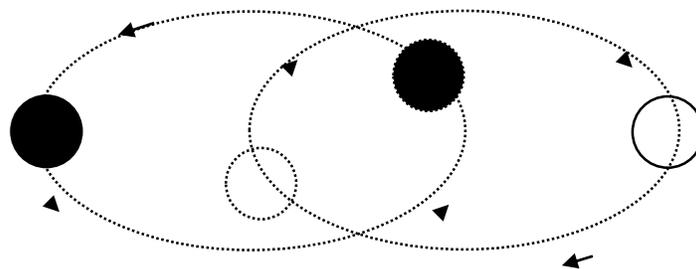
### El Cachimbo en Pica

Al igual que el Cachimbo de Mamiña y Tarapacá, comienza una introducción por parte de la banda, quien al comenzar la melodía, se produce el comienzo de la danza: Al comenzar, parte una pequeña introducción con el bombo y la caja, siendo esta última la encargada de hacer un redoble característico. Esto con el fin de que los danzantes se coloquen en posición para bailar.

Cuando las parejas se encuentran en posición para comenzar la danza, la banda para de hacer la introducción y comienza a tocar los barítonos, bajo un compás de 6/8. (ver del compás 1 al 6 en partitura Cachimbo N°1 y 2 de bajos en figura N° 9). Finalizada la introducción de los barítonos, comienzan a tocar las trompetas la melodía (ver partitura Cachimbo N°1 y 2 de trompetas, en figura N°8), mientras los barítonos realizan el acompañamiento. Esta melodía da comienzo al primer paso de la danza.

#### Paso 1.-

El hombre y la mujer avanzan caminando encontrándose en el centro, donde proceden a girar simultáneamente hacia la derecha mirándose mientras alzan el pañuelo sin girarlo. Luego del giro retroceden lentamente a su lugar de origen, siempre mirándose.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

Paso 2.-

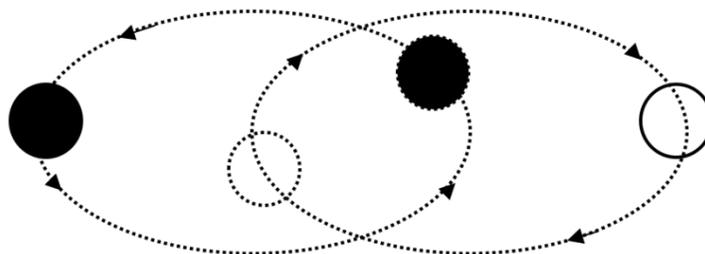
Luego de que ambos regresan a su posición inicial, se realiza el segundo paso de la danza llamado Saludo: Ambos avanzan hacia el centro con un pequeño balaceo, al encontrarse ambos levantan el pañuelo haciendo una reverencia y retroceden a sus puestos iniciales sin dejar de mirarse.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

Paso 3.-

Al llegar a su puesto, realizan el mismo esquema del paso nº1, pero en vez de girar hacia la derecha, el giro se realiza a la izquierda, para luego regresar a sus lugares de inicio, sin bajar la mirada hacia su pareja.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

Paso 4.-

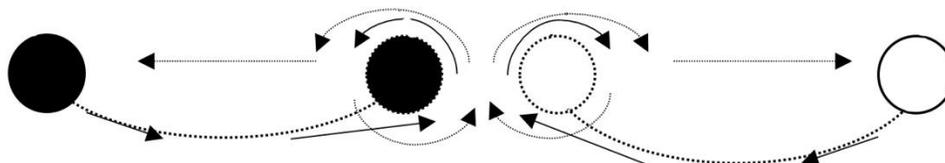
El siguiente paso es el mismo esquema del saludo, donde se juntan al centro haciendo una reverencia y regresan a su posición inicial sin dejar de mirarse.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

Paso 5.-

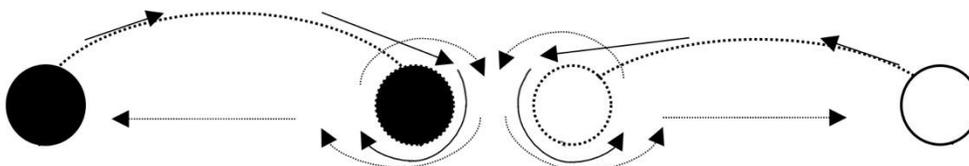
El paso anterior, da paso a que se desarrolle el esquema llamado DESENCUENTRO o DESPRECIO. Las parejas avanzan caminando hasta llegar al centro. Al encontrarse de frente, levantan sus pañuelos a la altura de la cabeza de su pareja girando cada uno hacia su derecha (en sentido del reloj) para quedar nuevamente de frente para luego retroceder hasta su lugar de origen. Todo este movimiento siguiendo el ritmo de la banda.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

Paso 6.-

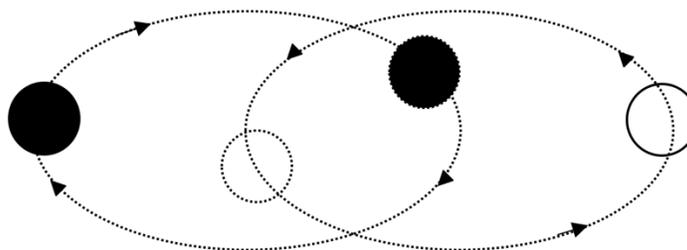
Al llegar a su puesto, repiten el esquema anterior llamado DESPRECIO pero en giran en contra de las agujas del reloj, como se ve en el siguiente esquema.

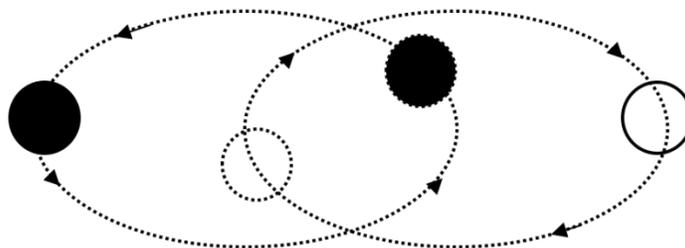


Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica

Paso 7.-

Terminado con los desprecios, comienza un paso similar a los del esquema 1 y 3, pero con la diferencia que los pasos son más cortos.

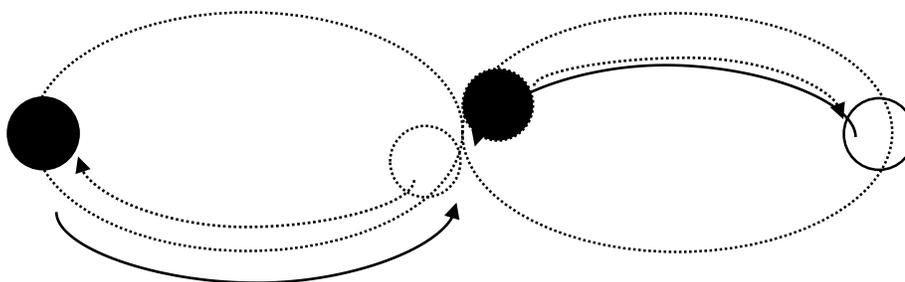




Esquemas según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

Paso 8.-

Terminando con las echas y desechas, realizadas en el paso nº7, comienza el último paso llamado TOREO. En este esquema, se puede apreciar una gran diferencia con el Cachimbo tarapaqueño, el cual muestra a las parejas inclinadas hacia delante, con sus pañuelos comienzan a corretear a sus parejas mientras van girando hacia la derecha pero estas vueltas no son enteras ni en forma de U o herradura como el Cachimbo tarapaqueño y mamiñano, ya que estas se realizan en forma de 8 (ocho), dan un giro hacia en sus ejes por el lado donde tengan el pañuelo para posteriormente comenzar en el lugar donde quedaron para continuar así con el toreo, correteando a su pareja sin dejar de mirarla.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

Así como el resto de los esquema, el toreo se realiza hasta que la banda deja de tocar la melodía, permitiéndoles saber a las parejas que el toreo ha terminado y así, terminar juntos del gancho justo en el momento que la banda termina de tocar el último compás.

### **La provincia de Tarapacá en el siglo XIX y XX y el contexto histórico del Cachimbo**

Durante el periodo colonial Tarapacá formó parte de diversas unidades administrativas, siendo la más duradera de estas el corregimiento de Tarapacá con cabeza en el poblado de San Lorenzo de Tarapacá. No tuvo una importancia clave el Imperio Español, sin embargo en sus límites se desarrollaron diversas actividades económicas. Entre estas la minería argentífera, la agricultura y la producción vitivinícola orientada al consumo regional. La minería de plata merece un comentario aparte. Su producción concentró considerables masas de trabajadores, ya sea servidumbre indígena o peones libres de diverso origen. También esclavos negros. Las rocas con plata se procesaban en buitrones que dieron origen a numerosas aldeas, la mayoría hoy desaparecidas, siendo la más destacada La Tirana. La producción de plata se vio interrumpida por largos periodos, en los cuales se agotaban los filones de más fácil acceso<sup>55</sup>. Las minas de Huantajaya y Santa Rosa concentraron pequeños poblados que existieron hasta los primeros años del siglo XX. Estas actividades tuvieron un rol secundario en el sistema económico colonial, en comparación, por ejemplo con las minas de plata de Potosí o la extracción aurífera en el Perú. Sin embargo, desarrollaron una pequeña elite regional, compuesta por encomenderos y mineros españoles, a veces unidos en alianza matrimonial con las elites indígenas de origen precolombino. Esta elite regional formada en los largos siglos coloniales jugaría un importante rol en la historia republicana de la provincia. El periodo colonial tarapaqueño se caracterizó por su lejanía de los centros de poder de la colonia y por ende la falta de información sobre las actividades económicas de sus potentados, los volúmenes exactos de producción de la minera y el estado general del territorio<sup>56</sup>. Durante la Colonia, la que hoy es la capital de la moderna región de Tarapacá, Iquique, no era más que una pequeña aldea, concentrándose la población y las actividades económicas y administrativas en San Lorenzo de Tarapacá, Pica y otros centros poblados del interior precordillerano. Entre 1810 y 1823, varios revolucionarios pro independentistas ingresaron en la provincia de Tarapacá con el objetivo de sublevar a la población y atacar el poderoso Virreinato del Perú desde su extremo sur. Las elites regionales, tanto de Tarapacá como de Arica se mantuvieron leales a la corona española y las intentonas fueron derrotadas<sup>57</sup>. Recién en 1823, cuando las armas realistas se batían en retirada general, las fuerzas patriotas de la Expedición Libertadora del Perú asaltaron la aldea de Iquique y tomaron posesión definitiva de Tarapacá para la joven República del Perú. Tarapacá pasó a ser una provincia del Departamento Peruano de Moquegua, con capital en la ciudad de Arequipa. La capital de la provincia siguió estando en el poblado de San Lorenzo de Tarapacá, asiento de autoridades políticas y eclesiásticas, hasta que en el 20 de octubre de 1866 en que la capital administrativa de la provincia se trasladó al pujante puerto salitrero de Iquique, medida ratificada al crearse la Provincia Litoral de Tarapacá en 1868.

La sociedad tarapaqueña formada durante la colonia estaba constituía por una elite regional, en la cúspide, elementos europeos de origen español, indígenas, afrodescendientes y diversas categorías castizas coloniales. La sociedad tarapaqueña de principios del periodo republicano heredó esa composición étnica, a la cual le fue agregando, con el correr de las décadas, europeos de variado origen y peones chilenos. Un fuerte componente boliviano participaba de la vida económica de la provincia ya sea como arrieros, comerciantes o bien como peones de faenas diversas. Dos ciclos económicos caracterizaron el periodo republicano peruano de la provincia de Tarapacá, desde 1823 hasta 1879. Primero el guano, del cual Tarapacá fue un productor secundario en relación a las principales covaderas del Perú. La costa tarapaqueña contó con varias covaderas. Punta Píchaló, en Pisagua, Quebrada de Camarones, Pabellón de Pica, Punta de Lobos, Chanavaya. Las covaderas albergaron a una gran cantidad de semi-esclavos chinos, mecanismo de trabajo implementado por la burguesía ganadera para maximizar sus utilidades. La importación de estos semi-esclavos se autorizó

<sup>55</sup> Véase Carlos Donoso, "Prosperidad y decadencia del mineral de Huantajaya. Una aproximación. En *Dialogo Andino*" N°32, 2008. pp.59-70.

<sup>56</sup> A este respecto véase Jorge Hidalgo, "Civilización y fomento: La "Descripción de Tarapacá" de Antonio O'Brien, 1765" en *Chungará* Vol. 41-N°1, Arica, Universidad de Tarapacá, 2009. pp.5-44

<sup>57</sup> Véase Paulo Lanús, "El Partido de Tarapacá y el extremo sur del virreinato peruano durante la revolución cusqueña de 1814", en Scarlett O'Phelan (comp.) *La Junta de Gobierno del Cuzco y el Sur Andino*, Lima, PUCP, 2016.

legalmente el 17 de noviembre de 1849, con una ley de inmigración que permitía el traslado masivo de chinos a las regiones guaneras en duras condiciones de viaje<sup>58</sup>. Pasado el tiempo algunos chinos lograban abandonar las covaderas y se integraban de forma marginal a la sociedad tarapaqueña, principalmente en el puerto de Iquique. En el año 1874 fundaron su primera sociedad mutual, aunque buena parte de ellos se mantendrá en la marginalidad, teniendo permanentes conflictos con las autoridades peruanas por comportamientos propios de la indisciplina social pre moderna. La “Ley china” de inmigración duró hasta 1874, periodo en el cual llegaron al Perú más de 100.000 chinos<sup>59</sup>. El trabajo en las covaderas no termino con el cambio de soberanía de la provincia. Estas continuaron operando durante la década de 1880, incorporando una gran peonada chilena que iniciaba su tránsito a la modernidad y la proletarización con fuertes tendencias a la violencia pre-política y la embriaguez. El guano fue una actividad marginal en la costa tarapaqueña. Su sistema de extracción se hacía con mecanismos rudimentarios carentes de tecnología industrial moderna, sin mayores repercusiones en las estructuras económicas y sociales de la provincia.

En la década de 1860 el precio del guano comenzó a caer frente a un competidor en ascenso: el salitre, producto más eficiente en su uso como fertilizante, además de insumo para la fabricación de pólvora. El salitre o nitrato de soda se explotaba desde las postrimerías de la colonia, utilizando el método artesanal de fuego directo que daba lugar al sistema conocido como “Paradas” El guano fue perdiendo progresivamente su papel de principal fuente de ingresos del Estado peruano, a la vez que el salitre aumentaba su precio y volúmenes de exportación. En 1872, el aporte fiscal del guano y del salitre se equipararon, iniciándose así el ciclo de expansión del salitre<sup>60</sup>. Importantes elementos técnicos aumentaron la productividad de la industria salitrera. El 1853 el ingeniero chileno Pedro Gamboni introdujo la lixiviación por vapor del salitre, aumentando el volumen de producción dando inicio al concepto de “Oficina Salitrera” que se multiplicaría por la pampa. Este proceso de desarrollo capitalista se intensificó con la implementación del primer ferrocarril, de Iquique a La Noria con 64 kilómetros de trazado. En 1874 los hermanos montero vendieron la compañía a capitales británicos, estableciéndose la Nitrate Railways Co., marcando un fenómeno de larga duración en el Tarapacá salitrero: el predominio del capital británico<sup>61</sup>. A partir de 1875, James Humberstone introdujo el sistema Shanks, que mejoró el sistema de Gamboni y aumentó el tamaño de las oficinas salitreras y sus volúmenes de producción.

Junto con el ingreso masivo de poderosos capitales británicos, el otro fenómeno de carácter económico y social que transformó la sociedad tarapaqueña fue la migración masiva de peones al territorio, principalmente de origen chileno. El campo chileno en la zona central del país se encontraba en un proceso de estancamiento económico. Hacia mediados del siglo XIX decaía el precio del trigo chileno en el mercado internacional. El trabajo agrícola era de carácter estacional y el sistema de trabajo del inquilinaje no satisfacía las expectativas de una amplia masa de hombres jóvenes que buscaron en el norte de Chile, y más allá, nuevas oportunidades laborales<sup>62</sup>. Comenzaron por el denominado norte chico de Chile, Copiapó y la región minera alrededor, donde convivían formas de minería artesanal con incipientes empresas capitalistas. Sin embargo la migración no se detuvo allí, migrando la peonada, mediante el sistema de enganches, a la provincia boliviana de Antofagasta, en tal cantidad que en las vísperas de la Guerra del Pacífico superarían en número a la población local.

---

<sup>58</sup> Véase, Olaff Olmos, “La explotación del guano y esclavos chinos en las covaderas”, en *Camanchaca* N°6, Iquique, Taller de Estudios Regionales, 1988. pp.12-15.

<sup>59</sup> Humberto Rodríguez, “Perú. Presencia china e identidad nacional” en *Cuando oriente llegó a América. Contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos*. Washington D.C. Banco Interamericano de Desarrollo, 2004. P.116.

<sup>60</sup> Sergio González, “Las inflexiones de inicio y término del ciclo de expansión del salitre (1872-1919). Una crítica al nacionalismo metodológico” en *Matamunqui. El ciclo de expansión del nitrato de Chile. La sociedad pampina y su industria*. Santiago, RIL Editores, 2016. p.218,

<sup>61</sup> Al respecto véase Alejandro Soto Cárdenas, *La influencia británica en el salitre, origen, naturaleza y decadencia*, Santiago, Editorial USACH, 1998.

<sup>62</sup> Véase el capítulo “Peonaje, itinerario, desempleo y semiproletarización (1820-1878 y más allá)” en Gabriel Salazar, *Labradores, peones y proletario*, Santiago, LOM, 1998.

¿Cómo era la conducta de estos peones a las zonas donde debían trabajar? Conflictiva, se trataba de una fuerza laboral indisciplinada y portadores de una cultura reñida con la moral de las elites empresariales y políticas. Sus elementos transitarían entre el conflicto laboral caracterizado por el motín, el robo y el consumo de alcohol, a formas abiertas de criminalidad y bandidaje<sup>63</sup>. Desde el Antofagasta Boliviano los peones ingresaron al Tarapacá peruano donde su presencia fue necesaria como brazos de la creciente industrial salitrera y actividades económicas vinculadas a ella. Los registros de defunciones del Archivo Episcopal de Iquique nos hablan de una masa humana de origen chileno *in crescendo* entre las décadas de 1860 y 1870 que muere en soledad, de enfermedades infecciosas o de muertes violentas, o bien de madres solteras que sepultan de caridad a sus hijos pequeños<sup>64</sup>. Características todas asociadas al desarraigo del tránsito peonal a la modernidad capitalista. Por otro lado la ciudad de Iquique debió reforzar su sistema policial, con una fuerza de Guardia Civil y otra de Gendarmería, que se enfrascaron en una verdadera guerrilla en contra de delincuentes, ebrios, vagos y pendencieros del origen más diverso, pero primando siempre el elemento chileno como puede apreciarse en la siguiente tabla hecha según los informes de la Guardia Civil y de Gendarmes de Iquique:

**Tabla N° 1: Detenidos según nacionalidad (robo, pendencia, ebriedad, vagancia, lesiones) y fecha**

1873	Chilenos	Peruanos	Bolivianos	Chinos	Europeos
Agosto	70	24	4	0	11
Septiembre	87	32	20	7	22
Octubre	84	27	16	10	19
Noviembre	73	23	21	9	17
Diciembre	91	29	14	12	20

Fuente: Archivo Nacional de Chile, Fondo de la Prefectura de Tarapacá, Vol.117.

<sup>63</sup> María Angélica Illanes, “Azote, salario y ley: disciplinamiento de la mano de obra en la minería de Atacama”, en *Proposiciones* N°19, Santiago, SUR, 1990.

<sup>64</sup> Véase Archivo del Obispado de Iquique, Libro de Defunciones N°3, 1870-1873.

A estos elementos que perturban el orden urbano debe agregársele las bandas de salteadores que se hicieron tristemente célebres en la pampa salitrera, siendo la más famosa la del Silverio Lazo, “El Chichero”<sup>65</sup>. Durante esta década de 1870, especialmente bajo el gobierno civilista de Manuel Pardo, historiadores peruanos<sup>66</sup> hablan de un primer intento de proyecto nacional oligárquico que intentaría modernizar y perfeccionar la administración pública, implementar un incipiente sistema de educación y mejorar los dispositivos de seguridad y orden interno. En Tarapacá este proceso se materializó en la reestructuración política de la provincia y el surgimiento en 1876 del Honorable Consejo Departamental de Tarapacá, colegio de notables presididos por el empresario peruano Guillermo Billinghurst que administró la provincia hasta la derrota de las fuerzas peruanas en la campaña de Tarapacá. El Honorable Consejo dotó a la ciudad de Iquique de normas de aseo y abrió escuelas en diversos puntos de la provincia. En las décadas previas a la ocupación chilena, la ciudad había sido dotada de una serie de servicios y administración cada vez más complejas, a su vez que declarada puerto mayor en dos ocasiones por el tarapaqueño Ramón Castilla<sup>67</sup>.

Dejando de lado esta dimensión conflictiva que caracterizó el desarrollo del capitalismo en Tarapacá, también el ciclo de expansión del salitre transformó para siempre el paisaje, tanto de la ciudad de Iquique, como de la pampa y otros centros poblados. En Iquique aparecieron numerosos muelles de embarque, que transformaron el plano urbano, y numerosas fundiciones, bodegas, talleres y casas comerciales. En la pampa se desarrollaron numerosos centros poblados y un sistema informal de Cantones con oficinas, pueblos y puertos de embarque. Existieron 13 cantones asociados a diversos poblados: San Antonio, Zapita, Dolores, Santa Catalina, Huara, Lagunas, Negreiros, Pozo Almonte, Pintados, etc<sup>68</sup>.

La vida en la pampa salitrera no fue solo de extraer, procesar y cargar salitre. Se desarrolló una cultura pampina propia del tiempo-espacio del Ciclo de Expansión del Salitre tarapaqueño caracterizada por filarmónicas y teatros<sup>69</sup>, poesía<sup>70</sup>, deporte y diversas formas de sociabilidad popular, cocina, juegos infantiles. Durante el siglo XIX no solo migraron a Tarapacá clases subalternas, como el peonaje chileno o los semi-esclavos chinos, también migraron ingleses, alemanes, españoles, croatas, italianos y franceses que ocuparon diversos escalafones dentro de la elite regional: desde los poderosos dueños y administradores de las oficinas salitreras hasta acomodados comerciantes mayoristas y minoristas y empresarios de diversos rubros. La ciudad de Iquique, su puerto y su hinterland salitrero adquirieron tal importancia en términos de ingresos fiscales para el gobierno chileno, que durante la Guerra Civil de 1891, durante breves meses Iquique fue ocupada como capital de las fuerzas congresistas.

### **La guerra del Pacífico y la chilenización de Tarapacá**

Excede al objetivo de este informe profundizar en detalle en las causas y etapas de la Guerra del Pacífico. Sin embargo este conflicto marcó un antes y un después en la historia regional. Básicamente la oligarquía gobernante chilena vio una salida al estancamiento de su economía agraria, en el marco de la crisis económica mundial de 1870, en la adquisición de las provincias salitreras de Antofagasta y Tarapacá<sup>71</sup> y se enfrentó a la oligarquía peruana y boliviana por su dominio. Su principal contendor, la clase dominante peruana, se encontraba sumida en la corrupción, dividida en facciones

---

<sup>65</sup> Julio Pinto, *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera*, Santiago, Editorial USACH, 1998. pp.98-99.

<sup>66</sup> Véase Carmen MC Voy, *Un proyecto nacional en el siglo XIX: Manuel Pardo y su visión del Perú*, Lima, PUCP, 1994 y el capítulo de Javier Tantaleán, “Reflexiones políticas sobre la era del guano y del salitre. Castilla, Piérola y Pardo” en *La gobernabilidad y el leviatán guanero. Desarrollo, crisis y guerra con Chile*, Lima, IEP, 2011.

<sup>67</sup> véase al respecto Donoso, “El puerto de Iquique bajo la administración peruana”

<sup>68</sup> Un cuadro completo de los cantones se puede apreciar en Sergio González y Pablo Artaza, “El concepto de ‘cantón salitrero’ y su funcionalidad social, territorial y administrativa: Los casos de Zapiga, Lagunas y el Toco” En Sergio González (comp.), *La Sociedad del Salitre. Protagonistas, migraciones, cultura urbana y espacios públicos*, Santiago, RIL Editores, 2013 pp. 336-339.

<sup>69</sup> Véase Pedro Bravo, “Teatro obrero en Chile, Norte Grande, 1900-1930” en Sergio González (comp.), 2013, op.cit. pp. 265-280.

<sup>70</sup> Véase Sergio González y María Angélica Illanes, *Poemario Popular de Tarapacá*, Santiago, LOM, 1998.

<sup>71</sup> Carmen Cariola y Osvaldo Sunkel, *Un siglo de historia económica de Chile, dos ensayos y una bibliografía*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1982. pp. 42-43.

irreconciliables y sin un proyecto de país sólido que la sustentara. Esto se tradujo en un Estado débil que fue derrotado y mutilado por las armas chilenas triunfantes en el conflicto<sup>72</sup>. Si bien el Tratado de Ancón del 20 de octubre de 1883 entregó para siempre y sin condiciones la provincia de Tarapacá al Estado chileno, las fuerzas de ocupación chilenas comenzaron inmediatamente tras la ocupación de la provincia, en noviembre de 1879, a implementar reformas administrativas relevantes en el territorio ocupado. El hito más emblemático es inicio formal del primer municipio chileno en la Iquique el 25 de noviembre de 1879 bajo la dirección del jefe político Patricio Lynch. Para el caso de la ciudad de Iquique, la célebre *memoria* de la administración del jefe político Francisco Valdés Vergara da cuenta de numerosas transformaciones que configuran, en la práctica, una nueva ciudad que conserva poco de la ciudad peruana. Las calles fueron ensanchadas y rectificadas, sus nombres parcialmente cambiados de nombres peruanos a chilenos, se construyó una cárcel en toda regla, dado lo ineficiente del sistema de cuarteles-calabozos de la policía peruana. Un discurso mesiánico y civilizador era esgrimido como justificación por las autoridades que se hacían cargo de la administración de los territorios ocupados, arrogándose una misión *sagrada* de reemplazar todo aquello anárquico, bárbaro y corrupto del pasado peruano por la rectitud, eficiencia y civilización del Estado chileno<sup>73</sup>.

Sin embargo, la población tarapaqueña siguió teniendo un fuerte componente peruano tanto en la ciudad de Iquique como en los pueblos del interior y la precordillera. Frente a esta realidad surge la necesidad de asegurar la soberanía de la provincia no solo en términos militares, si no que políticos y culturales. La *chilenización* coincidió con la necesidad por parte del capital de disciplinar y organizar la mano de obra peonal y transformarla en una fuerza de trabajo más eficiente, el proletariado moderno. La chilenización tuvo diversos frentes con diversos mecanismos. Uno de ellos fue la lucha por las almas. La Iglesia Católica chilena, respaldada por las respectivas autoridades políticas chilenas, condenó a su contra parte peruana acusándola de indolencia y negligencia en la labor de impulsar el progreso moral del pueblo, por lo cual curas y párrocos peruanos fueron expulsados y reemplazados por chilenos, a la vez que se creaban nuevas unidades administrativas eclesiales. Este progreso moral consistía en la asimilación de valores cristianos de familia, respeto y buena conducta funcionales a las necesidades laborales de los industriales salitreros respecto de la masa peonal<sup>74</sup>. Así y todo nos encontramos en años tan lejanos al fin de la guerra como es 1904 con informaciones como estas: en Huatacondo, pueblo cercano a las minas de Collahuasi, mucha gente ignoraba la soberanía chilena declarándose peruanos, reinaba el puñal, la ley del más fuerte y estaba lleno de burdeles. Urgía establecer una escuela con profesores chilenos y un juez con policías para poner orden<sup>75</sup>. Podemos apreciar cómo se yuxtaponen el problema de la disciplina laboral y la chilenidad como un problema común para las autoridades del periodo.

La campaña chilenizadora pasó del orden urbano y espiritual al cultural mediante la creación de escuelas chilenas a lo largo del territorio. Las primeras en Iquique, destacando el Liceo de Hombres y el de Niñas, en 1885 y 1889 respectivamente, y luego numerosas en la pampa y el mundo andino<sup>76</sup>. La religión y la educación no fueron suficientes, por sí solas, para chilenizar a la población tarapaqueña, debiendo implementarse otras medidas de carácter más compulsivo como fue el caso del Servicio Militar Obligatorio. Jóvenes de la pampa, de los pueblos de la pre-cordillera y del espacio andino fueron encuadrados en el ejército e instruidos en la disciplina militar con un fuerte componente ideológico nacionalista. Esta experiencia fue la matriz de una expresión cultural propia de Tarapacá que no estaba prevista por las autoridades militares: el uso de instrumentos de bronce en

<sup>72</sup> Conclusiones que sintetiza Javier Tantaléan, 2011, op.cit. pp. 386-387.

<sup>73</sup> Véase Carmen MC Voy, *Guerreros Civilizadores: política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.

<sup>74</sup> Carolina Figueroa, “Desde Camilo Ortúzar a Juan Carter. La instauración de una iglesia moderna o la ocupación moral del territorio tarapaqueño” en Sergio González, 2013, op.cit. pp 95-118.

<sup>75</sup> *El Tarapacá*, Iquique, 17 de enero de 1904.

<sup>76</sup> Véase Sergio González *Miranda Chilenizando a Tunupa. La Escuela Pública en el Tarapacá andino*, Santiago, Ediciones DIBAM, 2002.

las manifestaciones de religiosidad popular como es el caso de los bailes religiosos propios de la zona desde principios del siglo XX<sup>77</sup>. La población del espacio andino permaneció prácticamente inalterada con el cambio de soberanía y se han detectado numerosos casos de indígenas, muchos de ellos declarados peruanos, en cargos administrativos avanzado el siglo XX<sup>78</sup>. En la década de 1910 la chileneización adquirió un carácter violento en una etapa oscura de la historia de Tarapacá. La población peruana remanente, aún numerosa en la provincia, fue expulsada por métodos violentos que afectaron sobre todo a vecinos de Iquique y los pueblos del interior con propiedades y negocios, siendo sus casas saqueadas por pandillas denominadas “Ligas Patrióticas” vinculadas subrepticamente a las autoridades de la provincia. Las ligas también agredieron a los militantes de izquierda, saqueando y destruyendo la imprenta del Partido Obrero Socialista. Muchos peruanos optaron por asimilarse a la nueva identidad chilena, pero muchos abandonaron para siempre Tarapacá, llevándose con ellos la nostalgia del hogar perdido al Perú donde no siempre fueron bien recibidos<sup>79</sup>.

### **El fin del Ciclo de Expansión del Salitre**

El periodo salitrero fue el más rico en transformaciones sociales de envergadura en la provincia de Tarapacá en tanto revolución industrial capitalista que transformó la sociedad y el paisaje de la provincia. Sin embargo no fue un periodo de desarrollo económico ininterrumpido. Diversos factores alteraban su precio en el mercado internacional y, por consecuencia el ritmo de su actividad. En 1914, la Primera Guerra Mundial y la irrupción del salitre sintético alemán provocaron la primera de las grandes crisis del salitre. En Iquique aparecieron ollas comunes y albergues para recibir a miles de cesantes que buscaban embarcarse de vuelta a sus zonas de origen. Sin embargo tendió a recuperarse al año siguiente por la demanda de salitre para explosivos producto de la misma guerra. Esta coyuntura bélica originó el último año de auge efectivo de la economía salitrera, de 1917 a 1918. Una vez finalizado el conflicto la producción salitrera entro en una curva descendente de la que no se recuperó debido a la primacía del fertilizante sintético en el mercado internacional<sup>80</sup>. La crisis de 1930 terminó por derrumbar la economía tarapaqueña, junto con las finanzas a nivel nacional. La economía tarapaqueña, hasta ese entonces, tenía como eje la producción y transporte, embarque y comercio de salitre. Otras actividades económicas ciertas industrias textiles, de calzado o de alimentos, más el comercio en general, existían debido a la concentración demográfica de la provincia.

Sin embargo, la crisis terminal del ciclo salitrero demostró la fragilidad de la prosperidad de un enclave: un territorio con una única actividad económica que no genera ningún desarrollo económico alternativo<sup>81</sup>. Por ejemplo, en el Departamento de Pisagua, los centros poblados para 1920 eran 110, 74 en 1930 y para 1940 solo 8. En 1927, la única actividad industrial de la provincia no salitrera se desarrollaba en dos fábricas textiles, tres maestranzas, dos barracas, 5 imprentas y 6 fábricas de alimentos y bebidas<sup>82</sup>. Si bien estas últimas no eran actividades salitreras, si eran servicios e industrias vinculadas indirectamente al auge del salitre y a la concentración demográfica que este generó. La cesantía fue el principal indicador de la catástrofe, y será el factor sobre el que gravitaran el resto de los problemas en los sectores populares: mal nutrición, abandono familiar, suicidios, creciente prostitución, arriendos impagos, indigencia, hacinamiento y enfermedades infecto-contagiosas, en el marco de un Estado que no tenía preparadas políticas de contingencia y que debió ensayar soluciones

---

<sup>77</sup> Alberto Díaz, “Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, en *Historia*, vol. 42, N°2, Santiago, Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

<sup>78</sup> Luis Castro, “El espacio andino y la administración estatal durante el ciclo salitrero. Tarapacá, 1882-1933” en Sergio González (comp.), 2013, op.cit. pp 367-392.

<sup>79</sup> Véase Sergio González, *El dios cautivo. Las ligas patrióticas en la chileneización compulsiva de Tarapacá (1910-1922)*, Santiago, LOM, 2009.

<sup>80</sup> Sergio González, “Las inflexiones de inicio y término del ciclo de expansión del salitre (1872-1919). Una crítica al nacionalismo metodológico”, en *Dialogo Andino* N°45, Arica, Depto. De Ciencias Históricas y Geográficas de la Universidad de Tarapacá, 2014.

<sup>81</sup> La condición de enclave de la provincia de Tarapacá y la ciudad de Iquique en Sergio González, *Hombres y mujeres de la pampa. Tarapacá durante el Ciclo de Expansión del Salitre*, Santiago, LOM, 2002. p.124.

<sup>82</sup> Carlos Donoso Rojas, “Una iniciativa de desarrollo precursora para la región salitrera. El Instituto de fomento minero e industrial de Tarapacá” en Sergio González (comp), op, 2013. P.455.

a medida que los problemas iban estallando. Hacia fines de 1930, la situación era crítica. A la avalancha de cesantes que bajó de la pampa al puerto a lo largo de todo ese año, se sumaron los de obras y faenas no salitreras que tuvieron que paralizar por falta de presupuesto fiscal o de capital privado.

Durante 1930, la Asociación de Productores Salitreros, último cartel del salitre previo a los diversos ensayos de empresas monopólicas estatales-privadas, embarcó por su cuenta a 24.105 personas (12.068 hombres, 4.812 mujeres y 7.225 niños), dando inicio así al éxodo de población y al decrecimiento demográfico que caracterizaría a la provincia de Tarapacá en la década de 1930<sup>83</sup>.

El ciclo del salitre en Tarapacá terminó definitivamente en 1978 con el último embarque de salitre proveniente de la Oficina Victoria hacia la República Popular China. Las décadas que siguen se caracterizan por una muy lenta reactivación económica de la provincia. Muchas veces con el protagonismo de movilizaciones de masas y organizaciones de la sociedad civil que exigirán al gobierno central medidas para reimpulsar la economía tarapaqueña con nuevas actividades y rubros como la minería cuprífera, el comercio internacional y la pesca industrial.

Sintetizando, el decaimiento administrativo del poblado de Tarapacá, consecuencia del agotamiento del mineral de plata de San Agustín de Huantajaya y del naciente desarrollo de la industria guanera y salitrera que fijó su administración en el puerto de Iquique. Sumado a la desaceleración de la economía vitivinícola en Pica y Matilla hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, fue debilitando la práctica social del “Baile y tierra” en los salones de las haciendas. Este debilitamiento se hizo sentir más fuerte después de la Guerra del Pacífico, durante el período de las ligas patrióticas entre 1910<sup>84</sup> y 1922, cuando los comisarios chilenos encargados de cuidar los poblados peruanos prohibieron cualquier reunión social o particular “peruana” que pudiera suscitar a la rebelión (González: 2004). Marcando el fin de Tarapacá, Pica y Matilla como asentamientos administrativos principales de la zona y con ello el decaimiento de los bailes de tierra de moda venidos de los salones arequipeños y limeños. El último baile y tierra y recordado hasta nuestros días es el “San Miguelito”<sup>85</sup>, el que algunos vecinos, como se ha dicho antes, pueden cantarlo y bailarlo. El nuevo escenario político y económico de la zona postguerra del Pacífico, terminó definitivamente con el Baile y tierra, sobreviviendo la versión más popular llamada “Cachimbo” bailada en fiestas comunitarias al son de la banda de bronces del pueblo. El primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927 -1931) incentivó en la zona una política de chilenización basada, entre otras cosas, en patrones culturales musicales y danzarios propios del centro de Chile. Esta política tuvo efectos inmediatos de pérdida de identidad durante las décadas del 50 al 60 que fue fomentada aún más y fortalecida por la política de “chilenización” de la dictadura militar de Pinochet (Juan Van Kessel 1989:21-48).

Las principales armas de este movimiento fueron el fomento y masificación de los “clubes de cueca” y la incorporación de este género al estilo centro chileno, en la enseñanza escolar de todo Chile mediante un decreto firmado en 1979. Sin embargo, los tarapaqueños se rehusaron a ver desaparecer su danza considerada como símbolo de identidad, revitalizándola espontáneamente durante la última década del siglo XX, fomentando su enseñanza gratuita en “salones particulares” y su práctica en parabienes vinculados a las costumbres locales.

---

<sup>83</sup> “Movimiento de embarque de obreros cesantes por cuenta de las oficinas salitreras durante el año de 1930 “-Secretaría de Bienestar Social de Tarapacá -Archivo de la Intendencia de Tarapacá, ITAR-1535 N°117.

<sup>84</sup> La tradición oral del oasis de Pica sitúa el comienzo de las Ligas Patrióticas en 1907. Al parecer los intentos violentos de “Chilenización” comienzan informalmente durante este período y se hace política de Estado en 1910.

<sup>85</sup> Cuya melodía y primera copla son una variante de la Marinera San Miguel de Piura, compuesta por la compositora peruana Rosa Mercedes Ayarza de Morales en Homenaje al héroe peruano de la Guerra del Pacífico Miguel Grau. Este significado patriótico peruano hizo que, por el contexto social en el que vivían muchos de los hacendados, se bailara en los salones de Pica. En su letra cantada se denota la realidad vivida por los piqueños durante la Guerra del Pacífico, cuando llegó al pueblo en 1879 el regimiento chileno Carabineros de Yungay.

## **Historia de pueblos andinos.**

### **Tarapacá**

Con una data de ocupación desde tiempos prehispánicos, localizado en el llamado pueblo de Tarapacá viejo (Tarapacá 49), en la otra banda de la quebrada enfrentando el pueblo actual. Se localizó el primer asentamiento que habría sido ocupado un poco antes de la ocupación inca del actual territorio de la actual Región de Tarapacá. Los últimos antecedentes arqueológicos demuestran y afirman la ocupación de la aldea durante el periodo incaico, pero además una férrea tradición minero metalúrgico temprano, asociada a la minería de la plata prehispánica. Son muchos los restos asociados a vestigios hallados en las excavaciones arqueológicas de escorias y crisoles de fundición prehispánicos con restos aun de metales analizados recientemente. Correspondiente a plata proveniente de los cerros de la costa, Huantajaya y alrededores que fueron explotados desde tiempos prehispánicos y reconocidos por el inca. Demostrando así una tradición minero metalúrgico que este pueblo y su población mantuvieron por largo tiempo. Hacia el siglo XVI con el paso documentado por esta área de las expediciones de Diego de Almagro y Pedro de Valdivia siguiendo la ruta del Inca en busca de lo que más tarde será Chile, hacen de este lugar una zona de paso y abastecimiento para las primeras huestes de conquistadores. Hacia 1541 con la entrega de las primeras encomiendas a Don Lucas Martínez Vegazo encomendero de Tarapacá, quien centro su interés minero en los cerros costeros (Huantajaya) siguió utilizando esta parte baja de la quebrada de Tarapacá para procesar tempranamente los metales de plata traídos de la costa. Años más tarde y con las llamadas reducciones toledana Tarapacá viejo paso a ser un denominado “pueblo de indios”. Residiendo los españoles fuera de él, quebrada más abajo, en el área cercana a lo que hoy es el poblado de Huarasiña. Dando origen así hacia los siglos XVII y XVIII a una sociedad criolla, mestiza pero entroncada con las más altas casas españolas y aristócratas, limeñas, potosinas, cusqueñas y arequipeñas.

Su administración eclesiástica dependía del Obispado de Arequipa y del punto de vista administrativo formó parte del Corregimiento de San Marcos de Arica de la Frontera hasta fines del siglo XVIII en que se segregó junto a las parroquias de Santo Tomas de Camiña, San Andrés de Pica y Sibaya, para formar el Corregimiento de San Lorenzo de Tarapacá, el que por las reformas administrativas borbónicas se convirtió a los pocos años (1782) en uno de los siete Partidos de la Intendencia de Arequipa, dependientes aún del Virreinato del Perú, pero por medio de la Real Audiencia de Santiago de los Caballeros del Cusco.

Gracias a las actividades económicas y lo intenso del comercio de la región, las familias de Tarapacá se hicieron de grandiosas fortunas, gracias a la producción vitivinícola y su comercio a Lima y Potosí y el establecimiento del Real Asiento de Minas de Plata de Huantajaya, la segunda veta argentífera más importante del Alto y Bajo Perú en las postrimerías de la Colonia. Entre estas familias destacó la de don Basilio de La Fuente, quien financió importantes obras en la quebrada durante el siglo XVIII.

Con la época de la Independencia fue sitio de disputa entre realistas e independentistas. José de San Martín proclama su independencia el 28 de julio de 1821.

La zona perteneció al Departamento de Arequipa, luego al Departamento de Litoral (Provincias de Arica y Tarapacá), en 1841 al Departamento de Moquegua (Provincias de Moquegua, Tacna, Arica y Tarapacá), para declararlo Departamento de Tarapacá en 1878, compuesto a su vez por las provincias de Iquique y Tarapacá, momento en el cual perdió relevancia frente al puerto de Iquique, entre otros factores, por epidemias de malaria que asolaron la quebrada. Esta situación político - administrativa duró pocos años, ya que fue sometido a dominio chileno a causa de la Guerra del Pacífico en 1879, luego de la Campaña de Tarapacá, para integrarse a Chile por el Tratado de Paz de Ancón, firmado entre Chile y Perú en 1884.

En esta localidad se sucedieron numerosos hechos bélicos de importancia a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, como la ocupación por parte de las tropas de Túpac Amaru II, de Túpac Catari y de Tomás Paniri, desde el Cusco y el Altiplano, sublevaciones que fueron sofocadas por las tropas virreinales enviadas desde Arequipa y Arica. También fue escenario de los primeros intentos de Independencia del Perú, ya que fue una de las ciudades de la época que influidas por el silogismo alto peruano, como por las influencias del Virreinato del Río de la Plata, enarbolaron la enseña blanca y celeste de los patriotas de Buenos Aires, hitos que también se vieron rápidamente frenados por los independentistas que dominaban desde Arequipa y Arica. Durante la Etapa de Consolidación nacional del Perú, fue ocupada por tropas bolivianas que reclamaban para sí todas las provincias del sur del Perú, como Moquegua, Tacna, Arica, Chucuito y Tarapacá, pero los mismos tarapaqueños se alzaron en armas para expulsar a los invasores, situación que se repitió en 1879, durante la Guerra del Pacífico, en que tropas aliadas del Perú y Bolivia, vencieron al Ejército de Chile en la Batalla de Tarapacá, sin embargo a causa de la derrota final de los aliados en esta guerra, Chile conquistaría estos territorios.

Como ya hemos argumentado, desde el siglo XVIII el pueblo de San Lorenzo de Tarapacá, fue un centro administrativo de importancia, siendo capital administrativa hacia el siglo XIX durante la administración peruana de este territorio. En él se asentaron diversas familias pertenecientes a la aristocracia tarapaqueña, hacendados y agricultores, mineros de la plata de Huantajaya y Santa Rosa, y varios comerciantes de relevancia regional. Lo que dio paso a que el Cachimbo fuera interpretado y bailado entre miembros de estas familias pertenecientes a la elite de la época. De allí a que la danza cobrara una importancia en los salones de las antiguas haciendas cercanas y las casonas de San Lorenzo de Tarapacá. Vale recordar que muchos de los primeros salitreros que emprenderán como empresarios en las llamadas primeras oficinas de “paradas” hacia 1840 provendrán de las familias tarapaqueñas de tradición minera. Se recuerdan los apellidos Zavala, Vernal, Marquesado, Luza, Medina, Ramírez, Albarracín, entre otros.

Manteniéndose un estatus y control económico en los periodos posteriores y que permanecerá hasta antes de la guerra del pacífico. Hacia 1880 después de la ocupación de Tarapacá y ya bajo administración chilena, muchas de estas danzas fueron prohibidas o simplemente se dejaron de manifestar, pues para las autoridades chilenas de la época representaban la peruanidad que se quería extirpar, comenzando así una serie de medidas y prohibiciones para desarraigar lo que recordara o hiciera alusivo al Perú. Es así como hacia el siglo XX y durante las primeras décadas el Cachimbo que había dejado de interpretarse con violín y bandola dando paso a las bandas de bronce de una temprana tradición militar que absorbió a muchos de los tarapaqueños con vocación musical de la mano del servicio militar chileno obligatorio. Es así como el Cachimbo, comenzó a ocultarse o manifestarse en contextos más familiares y festivos de los pueblos, relegándose a ser transmitido solo por algunas familias o personas específicas que habían resguardado la danza. De allí que en el pueblo de San Lorenzo de Tarapacá se haga presente en la festividad grande de San Lorenzo, el “Santo patrono”, para el 10 de agosto. Apareciendo en momentos importantes de la festividad donde se expresa a viva voz y en presencia del pueblo en espacios públicos, en la plaza y frente al campanario del pueblo.

De los momentos más importantes donde se baila el “Cachimbo” destacan la llamada “rompía del día” que se realiza en el amanecer del día 9 para anunciar que es el día de vísperas del Santo. Se realiza en el frontis del templo con la asistencia de todos los presentes, devotos y peregrinos que han llegado para la fiesta. Cuando el reloj marca las 07:00 am los campaneros rompen el día en lo alto del campanario con un repique al vuelo (repicar fuerte y sostenido de 4 campanas). En ese momento la banda de bronce del pueblo congrega a los presentes y rodean del público abriendo espacio para que las parejas en forma espontánea se acerquen a bailar los tres pies de Cachimbo que se interpretaran. El día 10 de agosto a las 07:00 se realiza la misma costumbre de la “Rompía del día” de la misma

forma y esta vez con mucha más gente que ha permanecido en el pueblo desde la noche anterior de víspera. A las 12 del día del 10 de agosto y luego de la misa de campaña del día del santo, se hace un repicar de campanas en la plaza del pueblo y frente al asta de la bandera, se iza el pabellón al son del himno nacional. Con posterioridad se bailan tres pies de Cachimbo al son vítores y aplausos de los presentes.

### **Pica y Matilla.**

Pica, es un pueblo de origen indígena, que fue descubierta por la expedición de los rezagados de Diego de Almagro, en 1536. Posee una iglesia “antiquísima”, tanto como la de Matilla, que tiene campanas de cobre y plata que constituyen una reliquia de tiempos pasados. (De Bèze, 1920: 85). La evolución histórico-social de Pica virreinal y su curato, se remontan a 1660, cuando se crea la parroquia de Pica, en necesidad a la devoción y a la misión evangelizadora de la corona española. Doscientos años antes, el imperio de los Incas y su aparato administrativo, llegaron a Tarapacá, y con ellos, sus familias y costumbres. Los indígenas de estas tierras de Pica y valles anexos, presentaban grañas diferentes y quedaron bajo la administración quechua. En el mismo contexto, los españoles trajeron su mano evangelizadora, a través de la protección que el encomendero de Tarapacá, Lucas Martínez Vegazo. Los españoles venidos de Potosí, don Gaspar Jacinto de Loayza y Valdés y Damián de Morales-Usábal, fueron los que encabezaron la fundación de la hacienda de Matilla, y un pequeño oratorio que se transformaría en la parroquia de San Antonio, hasta nuestros días. Las fiestas patronales, como es el caso de San Antonio de Matilla, San Andrés de Pica, las eucaristías los domingos, el día de circuncisión, los reyes, la fiesta de Nuestra Señora de la Natividad, la ascensión, el corpus christi, San Pedro y san Pablo, etc. Se crea un nuevo orden religioso, se crearon lexicones de aymara y quechua. Ya antes de 1600, se había nombrado como encomendero de Tarapacá a Lucas Martínez Vegazo, quien debía según su calidad, dar evangelización a los naturales, protección, y comida, cosa poco concreta en la práctica. Sin embargo esta sociedad nueva, comienza a mestizarse, y en menos de 60 años, el grueso de la sociedad piqueña estaba mestizado.

Los nuevos rumbos económicos en el oasis y Matilla se concentraban en las minas de Plata, la agricultura y el vino, pero el agua ardiente era su principal producto que se vendía a muy buen precio en Potosí y Chiu Chiu. Las haciendas de Matilla produjeron vino durante más de 200 años “pro ser más resguardados y producir los mejores vinos de la región” (De Bèze, 1920:85). Estas familias viñateras también explotaban las minas de Plata de Huantajaya, así podemos observar que en el siglo XVIII, las familias enraizan su poder, mientras podemos observar una figura sobresaliente, don José Basilio de la Fuente, nacido en Pica, gran industrial colonial, miembro de las cadenas de poder de Tarapacá, su poder es tan relevante que podía contar en su familia con otros personajes importante; don José Basilio, que casó en Tarapacá, con su sobrina María Jacinta de Loayza y Portocarrero, hija del dueño de la mina “San Simón” de Huantajaya, por compartir orígenes comunes en Gaspar Jacinto de Loayza, el fundador, abuelo de su esposo. Otro claro ejemplo es el parentesco es su sobrina Gabriela de Loayza y Soto, casada con el explotador de guano, primer arrendatario del puerto de Yqueyque; o el caso de su otra sobrina Manuela, hermana de la anterior, casada con el famoso benefactor Matías de Soto y Soto quien hizo levantar la iglesia “de cal y piedra con todas las campanas nuevamente fundidas...” (Bermudez, 1987:41).

En el contexto indígena, en 1810, fue el cacique Fernando Chamaca Quispe, indio puro de Pica, renunció y con esto se desató el último enfrentamiento por el cacicazgo. Los caciques eran figuras muy importantes socialmente, entre la comunidad gozaba de prestigio, recaudaban el tributo y estas pertenecían a las familia de la aristocracia indígena, que se mestizaron con españoles del mismo nivel social, es así como ejemplo podemos hablar de los Guagama, Ayca, Caques, Olcay, Quispe, Chichaían, Alota, Aiajo, Chamaca, Puquila y así muchos más. (Bermúdez, 1987:49). En la costa como lo demuestran los documentos parroquiales se encontraba el cacique del Loa, llamado Domingo García de Sajara o Sajaia, aldea ubicada al sur de la desembocadura del río Loa, muy emparentada

con las familias de Huanillos, Cobija y San Francisco de Chiu.-Chiu. (Bermúdez: 1987:55). Los anexos que componían el curato de Pica, era a saber: “con los anexos de Matilla, Chipana, Guatacondo, Capuna, Binquintipa, Miño y el valle de Quillagua, mineral de Ujina y del de Nuestra Señora de Pesquerías de la costa” (O’Brien), por esta descripción podemos decir que el curato estuvo dividido en Guatacondo, sector minero, donde se ubicaban los minerales de Tamentica, Ujina, y Mani. Esta quebrada tiene comunicación natural con los pueblos atacameños a través de la quebrada de Lequena hacia el alto Loa, y para Tarapacá, bajando la quebrada de Guatacondo, donde se ubicaba densa población española e indígena, que incluye familias atacameños como la familia Galleguillos o familias desarrolladas en Atacama, como los Hidalgo de Huatacondo, en posesión de sus heredades hasta nuestros días. Otra parte del curato era San Miguel de Quillagua, era desarrollado principalmente por las familias de Pica, y Tarapacá, para la producción de alfalfa, ya que los españoles no se interesaron en un valle de ciénagas y mosquitos. Extendiéndose hacia el más se encontraba el caserío de la desembocadura del Loa, con pescadores e indígenas, que fueron diezmados a principio del siglo XIX, quedando “diezmado y sin gente” (Bermúdez, 1987:56). Para el fin de la virreinato, se aveciendo el investigación e industrial William Bollaert, realizando un estudio de los lugares y las aguas, recorriendo la provincia, descripción que serviría mucho para determinar la futura industria salitrera.

Llegado el siglo XIX, Pica y sus curatos, fueron principales en la conformación de la naciente industria salitrera. Muchos piqueños y matillanos ya en épocas anteriores manejaban los recursos mineros para desarrollar su economía. Se reactivó la mina de Huantajaya, y con esto, el gran número de mestizos y cholos, fueron a trabajar a Santa Rosa y Huantajaya, por sus dueños. El negocio de las viñas estaba en su apogeo y la familia que no se dedicaba al mineral se dedicaba al vino o a la agricultura de subsistencia. Algunos de los importantes personajes de este periodo enlazados a Pica y el Tamarugal, es el don Miguel Quisucala Ariste, quizás, uno de los principales dueños de terreno en el Tamarugal, hijo de un industrial peruano de origen indígena (Qesocala), y de una liberta tarapaqueña de la familia Aguilar, casado con Antonia Granadino Oviedo, importante familia salitrera de la primera mitad del siglo XIX, e única familia tarapaqueña por autodeterminación.

Importante durante toda la historia de Pica y sus anexos es el agua. Desde tiempos inmemoriales, los derechos de agua de los agricultores, fueron detentados de manera justa y desarrollaron la agricultura de subsistencia y el vino, de una manera muy especial, a través de socavones que conducían el agua por el subsuelo (De Bèze, 1920: 85). Estas galerías subterráneas, atraviesan todo el pueblo, proveendo de agua para diversos fines. Algunos de los socavones están asociados a algunos puquios, como “Jesús María” o “San Isidro”, por dar algunos nombres. A fines del siglo XIX se agudiza el problema del agua, y se expropián las aguas del valle de Quisma y Chintaguay, obligando a sus familias al abandono, y a emigrar mutilados de su identidad.<sup>86</sup>

La relación de la danza del denominado “Cachimbo” en Tarapacá, entre Pica, Matilla y Macaya, es más cercano de lo que se podría imaginar y está ligado al sentimiento tarapaqueño. En relación a esto mismo, los cultores musicales históricos, desarrollan esta danza y sus variantes a través del tiempo, que sin duda se mestiza como las propias progenies cultoras de estos bailes. Es por ello, que las diferentes procedencias de los ritmos, y su “mestizaje”, en la sociedad del sur del Perú, fue dando paso a sobrio Cachimbo tapaqueño y sus variantes.

Así podemos diferenciar, que los cofrades estaban constituidos por sambos y negros, y sus definiciones étnicas en sus letras, no hace más que comprobar de forma muy concreta, que las

---

<sup>86</sup> Núñez Lautaro, “Recuérdalo aquí estaba el lagar”, Revista Chungará, n° 14, septiembre 147-157.

personas que interpretaban estas canciones bailando y cantando, referían usos y costumbres que podemos históricamente determinar.<sup>87</sup>

Las danzas, tanto de las cofradías religiosas, fueron desarrolladas por los descendientes de negro, sambos y esclavos, a través de algunos canticos afrodescendiente que perduran hasta nuestros días.

En este contexto podemos mencionar representativamente a la familia Zavala, doña Juana Josefa Zavala Lema, dama señorial, fallecida en la década de 1980, quien tenemos antecedentes más clásicos del Cachimbo de salón, desde sus vestidos largos con cuellos “muy decentes”, hasta la danza señorial que desplegaba, diferente sin duda en elegancia, a otros representantes de Cachimbo del oasis y Matilla. Ella pertenecía a una familia que, si bien es cierto ya habían mestizado, era una de las más puras del oasis, con respecto a su familiaridad española, era hija legítima de Lorenzo Zavala Maldonado (hijo natural de Santiago Zavala y Tinajas y Epifanía Maldonado, casados estos en el pueblo de Tarapacá. Ella misma era tátara tátara nieta, del gobernador de Tarapacá, Juan Bautista Zavala Echeverría, que debió haber practicado la danza de “aire y tierra”. Hubo otros, de importante figura, como el tarapaqueño Ramón Castilla y Marquesado, contemporáneos a esta familia, y de la misma calidad. Otro caso mencionado por doña Juana Josefa, fue miembros de su propia familia, como lo es Virginia Lema Albizú de Zavala, nieta de Cipriano Lema González, hijo de españoles y de su abuela tarapaqueña Mariana Vicentelo; otro ejemplo que coloca Juana Josefa con respecto a Andrés de Bustos y Portocarrero, nieto de José de Bustos Echeverría y de María de Soto y Olaguibel, dueños de la Comunidad, en Pica, y de raigambre española. Otra persona destacada en el Cachimbo, fue Emiliana Caucoto Morales, a pesar de no gozar de una familia española, en su sangre heredo el ritmo del baile, por parte de doña Barbara Caucoto, su abuela, heredó el carácter de la más importante familia de indígenas en Matilla, y su abuelo no reconocido, José Santos Loayza, de familia española.

Don Enrique Timoteo Luza Cáceres, fue un eximio músico en Pica. Muchos lo describen como el maestro de la música en Pica, la biblioteca del pueblo lleva su nombre. Este personaje perteneció a una línea genealógica española conocida, sin embargo el primero de sus entronques fueron con familias originarias, a decir verdad, Don Juan Gaspar llegó a casarse con la originaria Andrea Puquila, de conocida estirpe. Tal vez el movimiento indígena esculpió el carácter del Cachimbo durante 100 años. Junto a este importante piqueño se encuentran bailantes de Cachimbo de otras procedencias, como don Julio Arroyo Guagama, el eximio pianista que entrevisto Margot Loyola en 1967, que conocía muy bien del Cachimbo bien bailado, descendía de la familia de caciques más importante de Pica, los quechuas Guagama, con una filiación desde 1534, y esta, mestizada con familias españolas, como los Arroyo y familia originaria como los Ocsa y descendientes por estos a unos Aiajo. En contexto musical, Carlos Zuñiga Luza, fue maestro de banda, quien le enseñó acordes a Julio. Carlos Zuñiga era un conocido músico piqueño, él pertenecía a una familia mestiza, de origen indígena y sambos, a través de la familia Luza, Santos y Quispe. Asimismo este músico contaba que doña Celestina Donaire de Macaya, bailaba con un jarrón de greda en la cabeza, claro ejemplo de modos afrodescendientes impresos en costumbre sin documentación. Otros importantes exponentes de este baile en Matilla es Rogelio Loayza y Regina Bejarano, pariente de Grimanesa Ceballos Bejarano, cultora asimismo de Matilla, aunque poco sabemos de su genealogía, podemos inferir que Loayza descende de los antiguos dueños de la hacienda de Matilla, y doña Regina, de una familia mestiza del Alto Perú, donde llegaron las familias españolas más nobles, emparentada con la familia Palape, con ascendencia indígena y española por 300 años.

En Macaya, muy relacionada familiar y socialmente con Matilla, La Huayca, Pica, se destaca Eulalia Cruz Véliz, de la familia Cruz y Relos, emparentados con Sanquea y Aravire, muy diversa de familias

---

<sup>87</sup> Daponte, Jean Franco, “Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología”, Asociación de PRO ARTE y cultura, Santa Cruz de Bolivia, año 2006.

del Alto Perú y españolas, que fueron imprimiendo características propias. Para ella, era el mismo baile, se caracterizaban por volar en su danza, siempre representadas en San Santiago y en los parabienes. Desde siempre conocieron al pianista Enrique Luza. Don Zacarías Chila Cáceres es uno de estos ejemplos, nacido en Salinas de Mendoza, Bolivia, se aventura a vivir después de la guerra del Pacífico en Macaya, demostrando con esto, que las relaciones familiares, sociales y estilísticas, se desarrollaban bajo un mismo territorio, entre Cachimbo y la helada. El Cachimbo en Tarapacá es reconocido como baile de gallardía, es un baile de caballero pero a la vez es un desafío sutil entre el hombre y la mujer. La mujer no tiene un papel pasivo como en la cueca sino que la mujer lleva mucho el carácter del Cachimbo en la sutileza, es algo muy especial. Generalmente el que baila Cachimbo es el alferez de alguna festividad.

### **Mamiña.**

En la zona de la región de Tarapacá existen espacios internos con ocupaciones históricas que se prolongan en el pasado. Una de ellas es la denominada “hoya hidrográfica de Mamiña o el tambillo” donde se agrupan los siguientes pueblos: San Marcos de Mamiña como pueblo principal, Santa Lucía de Parca, San Santiago de Macaya, San Isidro de Quispisca más los caseríos de Santa Bárbara de Iquiua y Noasa.

La conformación de todos estos poblados obedece a normas establecidas por el imperio español quien, bajo el mandato del virrey Francisco Toledo en 1570, dictó la llamada ley de “reducciones de indios” agrupando y distribuyendo a sus habitantes en pueblos específicos. Es así como, a través de los siglos de dominación hispana, estos poblados fueron en su mayoría habitados por familias indígenas, siendo escasos los españoles que se avecindaron en ellos y mucho menos aun los afrodescendientes, al contrario de otras áreas eco culturales de la región como Pica, Matilla, Tarapacá o Huarasiña, donde se precisaron mayor número de españoles y sus esclavos<sup>88</sup>, debido principalmente a las faenas agrícolas de características de hacienda que en aquellas zonas se desempeñaban.

Gracias a los antecedentes históricos registrados por los sacerdotes respecto a bautizos y matrimonios, se ha detectado que existe la predominancia de ciertos troncos familiares a través del tiempo, poniéndose como ejemplo apellidos como los siguientes: Bacion, Caqueo, Cholele, Estica, Capetillo, Moruna, Sanquea, Paicho, Oxa, Oxama, entre otros más. La importancia de estas familias radica en que sus descendientes actuales son los que practican la Danza Cachimbo<sup>89</sup>. El desarrollo histórico del poblado de Mamiña y sus pueblos cercanos tiene características que van de la mano con el PCI Cachimbo.

Mamiña como asiento de indígenas durante el periodo virreinal peruano se le asignó la categoría de “pueblo”, al contrario de otras áreas que tenían condiciones menores, reflejadas principalmente en la inexistencia de al menos una capilla o muy baja población residente, estas recibirían el nombre “pagos”. No obstante, de reunir un promedio cercano a las 800 habitantes entre indígenas y mestizos cholos permanentes, Mamiña no fue considerado como un Curato o Doctrina hacia comienzos de la evangelización en la región<sup>90</sup>, como si se hizo con otros poblados como Tarapacá, Pica, Camiña o Sibaya. Así, Mamiña quedaría sujeta como anexo al poblado capital de la zona, San Lorenzo de Tarapacá, pueblo desde donde la curía enviaría sacerdotes a cumplir con su grey mamiñana en labores del denominado “pasto espiritual”<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Censo 1813.

<sup>89</sup> Gabriela caqueo es hoy en la actualidad la campeona de la danza Cachimbo en el norte chileno.

<sup>90</sup> Aunque según registro TAC 03, 1789 del Archivo Histórico de Límites, Perú, Mamiña fue propuesta como una sede de doctrina manteniendo sus poblados cercanos como anexos. Sin embargo no hay señales de que esta idea haya prosperado.

<sup>91</sup> Documentos varios del Obispado de Iquique.

Mamiña entonces, a la vista de su condiciones jurídica-eclesiástica, solo recibía visitantes españoles de vez en cuando, principalmente al cura tarapaqueño que en periodo de fiestas bautizaba y matrimoniaba a los residentes locales. Gran parte del año los mamiñanos no tenían cura permanente ni autoridad alguna<sup>92</sup>, sin embargo, este escenario no impedía la movilidad de las personas de la cuenca del Tambillo hacia los demás pueblos del norte y sur del tenientazgo o partido tarapaqueño. Son recurrentes en este sentido los matrimonios y lazos de parentesco que se establecen entre los mamiñanos con poblaciones vallesteras y precordilleranas de la quebrada de Tarapacá y con la zona del oasis de Pica y sus alrededores<sup>93</sup>. Este intercambio, quizás de origen precolombino, sumadas a las poblaciones altiplánicas, permitiría el ingreso de información e reciprocidad de experiencias culturales. Entre las influencias venidas de Pica o Tarapacá se encontraría la llegada de la danza Cachimbo como un baile de salón representativo del español.

Mamiña como poblado de indios presentó una configuración muy similar a la de otros poblados precordilleranos de la zona. Configurados entorno a una plaza e iglesia la predominancia del elemento indígena y mestizo será clara. Así se manifiesta en el censo de 1813 mandado a ejecutar por la Junta de Gobierno del imperio español, cuando se realiza un conteo de la población general de los dominios hispanos.

**Tabla N°2**

Pueblo	Indígena		Cholo		Total		Total Población
	H	M	H	M	H	M	
Mamiña	123	137	110	118	233	255	488
Parca	31	35	37	17	68	52	120
Macaya	26	26	51	42	77	68	145
TOTAL ECOZONA MAMIÑA							753

Fuente: Censo de 1813, AHL

Como se aprecia en la tabla N°2 la población mamiñana hacia comienzos del siglo XIX se componía de solo dos castas y la configuración social se basaba en poseer un Alcalde de Indios y tributarios indígenas. La situación que no es posible reflejar los datos obtenidos del presente censo es la movilidad de las poblaciones. Desde periodos precolombinos, las poblaciones andinas han recorrido los diversos espacios geográficos de la zona tarapaqueña. Es por eso que es común encontrar enlaces matrimoniales entre gente de pueblos distintos (según registros matrimoniales obtenidos desde el Archivo del Obispado de Iquique). Las poblaciones locales y su movilidad llevaron al Cachimbo hacia las casas de notables indígenas mamiñanos. Los Caqueo, los Esticas, los Capetillos, los Bacion y otros más debieron ser los que desde la quebrada de Tarapacá o desde el oasis de Pica introdujeron la danza Cachimbo en el tambo mamiñano sin que volviera a salir.

Las características de la población mamiñana durante su historia siempre ha tenido dos características muy destacadas, donde la primera de ella es su fuerte presencia indígena, donde como se aprecia en los dos cuadros de los censos de 1813 y 1866 no existía otra clase que la indígena, siendo estos en un 80% agricultores.

<sup>92</sup> Respecto a la falta de autoridad, esta característica se mantendrá vigente hasta entrado el siglo XX, donde el Vicario de Tarapacá llama la atención que por prolongado tiempo no existía alguna autoridad civil que pusiera orden en el poblado. (Ver Castro 2008)

<sup>93</sup> Los documentos de bautizos y matrimonios que se pueden detectar en el Obispado de Iquique, nos resumen un sinfín de relaciones con poblados próximos en la región con la comunidad de Mamiña. Ejemplo de ello es la familia Vilaxa, que posee tierras y parientes en Pica y Mamiña. Esto se detecta al consultar los registros del Conservador de Bienes Raíces.

Tabla N°3

Pueblo	Total Población		
	M	H	Total
Mamiña	307	267	574
Parca	87	90	177
Macaya	60	59	119
Total Ecozona Mamiña			870

Fuente: Censo Peruano 1866

Entre las otras ocupaciones de las poblaciones mamiñanas durante el siglo XIX podemos detectar las siguientes según los censos efectuados tanto por el gobierno peruano en 1866 y el gobierno español en 1812: Agricultor, Arriero, Comerciante, Costureras, Herreros, Hilandero, Tejedor, Jornalero, Lavandería, Platero, Preceptor, Sirviente.

Como se aprecia para el periodo republicano peruano ya existía un profesor en la localidad mamiñana, siendo este el precursor quizás de las escuelas que se fundarían décadas más tarde. El territorio ocupado por el pueblo de Mamiña siempre ha tenido vertientes de aguas y otras quebradas que se unen antes de desembocar en la pampa del tamarugal. Según Beze (1920:28) en Mamiña se unen con la quebrada de homónima, la de Imagua que nace en la serranía de Cunudpa; la de Macaya que nace en los arroyos de Chila y Tacaya. Esta última se une con la de Juan de Morales, nombre que recibe la quebrada de Mamiña desde el punto donde confluye con la de Imagua, hasta su término, que es el de Tambillo Grande, en la pampa del Tamarugal, frente a La Tirana. En esta misma línea Mamiña era considerada como un poblado muy atractivo para la medicina ya que había sido descrita por sacerdotes coloniales, asiduos asistentes a las aguas termales de la región y de la localidad mamiñana. Así lo relataba el cura:

*“En el pueblo de Mamiña del curato de Tarapacá, y en el parage de Chusmisa del de Sibaya, hay Baños de Aguas Thermales, que usan los galiquientos con pronto aprovechamiento. El primero es más ardiente que pocos minutos puede servirse de ella sin que se sofoque. En Pica hay otros manantiales tan templados, que hacen delicioso el baño digno de continuarse”. (TAC 16:1802, AHL)*

Desde tiempo de la república, administrativamente Mamiña siempre tuvo vínculos inmediatos con las autoridades asentadas en Tarapacá, sin embargo al encontrarse el poblado también a una distancia muy similar a la de Tarapacá con el poblado de Pica, muchas veces algunas autoridades piqueñas consideraban a Mamiña como una zona posible de anexar (Alfaro Calderón 1936). Esta discusión se remonta a periodos virreinales cuando los sacerdotes repartían la feligresía del partido de Tarapacá, quedando Mamiña en la encrucijada de pertenecer o no a la jurisprudencia del pueblo de San Lorenzo de Tarapacá.

Hacia 1884, el Departamento de Tarapacá, ya en manos de la autoridad chilena, se seccionó en diez Subdelegaciones, ocho urbanas y dos rurales: Pica y Tarapacá. La Subdelegación de Pica abarcó los Distritos de Pica, Canchones y Huatacondo; en tanto a la Subdelegación de Tarapacá se le asignaron los distritos de Mamiña y Tarapacá. El número de distrito que correspondía a Mamiña era el N°6 (Beze 1920:72). Asimismo, las autoridades chilenas buscan crear centros educativos para cumplir con funciones de adoctrinamiento nacional. Con esa misión, en 1920 se registraban asistían 42 alumnos a la escuela fiscal del poblado, teniendo incluso 55 matriculados (Beze 1920:110).

A esta realidad debemos sumar que el acceso a Mamiña que siempre fue bastante complejo, sobre todo para vehículos mecanizados. No fue hasta el 28 de Noviembre de 1927 donde por primera vez al pueblo de Mamiña se une con Pozo Almonte a través de un medio mecánico, la hazaña la hizo realidad Nicolas Mitrovich y Juan Mitrovich, con ayuda de importantes vecinos de la localidad mamiñana.

Al igual que otras poblaciones precordilleranas de la región, la población de Mamiña se trasladó en un primer comienzo a la zona de la pampa salitrera, cuando esta requería mayor cantidad de mano de obra y permitía comerciar los productos obtenidos de las labores agrícolas de la quebrada.

En este sentido, El surgimiento de la industria salitrera a mediados del siglo XIX, convocó a muchos individuos venidos de distintas partes del mundo a sociabilizar entorno al desierto. Las comunidades indígenas que se habían establecido en las zonas serranas y precordilleranas, comenzarán un lento proceso de inserción en la pampa. Muchos habitantes mamiñanos ejerciendo su soberanía, buscarán en la pampa salitrera puestos de trabajos, mas también darán un nuevo significado al ser mamiñano al volver permanentemente al poblado para rituales y fechas importantes, como lo eran las festividades religiosas.

Imagen n° 2: Certificado de trabajador salitrero de José Palomino Capetillo, un mamiñano trabajador salitrero.

Form. 42

**CIA. SALITRERA DE TARAPACÁ Y ANTOFAGASTA**

OFICINA, "Rosario de Huara"

Certifico que el Señor Capetillo Palomino José  
ha trabajado como Jornalero Bienestar en esta  
Oficina desde el 4 de Marzo de 193 7, hasta la  
fecha.

*Se otorga el presente certificado a pedido del interesado y en cumplimiento al Art. 15 del Decreto con Fuerza de Ley N.º 178.*

Oficina, Rosario de Huara, 16/4/40 de 193 7

D. [Firma]  
JEFE DE OFICINA DE TRABAJO

Imp. Moderna

Fuente: Familia Capetillo.

Años previos al auge de la industria salitrera, es decir cuando esta se encontraba recién comenzando a asentarse como actividad productiva (1850-1870), se ha detectado el nacimiento de sujetos que darían una impronta musical a la quebrada y sus zonas cercanas. Las formas francesas y por sobre todo prusianas que se comienzan a imponer en los ejércitos nacionales, requerían de instrumentos musicales modernos y llamativos en sonido, dejando la tranquilidad de un templo iglesia o un salón de tertulias, para pasar a manifestaciones sociales masivas donde participaba toda la comunidad vecina.

De acuerdo con las ideas expresadas por Díaz (2009) y Pedemonte (2008), sabemos que las bandas llamadas de Bronce tienen su origen en el Ejército y sus prácticas de conscripción durante el siglo XIX y XX. Será esta institución la principal encargada de masificar el uso y prestigio de bandas musicales compuestas por instrumentos de metal, aunque teniendo siempre como correspondencia los modelos militares europeos. No obstante, los ejércitos locales americanos impusieron sus propias conductas e inercias para con la comunidad nacional, siendo aquellos soldados subalternos y las sociedades mismas las que reutilizarían los modelos impuestos desde las elites, pudiendo apreciarse en nuestra investigación a bandas de estilo prusiano interpretando boleros mexicanos, sambas brasileras y Cachimbos tarapaqueños.

En este sentido, la movilidad indígena se orientará hacia las salitreras, que ya hacia la década de 1860 se había tornado un polo económico atractivo. Muchos de los pobladores se radicarán temporalmente en las salitreras, pero mantendrán un contacto permanente con su localidad de origen. Su inserción en la producción regional no solo será de carácter económica, sino también política y cultural.

Para marzo de 1899 y por consiguiente antes de la instauración de la ley de servicio militar obligatoria chilena de 1900, Mamiña ya cuenta con una banda de bronce civil, según manifiesta el Cardenal José María Caro en sus memorias (Fuenzalida 1968). Ya con la explosión salitrera los músicos mamiñanos de la denominada primera generación, adquieren una gran fama recorriendo con sus bandas los distintos cantones salitreros, siendo más tarde parte fundamental de las bandas establecidas para cada Oficina Salitrera, varios de ellos consagrándose como maestros.

Ya hacia 1879 iniciadas las refriegas de la Guerra del Salitre (1879-1884), la experiencia de los sujetos tarapaqueños en bandas militares se incrementaría, así como también las migraciones desde los poblados interiores a zonas pampinas y costeras producto de la economía del salitre. Es en este periodo de la historia en que también comienzan a introducirse muchos más instrumentos musicales como trompetas, clarinetes, trombones y cajas de redoble.

La naciente fama de músicos de bronce unida a la instrucción militar obligatoria, dio pie a la profesionalización de los músicos mamiñanos de la segunda generación, ya en el Ejército, sumada a la rigidez y responsabilidad impuesta por el modelo prusiano adquieren y perfeccionan su técnica, adquiriendo elementos teóricos en su formación musical, ya con esos conocimientos adscritos en su año de servicio obligatorio vuelven a los cantones salitreros compatibilizando su labor como músicos.

Con la fama alcanzada por las generaciones anteriores y ligándose a los conceptos homogeneizadores de la identidad Nacional propios de la época de postguerra y consolidación, la preceptora de la Escuela de Mamiña Sra. Albina Miranda junto a el Maestro de la Primera Generación Francisco Bacían dan inicio al proyecto del orfeón mamiñano, el cual trata del primer orfeón de las Escuelas precordilleranas, transformándose en la generación que dio a Mamiña el mayor número de músicos, y que posteriormente enriquecerían con su talento las filas del Ejército en sus Regimientos Carampangue, Granaderos, Calama y Rancagua en Arica, alcanzando varios de ellos el grado de Suboficial Mayor y Jefe de Banda como sucedió con Eliseo Bacían Caqueo y José Capetillo Palomino.

**Imagen n° 3: Formación de soldados Ejército de Chile, algunos de ellos de pueblos de la precordillera de Tarapacá**



Bajo este contexto, Mamiña se introduce en el siglo XX como un poblado andino que posee características que hacen llamar la atención respecto a las prácticas musicales, donde son sus habitantes los que practican la música por toda la región, formando músicos y conformando bandas que se destacan y resultan llamativas para los habitantes de Tarapacá en su extensión.

Las festividades de Mamiña conformarán un espacio de reunión importante para las poblaciones locales. Al igual que otras localidades, Mamiña posee un santo protector, San Marcos y otros cultos que conforman el calendario de festividades de la comunidad. Es una herencia del periodo vivido durante la administración española, donde las poblaciones andinas expresaron de diversas formas la religiosidad popular. Entre ellas, las cofradías destacan por ser una institución heredada del régimen colonial que gravitó la congregación ritual de los indígenas, la construcción de una fe popular y el surgimiento de una ritualidad que integró los elementos de la liturgia catequética romana, así como prácticas locales (ceremonias, danzas, máscaras, vestimentas, instrumentos musicales, melodías, etc.). Este tipo de institución religiosa de socorro mutuo, regida por un sistema de cargos rotativos, estaba integrada preferentemente por laicos quienes sobre la base de la espiritualidad, la protección de un santo patrón o la advocación mariana, buscaban la promoción benéfica y asistencial para los cofrades (hermanos).

Teniendo entonces los espacios e instancias de reunión y auxilio para el favor de la misma comunidad, y la gesta de importantes músicos desde finales del siglo XX, Mamiña destacará como un poblado festivo, donde se expresa devoción, recogimiento y también alegría. Es ahí donde ubicamos el PCI Cachimbo, como una manifestación de auto reconocimiento como habitantes de un lugar único. La siguiente foto, fechada aproximadamente en la primera década del siglo XX a un costado de la plaza del poblado, retrata aquellas características antes mencionadas.

### **Afrodescendientes en Tarapacá**

La existencia de grupos humanos afrodescendientes en lo que, en la actualidad es la región de Tarapacá, consta del periodo colonial y se encuentra fuertemente relacionado con la esclavitud y la colonización del nuevo mundo. Para ello, los “esclavos negros” eran transportados desde África hacia América en embarcaciones donde eran dispuestos uno al lado del otro, encontrándose en muchas ocasiones desnudos y en un ambiente en el cual proliferaban enfermedades que terminaban por matar a buena parte de los “esclavos” comercializados. Sabemos que eran despojados de su denominación de origen, la cual dependía de la zona africana en la que nacieron y/o crecieron, siendo esta reemplazada por un nombre cristiano. Una vez insertos en la sociedad colonial, solían recibir el apellido de quien los compró para ser bautizados y de esta manera ser introducidos dentro de los mecanismos de evangelización del cristianismo católico. Referencias de esto lo podemos hallar a finales del siglo XVIII, ya que en esa época, era posible encontrar en Tarapacá los apellidos Congo, Guinea y Cuba como muestra de lo expresado en primera instancia y como consecuencia de su inserción a la sociedad colonial, en los documentos del Archivo Judicial de Iquique de esos años era común encontrar a “negros” involucrados en algún tipo de demanda, en la cual se presentaban apellidándose principalmente como; Soto, Castro, Morales, Blanco, Ceballos y Díaz (Donoso 2014).

Desde un punto de vista cuantitativo, el Virrey del Perú; Francisco Gil de Taboada, ordenó la realización de un censo en 1795, el cual arrojó una población de 40.366 esclavos, de los cuales 253 vivían en Tarapacá, lo que quiere decir que el 0,6% de quienes eran identificados como tales vivía en el territorio. Si a la cifra ya mencionada se le agregan las 518 personas catalogadas como “pardos libres”, es posible concluir que en el partido de Tarapacá la población “negra” y las castas derivadas de ella no superaban la décima parte de la población total. Aunque el censo no hace referencia explícita a las doctrinas ni tampoco a los anexos que componían dicho territorio, la descripción que hace Antonio O’Brien en 1765 sobre los habitantes del pueblo de Pica entrega ciertas luces sobre la posible composición de esta, catalogándola como: “Su población se compone de bastante Gente Española, muchos negros, y Mulatos, Cholos, y Mestizos, entre los cuales hay muchos esclavos, Ochenta, y quatro Yndios de tributo, y algunos Europeos transeúntes”.

La inserción de población africana estuvo ligada de manera importante al desarrollo minero de los yacimientos de Huantajaya y Santa Rosa en las primeras décadas del dominio ibérico, lo cual implicó que la relación entre africanos, indígenas, mestizos y europeos fuera siempre vertical, es decir de explotador y explotado, ya que existen antecedentes en que la población traída hasta Tarapacá como mano de obra barata también se insertó dentro de núcleos familiares europeos o formas de organización social indígenas. En este sentido, un claro ejemplo de lo que se ha dicho, lo deja demostrado la denuncia que en mayo de 1795 hicieron los mineros de Santa Rosa, quienes acusaron al Alcalde Ordinario, Andrés de Loayza, de perjudicar y tiranizar a los indios tributarios de ese partido. Aunque por sí solo, lo acaecido en esa fecha no permite deslumbrar algún tipo de relación de convivencia más dialógica entre “negros esclavos” e “indios tributarios”, si consideramos que en 1565 los habitantes de la costa se excusaron de pagar tributos esgrimiendo que el pescado extraído fue destinado a satisfacer las demandas de los “mineros negros”, ambos antecedentes hacen suponer que territorios alejados de las urbes del virreinato la socialización entre sujetos de diferentes grupos sociales eran más fluida, lo que contradecía las ordenanzas coloniales.

En esta misma línea argumental, una figura importante dentro de la histórica de Tarapacá, Lucas Martínez de Vegazo, quien fue el primer encomendero que la zona tubo a partir de 1540, mantuvo relaciones familiares informales con una mujer de origen africano. Este mismo declara en sus testamento que: “tengo en las minas de plata de Tarapacá un negro oficial herrero que se llama Antón [Martínez Brau], con su fragua e aderezos della, y otro que se dize Antonio Garbato que suena los fuelles, e otros tres negros que labran las minas, e otro negro que provee las minas que se dice Antonio Botero, e otro negro que se dice Pedro Guataparí que está siempre en Ramainga haciendo carbón, e

otro que se dice Jordan que reside en Tarapacá maestro de las fundiciones, e una negra en las minas que se dice Juana, que guiza de comer a su marido Juan Ballol e a los demás negros que residen en las minas”.

En 1795 se realizó un censo de población el cual arrojó que en la provincia vivían 1.200 mestizos (15,1), 509 españoles (6,4); 253 esclavos (3,2); 528 pardos (6,6). En el caso específico del poblado de Tarapacá, dentro del periodo de 1718 a 1735 había un 60,8% de indígenas, hacia 1791 la cantidad había disminuido a un 37,5%, del mismo modo, la población mestiza alcanzó a ser de un 34,7%. Sin embargo, en dicho enclave creció la población de españoles, llegando a ser un 11,1% de la población total y de negros que correspondió al 16,7% del universo censado (Donoso 2014).

Existen investigaciones en las cuales se usaron los Libros Parroquiales de bautismo de San Andrés de Pica las cuales señalaron que en el siglo XVIII apenas el 1,48% de la población de la doctrina era de “raza negra”. No obstante, si a ese porcentaje se le adicionan las categorías raciales derivadas de antepasados africanos, la cifra aumenta hasta llegar a corresponder a un 14,16%, de los cuales los porcentajes más altos correspondían a zambos, mulatos y cuarterones.

Como se ha visto, existieron periodos en los cuales la población nativa disminuyó, lo cual se pudo haber debido al fallecimiento de indígenas por enfermedades, al desplazamiento de estos a otras doctrinas o al mestizaje de la población. Sin embargo, los hacendados europeos en su gran mayoría habían llegado hasta esta zona periférica del virreinato atraídos por los ciclos mineros argentíferos, instalándose en los poblados urbanos y teniendo, además, propiedades en diversos sitios tanto de la doctrina de Arica como la de Tarapacá. Propiedades que eran trabajadas por la población africana o afrodescendiente, lo cual dejaba a la población indígena concentrada en su mayoría en las reducciones de indios situadas en la precordillera.

Es necesario aclarar que, la inexistencia de núcleos sociales intermedios y la movilidad de la población nativa hacia centros mineros o portuarios favoreció el asentamiento de la dispersa población negra en el interior, supliendo o complementando labores agrícolas que se daban tanto en los oasis como en la serranía. Por otro lado, la participación de población “negra” en las guerras de independencia estuvo presente en los dos bandos beligerantes. Sin embargo, la historia ya conocida de ese proceso nos señala que pese a que los criollos lograron obtener la independencia de la corona española, el nuevo Estado no terminó inmediatamente con la esclavitud en el Perú, la cual solo llegó a su fin en 1854 durante el gobierno de Ramón Castilla. Antes ello, en 1841 se efectuó un censo poblacional el que indicó que en Tarapacá había 39 afrodescendientes, de los cuales la mayor declaró tener 76 años y ser originaria de Guinea, siendo posiblemente trasladada a América a fines del siglo XVIII, en alguna de las últimas remesas de esclavos. Sólo once de los negros encuestados manifestaron ser cautivos, mientras quince eran libertos y sólo uno se presentó como “doméstico”, sin precisar el significado de su oficio. Dicho censo, sin embargo, presenta categorías complejas de deslumbrar puesto que presenta de manera diferenciada a zambos y zambaygos.

Por último (Donoso 2014), un nuevo censo llevado a cabo en 1876 registró la residencia de 504 negros en toda la provincia de Tarapacá, lo que correspondía al 1,47% de las personas que allí vivían. En él llama la atención que los distritos de Camiña, Chiapa y Mamiña, en donde se concentró la población afrodescendiente durante el período colonial, no se individualizase a nadie de ese origen. Sin embargo, que a diferencia de lo que ocurría en el resto del Perú, la población afrodescendiente, salvo excepciones, haya desarrollado una vida preferentemente ligada a núcleos urbanos, tanto como mano de obra en campamentos mineros o en tareas portuarias.

## Registro bibliográfico

Propuesta para registro bibliográfico:

Tabla N° 5

Ficha de Registro Bibliográfico				
Tipo de Texto				
Autor				
Año		Lugar		
Nombre				
Libros y Capítulo de Libros				
Editorial		Páginas	Edición	
En				
<b>Revista</b>				
Numero		Volumen	Páginas	
<b>Actas de Congresos, seminarios y otros</b>				
N. Congreso, seminario y otro				
Paginas		Institución		

### Técnica de georreferenciación de datos en terreno

Los datos y/o fotografías bases levantadas y catastradas en terreno se georreferenciarán en coordenadas UTM (Universal Transversal Mercator), con base en los Datum WGS 1984 y SIRGAS 2000. Los sistema de posicionamiento global GARMIN ETREX 10 y LEGEND con los que se registrarán elementos, sitios, espacios e infraestructura de interés, también operarán bajo este sistema. Las imágenes aéreas tomadas con VANT (vehículo aéreo no tripulado), cuentan con cámara en 4k que genera un producto georreferenciado automáticamente, por lo que no se requerirá utilización de técnicas de georreferenciación por puntos de control, por ejemplo.

Las áreas de los espacios de interés involucrados con el elemento de patrimonio cultural inmaterial se medirán y limitarán con la utilización de GPS geodésicos. Lo que permitirá una representación gráfica precisa y la posibilidad de incorporar datos más precisos a las bases de datos de espacios e infraestructura involucrada al baile Cachimbo.

### Cartografía Participativa

El método participativo es necesario para una adecuada planificación de las nuevas realidades que presentan los distintos espacios geográficos, orientado a facilitar la elaboración de diagnósticos que sirvan como base para la zonificación de áreas de uso y conservación, como también para el reconocimiento de componentes histórico-culturales y geográficos. El enfoque que se plantea es la identificación del territorio en base a componentes culturales, patrimoniales, entre otros, desde el ámbito local, expresadas y asociadas en torno a la danza del Cachimbo, mediante la aplicación de técnicas participativas y de información geográfica como herramienta de apoyo.

Para el territorio asociados a la danza del Cachimbo en la región de Tarapacá, se acudirá al método de cartografía social participativa, la que se basa en la evidencia que los grupos humanos poseen en cuanto al conocimiento detallado de su entorno, territorios, recursos, y que dicho conocimiento puede ser percibido e interpretado geográficamente. Se trata de procesos de producción de mapas llevados a cabo por un grupo de personas, que plasmarán de forma gráfica diversos tipos de relaciones que las personas tienen entre sí, así como, con su entorno espacial, a través de mapas a escala e

imágenes satelitales con posterior tratamiento y generación gráfica en Software SIG. Registro espacializado de bienes, expresiones y factores territoriales asociados al Elemento de PCI

El registro de bienes vinculados al desarrollo y expresión del baile Cachimbo se llevara a cabo en primera instancia por el reconocimiento de la comunidad cultoras de estos, por medio que se lleven a cabo os talleres participativos en primera instancia como un inventario y luego poder acudir a terreno mismo para poder hacer registro tanto en fotografías como reconocimiento geoespacial, tomando sus respectivas coordenadas.

El registro por lo tanto contara con imágenes, coordenadas, nombre del bien, nombre de localidad, y reseña en relación a cuál es su relación con el elemento PCI.

### **Técnica de registro fotográfico**

Las fotografías y otros medios visuales se destacan como datos de carácter primario recolectados por el investigador, y por consiguiente, necesitan de un tipo específico de técnica de registro. De esta forma, todos los medios visuales contarán con un rotulado con la indicación: Elemento PCI Danza Cachimbo, fecha de captura, lugar, actividad con la que está relacionada, y autor. Ahora bien, serán capturados por el encargado de multimedia de forma poco invasiva, avalado por el consentimiento informado firmado.

### **Técnica de zonificación y especialización multicriterio**

Esta técnica permite investigar algún elemento a través de un número amplio de puntos de vistas y objetivos en conflicto, óptimo para estudios que requieran el tratamiento de distintos enfoques o elementos aparentemente incompatibles entre sí (a modo de ejemplo; fenómenos geofísicos con elementos culturales). De acuerdo a esta técnica se establecerán una serie de criterios capaces de ser medidos y evaluados, los cuales se clasificarán en facultativos y limitantes; aquel que presenta ciertas características sobre otras para ser incluido en el análisis y el que restringe la disponibilidad de un dato para ser evaluado, con tal de aislar ciertas informaciones y producir una zonificación. Los valores serán asignados por consulta a expertos o personas conocedoras de las variables (cultores), y será tratadas en análisis de datos espaciales y representación gráfica de los elementos.

### **Diseño de estrategia para el levantamiento de información secundaria**

A modo de estrategia para el levantamiento de información secundaria; definirá esta como los antecedentes trabajados con anterioridad por otros investigadores a nivel local y nacional que, hayan desarrollado labores de problematización científica asociados a las fiestas patronales del norte de Chile y la región de Tarapacá, en donde se entreguen fundamentos sólidos sobre la realización de esta práctica (Cachimbo), su relación con el folklore nortino, modos tradicionales de la danza del Cachimbo y las variaciones locales de este baile según el lugar donde se practica. En este sentido la estrategia de utilización de material secundario se basará en; 1- Nivel de impacto de la investigación realizada y el perfil académico de quien publica; 2- Relación del trabajo investigativo con el área de estudio de esta licitación y 3- Calidad del material trabajado dentro de la investigación publicada y/o informada.

La revisión de material secundario tendrá el objetivo de:

- Diagnosticar el estado actual de las investigaciones asociadas al PCI y el baile del Cachimbo.
- Complementar la información recolectada con técnicas de información primaria.
- Recopilar antecedentes sobre el baile del Cachimbo.
- Argumentar y complementar resultados preliminares de la investigación sobre el Cachimbo.

En este sentido, se propone una serie de textos bibliográficos jerarquizados desde su aporte al desarrollo del conocimiento del Cachimbo y las fiestas patronales de norte del país, que actuará como modelo estratégico de trabajo con información secundaria.

- Libros
- Capítulos de Libro
- Artículos Científicos
- Artículos de Congresos o seminarios
- Informes técnicos
- Monografías
- Actividades de titulación y tesis de grado
- Artículos de prensa local y nacional

Como el material bibliográfico consultable es variado, además se propone una serie de criterios para darles prioridad de uso y revisión:

Criterio 1: Propuestas investigativas que en sus resultados expongan el desarrollo de una hipótesis y que hayan sido sometidas a la evaluación de pares para su publicación.

- Libros con comité editorial
- Capítulos de libros que hayan pasado por un comité editorial
- Artículos científicos indexados en revistas ISI
- Artículos científicos indexados en revistas SCIELO
- Artículos científicos indexados en revistas SCOPUS

Criterio 2: Publicaciones que expongan los resultados de trabajos exploratorios, etnográficos y conclusiones de investigaciones relacionadas con el Cachimbo.

- Artículos de congresos nacionales e internacionales
- Artículos de seminarios especializados nacionales e internacionales
- Informes técnicos sobre el PCI de las fiestas patronales del norte de Chile y el Cachimbo

Criterio 3: Trabajos que describan el desarrollo del PCI y Cachimbo en la región de Tarapacá y/o hayan conllevado a la obtención de algún grado académico o título profesional.

- Actividades de titulación o tesis de grado vinculadas a proyectos de investigación FONDECYT o equivalentes.
- Actividades de titulación o tesis de grado que conlleven la obtención de algún grado académico o título profesional.
- Trabajos monográficos sobre el Cachimbo
- Artículos de prensa local y nacional donde se haga referencia al Cachimbo.

Además, es necesaria la utilización de aquellas fuentes secundarias asociadas a la realización de las series cartográficas comprometidas; capas contenidas en catálogos de uso público, recuperadas del compendio propuesto por IDE-Chile: Infraestructura de Datos Geoespaciales de Chile en su dominio web: <http://www.ide.cl/>, portal que engloba el material geoespacial y trabajo producido por todas las instituciones gubernamentales (SERNAGEOMIN, DGA, CONAF, CONADI, INE, etc.), privadas y educativas del territorio Nacional.

Como plataforma de apoyo, serán requeridas imágenes satelitales adquiridas por medio del Software SAS PLANET; herramienta que permite un acercamiento a la superficie terrestre a diferentes escalas

(1:3.000 a 1:1.000.000), primordial a la hora de analizar los distintos procesos vinculados a la danza Cachimbo, cuya manifestación es necesaria de abordar tanto a nivel local, como a microescala. Aspectos geofísicos como alturas y macroformas serán tratadas a través de imágenes ASTER G-DEM (Modelos de elevación digital), disponibles en el enlace: <http://www.gdex.cr.usgs.gov/>.

Las capas y/o imágenes consultadas se detallan a continuación:

Información para confección de mapas descriptivos geofísicos, geopolíticos, de infraestructura y normativos:

- Límites y fronteras (nacionales, regionales, provinciales y comunales).
- Aguas Continentales (lagos y red hidrométrica).
- Flora y Fauna (principalmente cubiertas vegetacionales).
- Clima y atmósfera (temperaturas).
- Medio Ambiente (zonas protegidas, puntos turísticos).
- Transporte (red vial nacional y regional).
- Instalaciones y edificaciones.
- Estadísticas sociales.
- Redes de servicios básicos.
- Plan Regulador Comunal.
- Curvas de nivel.
- Imágenes satelitales para generación de mapas base.

Por otro lado, la discriminación de las fuentes se determina bajo los siguientes criterios:

- Proximidad al elemento PCI danza Cachimbo y todos aquellos lugares reconocidos por los participantes.
- Buena calidad de los datos entregados con alta exactitud posicional aprobados bajo norma ISO.
- Información de proyectada en Datum WGS84 que asegure homogenización de toda las capas.
- Datos vigentes entre los años 2014 a 2016 (o actual si la hubiera).
- Imágenes satelitales en alta resolución con pixeles detallados.

El material bibliográfico y cartográfico utilizado en las diferentes instancias de elaboración de informes será citado según las reglas de referencia APA usados por la Revista Dialogo Andino, publicada por el Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas de la Universidad de Tarapacá. Esto con la finalidad de cumplir con el respeto a la propiedad intelectual de las diferentes obras consultadas.

Diseño de instrumentos para el levantamiento de información en terreno

A continuación se presenta detalles y diseños de instrumentos para el levantamiento de información.

**Tabla n°6. a) Presentación esquemática talleres de Focus Group.**

TALLER FOCUS GROUP		
Fechas: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pica: X de agosto 2017</li> <li>• Huara (Tarapacá): X de agosto 2017</li> <li>• Mamiña: X de agosto 2017</li> </ul>	Inicio: XXXX hrs.	Término: XXXXX hrs.
	Profesionales Encargados: Historiador, Antropólogo y Geógrafo del equipo de trabajo.	Horas: 2 horas pedagógicas.
<b>OBJETIVO DE LA ACTIVIDAD:</b>		
Generar un primer acercamiento a través de la actividad participativa, con el fin de obtener ideas grupales que conformen una base común para el tratamiento del Cachimbo en la localidad y región, como a la vez, las principales características del espacio común (toponimias, cerros, ríos, etc.).		
<b>DETALLES ESQUEMÁTICOS DESCRIPTIVOS:</b>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paso 1: Un moderador reunirá a los participantes e iniciará la actividad por medio de una introducción, en la cual se expondrá el objetivo y el procedimiento detrás del método Focus Group. Entregará una serie de instrucciones para el debate, y una vez identificado cada integrante con su nombre, se procederá a iniciar con una pregunta clave para la lluvia de ideas (véase anexo 1.1).</li> <li>• Paso 2: Mientras el moderador aplica el taller otros profesionales se encargaran de distribuir la ficha de identificación (véase anexo 1.2) entre los participantes, el cual incluirá la caracterización de la persona (componente humano de la danza Cachimbo) y su papel desarrollado dentro de la comunidad. Así también, todos aquellos aspectos que permitan ubicarla dentro del plano regional.</li> <li>• Paso 3: En una tercera etapa se dispondrá de un croquis, sumado a una imagen satelital, sobre el cual se pedirá a los presentes identificar a través de dibujo de formas, letras, puntos; los principales elementos naturales ligados a la conexión religiosa y social (cerros ceremoniales, lugares simbólicos, ríos etc.), y toponimias oficiales como también, resguardadas en la memoria colectiva del grupo.</li> <li>• Paso 4: Se procederá al cierre de las tareas asignadas con la resolución de dudas, posteriormente actividades de retroalimentación y pequeño resumen de los contenidos a realizar en el siguiente encuentro.</li> </ul>		
<b>Resultados esperados:</b>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bases de datos y croquis que permitirán generar cartografías (600 dpi) asociadas a cultores y otros participantes del Cachimbo con sus respectivos cargos; al carácter descriptivo del espacio alrededor del elemento dentro de sus deslindes; y de riesgos siconaturales asociados al terreno señalado en el croquis.</li> <li>• Dimensiones comprometidas: Humano, Descriptivo-Natural.</li> </ul>		
<b>Insumos necesarios:</b>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se dispondrá de grabadora de voz, cámara semi-profesional para fotografía y filmación, vehículo aéreo no tripulado, imágenes satelitales en tamaño A0 para croquis, artículos de librería como marcadores, lápices, papeles de colores, tijeras –entre otros-, datashow con presentación Power Point y/o video ilustrativo, laptop, brújula.</li> </ul>		

**Tabla n°7. b) Presentación esquemática talleres participativos (Primera Modalidad)**

PRIMERA MODALIDAD TALLER CARTOGRAFÍA PARTICIPATIVA (PROPUESTO)		
<b>Fechas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pica: X de agosto 2017</li> <li>• Huara (Tarapacá): X de agosto 2017</li> <li>• Mamiña: X de agosto 2017</li> </ul>	<b>Inicio:</b> XXXX hrs.	<b>Término:</b> XXXXX hrs.
	<b>Encargados:</b> Historiador, Antropólogo y Geógrafo del Equipo	<b>Horas:</b> 2 horas pedagógicas.
<b>OBJETIVO DE LA ACTIVIDAD:</b>  Reconocer los aspectos histórico-culturales que dan origen a la danza Cachimbo, su desarrollo, consolidación y transformaciones en el tiempo, como también, cosmovisión, prácticas y simbolismos ligados a su existencia.		
<b>DETALLES ESQUEMÁTICOS DESCRIPTIVOS:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Paso 1: El inicio lo marcará el objetivo de la actividad, para luego introducir a la temática con una pregunta clave: “¿De dónde proviene el Cachimbo?”, pidiéndole a los presentes posterior al debate, que sea señalado en el papel.</li> <li>• Paso 2: Una vez identificado su origen (o los orígenes), se buscará enlazar los distintos lugares que contribuyeron a la consolidación actual del Cachimbo, a través de líneas que los conecten, señalando cuales fueron las características, prácticas que cambiaron, cuales olvidadas, retomadas o agregadas. Se hará referencia además, a las particularidades que los diferencias de otras localidades.</li> <li>• Paso 3: Los profesionales reforzarán las ideas a través de palabras claves recogidas en el proceso de la sesión, a modo de resumen, para posteriormente relevar la importancia del taller y la necesidad de asistir a la siguiente sesión.</li> </ul>		
<b>Resultados esperados:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Base de datos y croquis para la realización de cartografías (600 dpi) que contenga ubicaciones relevantes para la evolución del Cachimbo, desde su origen a la actualidad; serie de elementos que conforman su cosmovisión; prácticas/saberes detrás de cada fase histórica, implicancias en su manifestación presente.</li> <li>• Dimensiones comprometidas: Histórica-Cultural, Simbólica.</li> </ul>		
<b>Insumos necesarios:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se dispondrá de grabadora de voz, cámara semi-profesional para fotografía y filmación, vehículo aéreo no tripulado, imágenes satelitales en tamaño A0 para croquis, artículos de librería como marcadores, lápices, papeles de colores, tijeras –entre otros-, datashow con presentación Power Point y/o video ilustrativo, laptop, brújula.</li> </ul>		

**Tabla nº8. c) Presentación esquemática talleres participativos (Segunda Modalidad)**

SEGUNDA MODALIDAD DE TALLER CARTOGRAFÍA PARTICIPATIVA (PROPUESTO)		
<b>Fechas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pica: X de agosto 2017</li> <li>• Huara (Tarapacá): X de agosto 2017</li> <li>• Mamiña: X de agosto 2017</li> </ul>	<b>Inicio:</b> XXXX hrs.	<b>Término:</b> XXXXX hrs.
	<b>Encargados:</b> Historiador, Antropólogo y Geógrafo del Equipo	<b>Horas:</b> 2 horas pedagógicas.
<b>OBJETIVO DE LA ACTIVIDAD:</b>  Registrar la temporalidad, tiempos de ejecución y ciclos de desarrollo de la danza Cachimbo, incluyendo los artefactos, objetos, espacios e infraestructuras comprometidas para su correcta implementación.		
<b>DETALLES ESQUEMÁTICOS DESCRIPTIVOS:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Paso 1: Posterior a la introducción sobre la temática, un profesional dispondrá de nuevas imágenes satelitales, en las cuales los participantes trazarán señales y dibujos referentes a la localización de las festividades y bailes en época actual, no obstante además, de aquellas en cese de práctica.</li> <li>• Paso 2: En esta etapa se requerirá de un registro que considerará (véase anexo 1.3), sumado a la fecha de celebración, tiempos de preparación para cada evento, fechas de gestión y artefactos específicos utilizados en su ejecución (traje, objetos litúrgicos, figuras, instrumentos, etc). De vital importancia identificar los espacios (santuarios, calles, -entre otros) e infraestructuras (sedes de ensayo, por ejemplo) relevantes para su manifestación.</li> <li>• Paso 3: Finalización con resolución de dudas, seguidas de actividades de retroalimentación y resumen. Se señalarán someramente los aspectos a revisar en la siguiente sesión.</li> </ul>		
<b>Resultados esperados:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Base de datos para confección de cartografías (600 dpi) en las cuales se señala las distintas fechas del proceso en torno a festividades de la danza Cachimbo; dimensión temporal de su desarrollo, tipología de artefactos utilizados, y compromisos realizados, en contraste a los lugares involucrados por los participantes.</li> <li>• DIMENSIONES comprometidas: Temporal, Material.</li> </ul>		
<b>Insumos necesarios:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se dispondrá de grabadora de voz, cámara semi-profesional para fotografía y filmación, vehículo aéreo no tripulado, imágenes satelitales en tamaño A0 para croquis, artículos de librería como marcadores, lápices, papeles de colores, tijeras -entre otros-, datashow con presentación Power Point y/o video ilustrativo, laptop, brújula.</li> </ul>		

**Tabla n°9. d) Presentación esquemática talleres participativos (Tercera Modalidad)**

TERCERA MODALIDAD DE TALLER CARTOGRAFÍA PARTICIPATIVA (PROPUESTO)		
<b>Fechas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pica: X de agosto 2017</li> <li>• Huara (Tarapacá): X de agosto 2017</li> <li>• Mamiña: X de agosto 2017</li> </ul>	<b>Inicio:</b> XXXX hrs.	<b>Término:</b> XXXXX hrs.
	<b>Encargados:</b> Historiador, Antropólogo y Geógrafo del Equipo	<b>Horas:</b> 2 horas pedagógicas.
<b>OBJETIVO DE LA ACTIVIDAD:</b>  Identificar la serie de mecanismos de transmisión cultural utilizados por los participantes de las danzas Cachimbo para su salvaguardia, leyes internas asociadas, actos de integración de la práctica y tradición oral.		
<b>DETALLES ESQUEMÁTICOS DESCRIPTIVOS:</b>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paso 1: En la introducción se expondrán algunos conceptos relativos al objetivo de la actividad, para posteriormente trabajar en constante diálogo, a partir de la pregunta: “¿De quién heredó sus saberes sobre Cachimbo?”. Se agruparán las respuestas en una clasificación de parentesco (padre, madre, abuelos, amigos, etc) y se procederá a trabajar con las imágenes satelitales.</li> <li>• Paso 2: Sobre el papel se identificarán las unidades geográficas y/o infraestructuras si las hubiera, en donde se realizó el proceso de transmisión oral (casa de padres, plaza del pueblo, local o parabién, escuela, actividades extra programáticas, otros lugares), asociado a un acto de integración particular, y se procederá a consultar hacia quién o quiénes a retransmitido la información, con su respectiva ubicación en el espacio.</li> <li>• Paso 3: En esta fase se pondrá atención a aquellas leyes y normas, institucionalizadas o no, que rigen al grupo, las cuales garantizan la salvaguardia de la danza Cachimbo, y su puesta en valor a través de la exhibición (lugares de muestra de baile normados, eventos, etc). Se registrará a través de grabación y esquematización.</li> <li>• Paso 4: Luego de la ronda de preguntas y resumen, el monitor señalará que en la próxima sesión el taller será reforzado a través de una ficha de registro de relaciones y vínculos, en la cual se contendrán otros aspectos que pueden contribuir al objetivo de esta oportunidad.</li> </ul>		
<b>Resultados esperados:</b>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Base de datos y croquis para confección cartográfica (600 dpi) que expresa la relación informativa de la transmisión oral de la danza Cachimbo, enfatizando en lugares individuales o comunes y diferentes épocas temporales; además, aquella que exponga un cuadro normativo de las actividades (eventos normados, regularización de calles para paso) realizadas en la actualidad y en anterioridad.</li> <li>• Dimensiones comprometidas: Transmisión cultural, Normativa.</li> </ul>		
<b>Insumos necesarios:</b>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se dispondrá de grabadora de voz, cámara semi-profesional para fotografía y filmación, vehículo aéreo no tripulado, imágenes satelitales en tamaño A0 para croquis, artículos de librería como marcadores, lápices, papeles de colores, tijeras –entre otros-, datashow con presentación Power Point y/o video ilustrativo, laptop, brújula.</li> </ul>		

**Tabla n°10. e) Presentación esquemática talleres participativos (Cuarta Modalidad)**

CUARTA MODALIDAD TALLER CARTOGRAFÍA PARTICIPATIVA (FINALIZACIÓN) Y MAPA DE REDES		
<b>Fechas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pica: X de agosto 2017</li> <li>• Huara (Tarapacá): X de agosto 2017</li> <li>• Mamiña: X de agosto 2017</li> </ul>	<b>Inicio:</b> XXXX hrs.	<b>Término:</b> XXXXX hrs.
	<b>Encargados:</b> Historiador, Antropólogo y Geógrafo del Equipo	<b>Horas:</b> 2 horas pedagógicas.
<p style="text-align: center;"><b>OBJETIVO DE LA ACTIVIDAD:</b></p> <p>Identificar los principales vínculos sociales, económicos y ecológicos por los cuales se compone la estructura de la danza Cachimbo; sus grados de relación e importancia, como a la vez, los elementos que intervienen en la red social para el mantenimiento de la actividad.</p>		
<p style="text-align: center;"><b>DETALLES ESQUEMÁTICOS DESCRIPTIVOS:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Paso 1: La actividad se iniciará con un resumen por parte de un profesional, correspondiente a los aspectos ya abordados en talleres anteriores, resaltando además la importancia de esta última intervención, que constará con tres ejes: social, económico y ecológico.</li> <li>• Paso 2: Para esto, se dispondrá de nuevas imágenes satelitales para la realización de un croquis, señalando en él la ubicación de las personas o instituciones que prestan ayuda, lugares de inversión monetaria y captación de insumos, y espacios naturales que retribuyan con algún aporte sustancial al proceso de la actividad.</li> <li>• Paso 3: Posteriormente, se aplicará a los participantes una ficha de redes (véase anexo 1.4) con el fin de registrar para su esquematización, vínculos familiares, económicos (por ejemplo bancos, proveedores), institucionales (especialmente de gobierno u otros servicios), de sociedades (grupos de amigos, sindicatos, otras agrupaciones), y naturales (conexiones productivas de la tierra, dependencia del tiempo atmosférico, etc.)</li> <li>• Paso 4: Concluirá con un cierre de actividades asignadas a través de la resolución de dudas, posteriormente actividades de retroalimentación y un pequeño resumen. Se informará del proceso de revisión y validación de la próxima y última sesión.</li> </ul>		
<p style="text-align: center;"><b>Resultados esperados:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Base de datos para la confección de insumos gráficos (600 dpi) referidas a la estructura funcional de la danza Cachimbo, característica de los vínculos y ubicación que la sostienen, dinámicas económicas-comerciales comprometidas, y capacidad de gestión y resolución de problemáticas a través de distintos nodos, expresados además, en un Mapa de Redes.</li> <li>• DIMENSIONES comprometidas: Social, económica, organizacional.</li> </ul>		
<p style="text-align: center;"><b>Insumos necesarios:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se dispondrá de grabadora de voz, cámara semi-profesional para fotografía y filmación, vehículo aéreo no tripulado, imágenes satelitales en tamaño A0 para croquis, artículos de librería como marcadores, lápices, papeles de colores, tijeras –entre otros-, datashow con presentación Power Point y/o video ilustrativo, laptop, brújula.</li> </ul>		

**Tabla n°11. f) Presentación esquemática talleres participativos (Modalidad Validación)**

MODALIDAD DE VERIFICACIÓN, REVISIÓN Y VALIDACIÓN DE DATOS.		
<b>Fechas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pica: X de agosto 2017</li> <li>• Huara (Tarapacá): X de agosto 2017</li> <li>• Mamiña: X de agosto 2017</li> </ul>	<b>Inicio:</b> XXXX hrs.	<b>Término:</b> XXXXX hrs.
	<b>Encargados:</b> Historiador, Antropólogo y Geógrafo del Equipo	<b>Horas:</b> 2 horas pedagógicas.
<p style="text-align: center;"><b>OBJETIVO DE LA ACTIVIDAD:</b></p> <p>Contrastar con la verificación de los participantes la información recabada en la serie de sesiones de talleres participativos, enfatizando en la comprobación de ubicaciones, correcta escritura de los elementos contenidos en las cartografías, y jerarquía de importancias en la composición visual.</p>		
<p style="text-align: center;"><b>DETALLES ESQUEMÁTICOS DESCRIPTIVOS :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Paso 1: Posterior a la explicación del objetivo, un moderador dispondrá a las personas presentes alrededor de diferentes cartografías ya confeccionadas. En este proceso se pedirá que verifiquen correcta escritura en nombres de toponimias, ubicaciones, y límites de cada elemento especificado en el papel. Otro profesional tomará apuntes (extraordinaria a las actas) para su posterior consolidación o modificación.</li> <li>• Paso 2: Se cerrará la sesión, y con esta el proceso completo, a través de un espacio de conversación en el cual se expongan las ventajas y desventajas identificadas por los participantes.</li> <li>• Paso 3: Finalmente, se invita a los actores claves identificados a través del nivel de participación en talleres y sus aportes, a constituirse como actores claves para la articulación de entrevistas en profundidad (véase anexo 1.5).</li> </ul>		
<p style="text-align: center;"><b>Resultados esperados:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Serie de cartografías (señalados en sesiones anteriores) validadas por la comunidad, incluidas zonificación del elemento danza Cachimbo y mapa general de dimensión territorial que unifica todas las características investigadas.</li> <li>• Dimensiones comprometidas: Territorial, integral.</li> </ul>		
<p style="text-align: center;"><b>Insumos necesarios:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se dispondrá de grabadora de voz, cámara semi-profesional para fotografía y filmación, vehículo aéreo no tripulado, cartografías para revisión en tamaño A0 para croquis, artículos de librería como marcadores, lápices, papeles de colores, tijeras –entre otros.</li> </ul>		

- Técnicas y herramientas de análisis de información

#### Análisis crítico de fuentes

Como en toda investigación, se deben recolectar información en base a fuentes primarias y secundarias para el desarrollo de un análisis crítico de ambas fuentes con la finalidad de confeccionar los resultados de la investigación, esta información es analizadas en base a los enfoques teóricos de la propuesta, lo que contemplan a los cultores del Cachimbo como agentes activos en la historia y transformaciones de esta expresión del PCI en la región desde un enfoque local y cultural. Dentro del análisis se señalaran los factores que han modificado la ejecución del Cachimbo, los que dificultan su práctica y que estrategias se han llevado a cabo para su mantención como practica tradicional.

#### Análisis de discurso y contenido

Este tipo de análisis será realizado a la información primaria recolectada por medio de las técnicas ya nombradas para la confección de un relato que permita describir, caracterizar e identificar la práctica del Cachimbo en la región de Tarapacá, la tipología de sus cultores, los contextos culturales y socioeconómicos en los que se ejecuta y los factores que inciden en su normal desarrollo.

#### Análisis integrado de variables espaciales

Las diversas variables espaciales dotan a los territorios de dinamismo y constante transformación, por lo cual es necesario homogeneizar sus características a través de un análisis integrado que permita evidenciar las relaciones generadas en torno a, en este caso, la danza Cachimbo. Para este caso se realizará un análisis FODA, el cual expone las Fortalezas, Oportunidades, Debilidades y Amenazas, con sus respectivas intersecciones, que permitan otorgar una imagen actual y a futuro de su manifestación cultural.

#### Análisis de factores territoriales

La gestión cultural de la danza Cachimbo, con ella, su planificación sostenible y eficaz, ha asumido la creciente necesidad de un análisis y diagnóstico desde el punto de vista territorial; tratamiento de datos que considera tanto los factores influyentes en las estructuras sociales humanas, como aquellos que destacan en la calidad de la representación de su entorno local. Si se desea moldear la representación inmaterial de la cultura y su identidad, es necesario un análisis completo y exhaustivo, correspondiente a aspectos socio-demográficos, elementos físicos, culturales, instrumentos políticos, capacidades humanas, y cualquier tipo de distribución espacial organizada por tema. El investigador desglosará en una matriz una serie de indicadores sobre los cuales valorará el posterior cruce de información.

#### Análisis del cruce de variables

El volumen de información a tratar en los proyectos de carácter cultural suele ser alto, especialmente si se consideran la gran gama de aspectos requeridos para lograr integrar factores de análisis referidas a la expresión cultural del Cachimbo. En la misma línea, es fundamental vincularlas o asociarlas con otras para revelar una serie de comportamientos que permitan una correcta y representativa interpretación. Por tanto, estas variables se cruzarán a través de distribución de frecuencias, en

categorías o clases definidas considerando la concentración o dispersión del elemento, a través de relaciones, efectos, creación de nuevas variables (promedios, cálculos) y reagrupaciones en categorías.

#### 1.5. Plazo de ejecución del expediente

La investigación se desarrollará desde el lunes 24 de julio de 2017, con una finalización prevista para el día 09 de noviembre de 2017.

#### 1.6. Cronograma de actividades realizadas en el marco del expediente

Para la consolidación de las actividades propuestas para el trabajo de investigación participativo referido al proceso de levantamiento de información territorial, cultural y simbólica del baile Cachimbo; se establecen en total 9 talleres temáticos de, a lo menos 2 jornadas de 2 horas cada uno a lo largo de los 80 días de duración que involucran, en forma conjunta, las etapas correspondientes al capítulo III “Contexto del Elemento PCI”, IV “Registro y caracterización de cultores” y V “Descripción y caracterización del Cachimbo” del proyecto de investigación. Estos incluyen la reunión inicial de planificación, la puesta en marcha del procedimiento fundado en la investigación-acción-participativa descrito en las actividades y un informe preliminar de caracterización del PCI del Cachimbo, incluyendo los mapas temáticos asociados (para revisión). De manera conjunta, se plantea un total de 6 itinerarios culturales que conformarán el trabajo de campo del equipo de investigación y las actividades colaborativas de ejecución asociada con participación de los cultores, informantes clave y equipo especializado de investigación. Esto conforma un total de 15 jornadas de trabajo específico, cuya planificación y dinámica queda sujeta a los acuerdos alcanzados con la comunidad cultora.

El tiempo estimado de trabajo mensual suma un total de 28,8 horas, en un periodo total de ejecución de 2 meses y medio (Diez semanas - 80 días).

A continuación, se presenta tabla nº12 de actividades cronológicas asociadas a la ejecución de las tareas descritas en el protocolo metodológico de trabajo con cultores.

Tabla N° 12.

Cronograma de actividades y talleres conjuntos con comunidades cultoras.	Mes 1				Mes 2				Mes 3	
	Semana I	Semana II	Semana III	Semana IV	Semana V	Semana VI	Semana VII	Semana VIII	Semana IX	Semana X
Planificación del Cronograma de trabajo y Actividades en General	X									
1. Explicación de las actividades: presentación de facilitadores culturales y expertos locales seleccionados entre la comunidad cultora, como también al o los coordinadores locales.	X									
2. Realización de Focus Group con la comunidad e identificación de informantes clave y cultores.	X									
3. Taller participativo por unidad comunal, con el fin de obtener ideas grupales que conformen una base común para el tratamiento del Cachimbo en cada localidad o comuna.		X								
4. Taller Cartografía Participativa entorno al Registro temporal, tiempos de ejecución y ciclos de desarrollo de la danza Cachimbo, incluyendo los artefactos, objetos, espacios e infraestructuras comprometidas para su tradicional práctica.		X								
5. Taller de cartografía participativa para el reconocimiento de aspectos histórico-culturales.			X							
6. Taller Cartografía participativa en relación a la transmisión cultural utilizados por los participantes de las danzas Cachimbo para su salvaguardia, leyes internas asociadas, actos de integración de la práctica y tradición oral.			X							
7. Taller Cartografía participativa para la identificación de los principales vínculos sociales, económicos y ecológicos por los cuales se compone la estructura de la danza Cachimbo				X						
8. Taller Cartografía participativa para la verificación de los participantes la información recabada en los talleres anteriores.					X					
9. Taller para la ratificación de información identificada en las actividades pasadas en conjunto con la comunidad.						X	X			
10. Sistematización de la información levantada en los diferentes talleres							X			

con el fin de elaborar el material cartográfico que responda a los formatos y parámetros requeridos										
11. Ejecución de itinerarios culturales/ trabajo de campo terreno (dos por comuna)	X	X	X	X	X	X	X			
12. Compendio de información caracterización del PCI del Cachimbo y cartografías temáticas asociadas/ información base de insumo para confección de informes del PCI de la danza del Cachimbo en la región de Tarapacá								X	X	X

Nota: Es importante señalar que a lo largo del proceso de ejecución del trabajo con cultores descrito en la presentación de la metodología protocolar; se efectuaran simultáneamente la aplicación de entrevistas, bajo el formato presentado y propuesto en la etapa de este informe correspondiente al diseño de instrumentos de levantamiento de información del patrimonio cultural asociado a la danza Cachimbo.

### 1.7. Seguimiento del proceso de actualización de expediente

Se adjunta bitácora.

## CAPITULO II. IDENTIFICACIÓN GENERAL DEL ELEMENTO DE PCI

CAPÍTULO II. IDENTIFICACIÓN GENERAL DEL ELEMENTO DEL PCI		
Corresponde a una ficha de presentación con la información básica que permite identificar el Elemento de PCI que centra la investigación.		
Dimensión	Contenidos	Observaciones
<b>Nombre del Elemento PCI</b>	Nombre del Elemento de PCI identificado y sancionado con la comunidad de cultores/as. Se sugiere incluir una referencia territorial en el caso que sea pertinente.	Danza Cachimbo de las comunas de Pica, Huara y Pozo al Monte.
<b>Breve descripción del Elemento</b>	Descripción del Elemento de PCI en un máximo de 200 palabras, que contenga los rasgos y atributos que lo singularizan, a la luz de la investigación realizada.	El Cachimbo, con respecto a su música, puede ser interpretado en la actualidad por tropas de lakitas y bandas de bronce, sin embargo, las indagaciones hechas demuestran que con anterioridad se habría musicalizado con guitarras, violines, mandolinas, tambores e incluso pianos. Para muchos cultores, el bombo juega un rol importante; ya que este le da el "Aire" y la hace "Salerosa". Como coreografía, esta es una danza que se realiza en pareja, estos realizan sutiles encuentros acompañados por la música y un pañuelo en la mano, en una secuencia en la cual se alejan y acercan, diferente a la cueca nortina; donde se zapatea y al huayno; en el cual se puede bailar en grupo o en parejas tomadas de la mano y sin pañuelo.
<b>Ámbito Unesco relacionado</b>	Indicar el ámbito o los ámbitos UNESCO relacionado. <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial</li> <li>- Artes del espectáculo</li> <li>- Usos sociales, rituales y actos festivos</li> <li>- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo</li> <li>- Técnicas artesanales tradicionales</li> </ul>	El elemento PCI Baile Cachimbo está directamente relacionado con los siguientes ámbitos de manifestación: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del PCI.</li> <li>2. Usos sociales, rituales y actos festivos.</li> </ol>
<b>Datos de localización y ubicación geoespacial del Elemento PCI</b>	<b>Región</b> Nombre región(es) donde se localiza el Elemento	Región de Tarapacá.
	<b>Provincia</b> Nombre provincia(s) donde se localiza el Elemento.	Provincia del Tamarugal.
	<b>Comuna</b> Nombre comuna(s) donde se localiza el Elemento.	Comunas de Pica, Huara y Pozo al Monte.
	<b>Localidad (caserío, villorrio, barrio, otro)</b> Nombre localidad(es) donde se localiza el Elemento.	Localidades de Huara, Tarapacá (Quebrada de Tarapacá), Mamiña, Pica y Matilla.
	<b>Georreferenciación</b> Coordenadas	Coordenadas UTM: - Localidad de Huara: 419.257 E ; 7.788.637 S

		- Localidad de Tarapacá: 446.546 E ; 7.796.807 S - Localidad de Mamiña: 477.606 E ; 7.780.155 S - Localidad de Pica: 465.534 E ; 7.734.316 S - Localidad de Matilla: 462.387 E ; 7.731.708 S
<b>Referencia cultural adscrita</b>	<b>Pueblo originario, comunidad específica, otro.</b> Tipo de referencia cultural.	Aymara, afrodescendientes y pampinos.
	<b>Idioma, dialecto, otro.</b> Nombre de idioma, lengua o dialecto.	Español y aymara.
<b>Actores del Elemento PCI</b>	<b>Cantidad de cultores colectivos</b> Cantidad de cultores colectivos que desarrollan el Elemento de PCI, en caso que la práctica se desarrolle de forma colectiva, detallando la cantidad de integrantes de cada uno.	No disponible.
	<b>Cantidad de cultores/as individuales</b> Cantidad de cultores/as individuales que desarrollan el Elemento de PCI.	No disponible.
<b>Justificación</b>	<b>Justificación en términos de los criterios de la Convención</b> 3. Reconocimiento, 4. Recreación y valoración por parte de la comunidad 5. Transmisión de generación en generación 6. Vinculación con el entorno, naturaleza e historia y otros actores relevantes 7. Otros.	El Cachimbo como PCI merece reconocimiento, puesto que no se poseen antecedentes de su práctica fuera de la región de Tarapacá, lo que la posiciona como un baile y música propia de la zona, que se origina durante el periodo colonial. Su antigüedad dentro de la comunidad pospone a la práctica del Cachimbo como una característica identitaria fundamental en Pica, Tarapacá y Mamiña, lo que ha reflejado que en los últimos años se organicen clubes de Cachimbo y se arrienden salones privados para enseñarlo gratuitamente; preocupados sus cultores por la salvaguardia de sus tradiciones. Atendiendo a esto, su transmisión de generación en generación se ha generado principalmente por vía oral y en base a ensayos, en donde los antiguos cultores han jugado un rol preponderante para que no se pierda su ejecución en fiestas patronales.

**OBSERVACIONES DEL CAPÍTULO**

La fuente de datos secundaria Fichas SIGPA contenida en la página web: <http://www.sigpa.cl>, se encuentra temporalmente en mantención, situación que dificulta el acceso a la información requerida para “Actores del Elemento PCI”. Sin embargo, cabe resaltar, que tanto cantidad de cultores colectivos e individuales constituyen datos que se actualizarán durante la Etapa 3 de la investigación mediante levantamiento de información en terreno. Por otro lado, se señalan las comunas de Pica, Huara y Pozo al Monte, ya que esta última corresponde administrativamente a la unidad territorial a la que pertenece la localidad de Mamiña.

### **CAPITULO III. CONTEXTO EN EL QUE SE DESARROLLA EL ELEMENTO DE PCI.**

#### Contexto del Patrimonio inmaterial de la región de Tarapacá

En el norte del país, numerosas son las oportunidades en las que se pueden apreciar prácticas culturales muy diferentes a las que ocurren en la zona central o sur de Chile. Si se recorre de mar a cordillera la geografía regional, es posible ver que en la costa a un se celebran fiestas muy tradicionales; como la de San Pedro, la Tirana Chica e incluso el carnaval, que toma escena en los barrios populares del puerto iquiqueño. Al traspasar la cordillera de la costa con dirección a la pampa, el paisaje árido del desierto puede hacer pensar que en esta no se habría generado ninguna forma de vida humana; no únicamente por las altas temperaturas propias de la zona, sino que también por las extremas bajas que se pueden alcanzar durante la noche, además de lo agreste de un paisaje donde escasea el recurso hídrico. Sin embargo, las oficinas salitreras distribuidas a lo largo de la pampa del tamarugal son reflejo de lo contrario; en ellas emergieron formas de vida social desde el siglo XVIII, que apropiaron diferentes elementos humanos y se adaptaron a las complejas condiciones naturales para poder sobrevivir al extremo clima que las albergó. Cabe señalar que la vida en la oficina salitrera también se caracterizó por grandes desigualdades sociales, una pujante vida política y el oscuro pasaje de la historia nacional en donde centenares de obreros fueron asesinados en la Escuela Santa María, situación que se refleja en la actualidad en que antiguos pampinos que viven en las ciudades de Iquique y/o Arica se reúnen para recordar la vida en las calicheras de Tarapacá. Por otro lado, antiguos asentamientos humanos, emplazados en los alrededores de los oasis de Pica y Matilla se asoman como bastiones de descanso para el visitante, ambos pueblos se convirtieron en los principales abastecedores de vino, fruta y otras mercancías para la vida de quienes extraían el salitre. En la misma pampa del tamarugal, se ubica el pueblo de La Tirana, lugar en el cual antes y después del día 15 de julio; devotos provenientes de diversas parte del actual norte nacional llegan a visitar a la “Chinita del Carmen”, coloreando con trajes de muchos colores la plaza del pueblo, en la que se despliegan coreografías y pasos de baile que simulan a diablos, osos, ángeles e indígenas en una muestra de fe que es musicalizada en el contexto de devoción popular por decenas de músicos que entonan durante el día y la noche bronces, lakas y tambores.

#### Dimensión Histórica – Cultural de la danza del Cachimbo

En el siglo XVIII arribó a América y al virreinato del Perú la “Tonadilla Escénica” de los grandes teatros y salones de baile madrileños, la cual se fue mezclando con expresiones musicales locales que le dieron nueva forma a jotas, fandangos, boleras, etc., extendiéndose rápidamente entre criollos y mestizos. Las nuevas formas coreográficas se fueron mezclando con las llamadas “Danzas Ombligadas” de las poblaciones de origen africano, las que entrecruzaron el movimiento pélvico de los bailes como la samba y batuque, con la para esa época, nuevos bailes y música. Asimismo, el choque de pelvis fue reemplazado por un sutil encuentro entre las parejas, se fueron incorporando nuevos instrumentos musicales a la entonación melódica y se añadió el pañuelo entre otras cosas más, que lentamente dieron origen a variadas danzas mestizas y populares que se reproducían en los teatros y salones de Lima, Arequipa y Potosi obteniendo el nombre de “Bailes de Tierra” o “de la Tierra”, como lo fueron la zambacueca, sombrerito y resbalosa, mientras que en paralelo, los estamentos más bajos de la sociedad colonial del virreinato que tuvieron acceso a los bailes de teatros y salones apropiaron las nuevas coreografías y las llevaron a los espacios donde sociabilizaban (Díaz y Daponte, 2017).

Con respecto a los orígenes del Cachimbo, no se sabe con certeza si este baile se produjo en los oasis de Pica, Tarapacá o Matilla; ya sea como adaptación de algún baile virreinal o cuándo arribó a la región, ni menos quién lo trajo o bailó en primer lugar, pero se cree que lo más probable es que haya llegado con los nuevos colonos que arribaron a mediados del siglo XVIII, atraídos por el redescubrimiento del mineral de San Agustín de Huantajaya (Daponte 2010; Díaz y Daponte, 2017).

Los nuevos colonos incrementaron la riqueza de las tertulias en las haciendas, provocando que en los salones se escuche y baile lo que estaba de moda en Lima, Arequipa y Potosí, que correspondían a tonadas y tonadillas españolas y sus derivados, que tal como se indicó; se les denominaba “Bailes de la Tierra” o “de Tierra” por su origen americano. Y al mismo tiempo en los espacios con convivencia de la servidumbre, de los mestizos y otros sujetos sociales las nuevas formas de baile adquirirían nuevos estilos coreográficos fuera de los salones virreinales.

Ya entrado en el siglo XIX, se producirían cambios económicos, sociales y políticos en la incipiente república del Perú, los cuales alterarían lentamente el espacio donde se practicaban las danzas locales. Las manifestaciones musicales y artísticas introducirían nuevos instrumentos musicales de forma que el violín, la guitarra o el piano, fueron reemplazados por denominados “bronces”, donde llamaría la atención para las expresiones públicas de sociabilidad tarapaqueña, como lo eran principalmente las fiestas patronales. El uso de trompetas, barítonos y trombones amenizaría la vida de hombres y mujeres de la región tarapaqueña, condición que se mantendría hasta la actualidad.

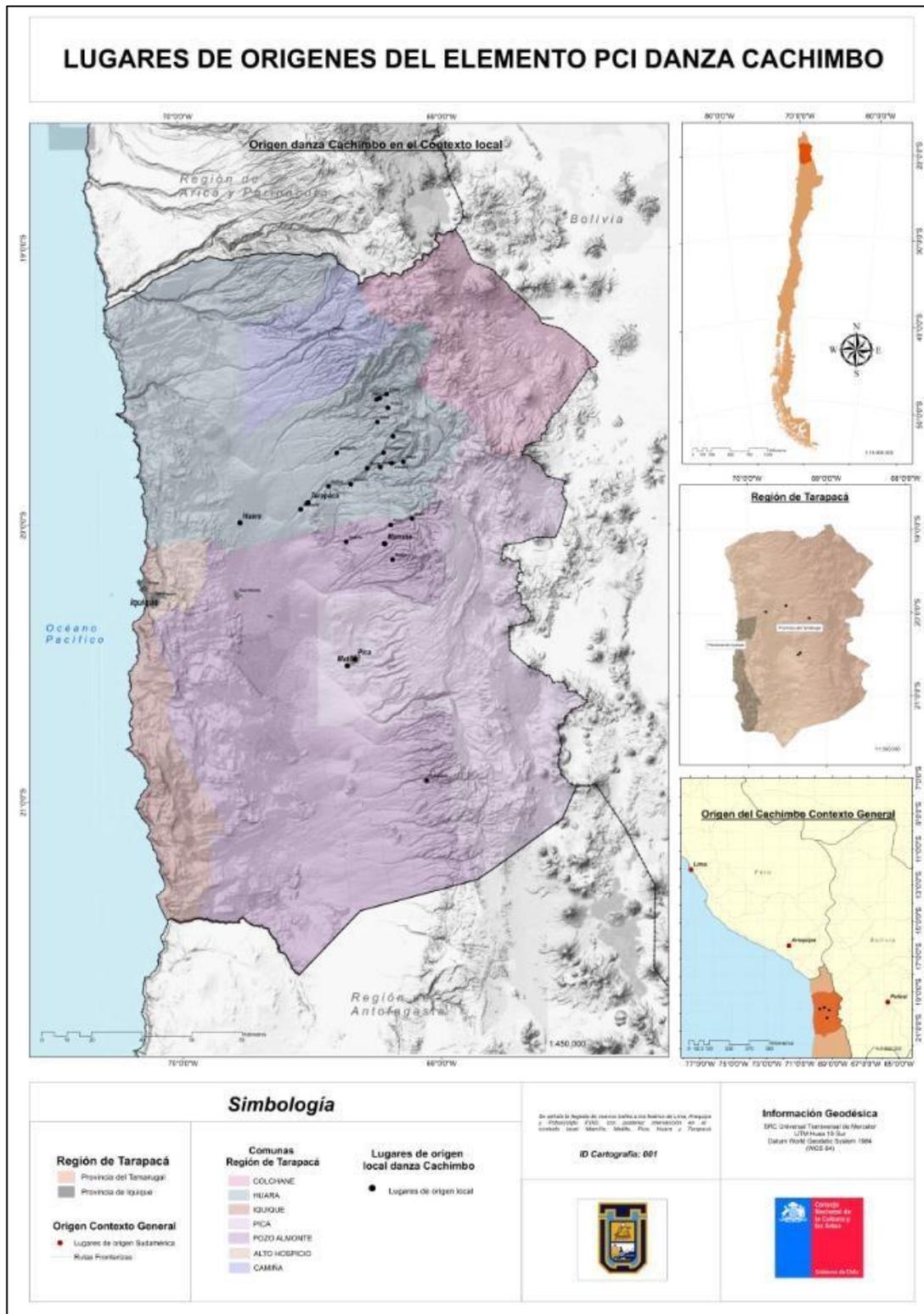
En la actualidad, persisten en la memoria oral de los antiguos pobladores de Pica los testimonios relacionados a la práctica de esta danza en los salones de las viñas, además en estos mismos antecedentes se describe como elegante, coqueta y salerosa, como si en su oralidad aun persistieran los rasgos del aparente origen del Cachimbo. Cabe mencionar que en esta zona los “Bailes de Tierra”, como también los elegantes bailes de salón y sus derivados son adoptados por la población local; a la que no le fue ajena el ritmo, melodía y uso del pañuelo provocando que mestizos, negros, indígenas, entre otros pudieran bailar en la plaza de los pueblos, locales comunitarios o el parabién (Loyola, 1994; Daponte, 2010; Díaz y Daponte, 2017).

Este baile, que fue interpretado por guitarras, violines y cantos, la inserción del piano a mediados del siglo XIX pero siempre con acompañamiento de bombo, pues este instrumento era considerado muy importante y significativo al momento de la interpretación, puesto que según los que lo bailaron, el ritmo del bombo era el que le da el “Aire”, la hace salerosa (Loyola, 1994).

Entre los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el decaimiento sufrido por las faenas mineras que se hacían en Huantajaya y el crecimiento de la industria del guano y salitre, desplazaron el poder político, económico y administrativo de Tarapacá hacia Iquique precipitando el decaimiento de la productividad de las viñas de Pica, lo cual afectó la práctica del “baile de Tierra”. Este fenómeno se vio intensificado dentro del periodo de chilenización luego de la guerra que tuvo a Chile y Perú en conflicto, donde las ligas patrióticas actuaron reprimiendo muchas actividades culturales asociadas a la peruanidad. De este modo, del único “Baile de Tierra” que hasta el día de hoy se tienen antecedentes, gracias a los antiguos vecinos de Pica, es el “San Miguelito”, dejando al Cachimbo, la versión más popular del baile y tierra, como la danza que aún persiste dentro de las fiestas tradicionales de la zona.

La síntesis de todos aspectos anteriormente mencionados puede graficarse en la Mapa N°1 en referencia a los Lugares de Origen de la Danza Cachimbo:

Mapa N°1 Localización de lugares de Origen del Elemento PCI de la Danza Cachimbo



Fuente: A partir de Información Secundaria.

El Cachimbo es una danza y música que se reproduce principalmente en las plazas de algún pueblo como; Pica, Matilla o Tarapacá donde es acompañada por bandas de bronce o tropas de lakitas ordenadas a un costado de esta. También se le puede ver en locales comunitarios y/o parabienes, en los cuales posteriormente se suele servir comida o dar el paso a ceremonias rituales que le otorgan cualidad de sitio religioso a estos espacios.

Esta expresión del PCI se lleva a cabo en fiestas patronales, en las cuales el alférez, encargado principal de la fiesta, es quien lo baila primero; siempre acompañado de su pareja. Para entender de mejor manera la práctica del Cachimbo debemos señalar que; su ejecución, si bien es en fiestas patronales, está se acompaña de una serie de ritos previos que le dan contexto ritual y festivo a este baile.

Sin embargo, es necesario precisar que el Cachimbo y su práctica se enmarcan en una serie de ritos anteriores que son seguidos por mucha gente. Aunque en gran parte del año es posible notar que en las localidades señaladas viven pocas personas, los días 10 de Agosto (fiesta de San Lorenzo de Tarapacá), 30 de Noviembre (San Andrés de Pica), al igual que muchas fechas más, personas provenientes de varias partes de la región y las que la rodean, retornan para actualizar sus tradiciones, en un acto que también implica una muestra devocional pocas veces vista fuera del norte.

Ya sea en autos particulares o buses, quienes llegan al pueblo pasan a saludar a la figura de un Santo y a festejar cargados de ropa para enfrentar el frío de la noche, o trajes coloridos con los que danzaran en honor al celebrado. Mientras el día transcurre; visitantes y devotos se acercan a las casas donde sus antepasados habitaron por muchos años; allí limpian el suelo o conversan con vecinos y parientes, ordenan los enseres de un hogar que por muchos días del año estuvo cerrado y preparan alimentos y descansan de un viaje que de acuerdo al lugar de donde hayan venido pudo haber durado entre 3 a 6 horas, teniendo que atravesar kilómetros de desierto y quebradas. Así pueden continuar algunos, hasta que el sonido repetitivo y continuo de la campana de la iglesia señala el inicio de la fiesta en su fase litúrgica y ritual.

Pueden existir variaciones, de acuerdo al pueblo involucrado, pero siempre se encontraran rasgos originarios comunes en todas las manifestaciones de la provincia del Tamarugal. Uno de ellos es la vilancha de un cordero o llamo que se hace al amanecer a las afueras del templo o en un cerro principal. En el lugar, quienes toman un rol preponderante son los ancianos, los que guiaran la ritualidad. Sin embargo, el más importante es el alférez; que a lo largo de un año se ha preparado para este día. La vilancha consiste en una rogativa donde el organizador de la fiesta y los vecinos de la comarca pedirán a dios, las deidades tutelares y al Cerro Sagrado por el buen transcurrir de la fiesta. Un día antes, el alférez junto a sus colaboradores, reciben desde el Calvario del pueblo a los músicos que entre huaynos, cuecas, marchas y dianas marcaran los tiempos de la festividad. En ese espacio el organizador agradece que los músicos hayan llegado con bien desplegando a los pies del Calvario un manto colorido; mejor conocido como "Ilijlla", en ella se colocan hojas de coca, dulces, licores y cigarros ordenados de manera preestablecida, este rito representa el momento en el que los encargados pedirán a los ancestros y deidades ya nombradas por el bienestar de la fiesta. Luego, en una acción que puede durar aproximadamente 30 monitos, el alférez encenderá en un tiesto metálico carbón, en donde vierte incienso que empezará a expeler un humo aromático que rápidamente saturará todo el entorno del Calvario. El tiesto será subido y bajado por el aferes de manera reiterada y continua, para luego dar paso a la Ch'allá; en ella de rodillas empezará a tomar hojas de coca con su mano y de manera muy respetuosa las dejará caer sobre la Cruz del Calvario y en cuatro esquinas de la Ilijlla, lo mismo hará con un brebaje determinado (vino o cocoroco), Por último, el organizador, invitará a quienes llegaron hasta ese sitio a que hagan lo mismo, estos en algunos casos pueden dejar sobre la cabeza del alférez unas hojas de coca y le agradecerán por el trabajo invertido, le señalaran el éxito

de su gestión y pasaran a tomar un trago de anís, menta o pisco que él les ofrecerá. Esta escena se puede repetir más de una vez en diferentes partes del pueblo y estará acompañada por los músicos. Cuando en algún pueblo involucrado dan las 12 de la noche; algunos comuneros proceden a lanzar fuegos artificiales, se hacen algunos cantos religiosos; ya sea a una virgen, santo o al señor, hasta que el alférez pide que los músicos toquen unos huaynos. Posteriormente el organizador agradece la asistencia y entre turnos con palabras de agradecimiento y la realización de pawas; los músicos entonan dianas en honor al alférez, mientras que este ofrece a los asistentes pequeños tragos de anís, pisco o menta. Conforme avanza la fiesta el alférez pedirá a los músicos que toquen cuecas nortinas o Cachimbos para posteriormente, ya sea en el local comunitario o parabién del pueblo, una banda de cumbia toque hasta altas horas de la noche, mientras que se reparten a los asistentes cervezas, vino y otros licores.

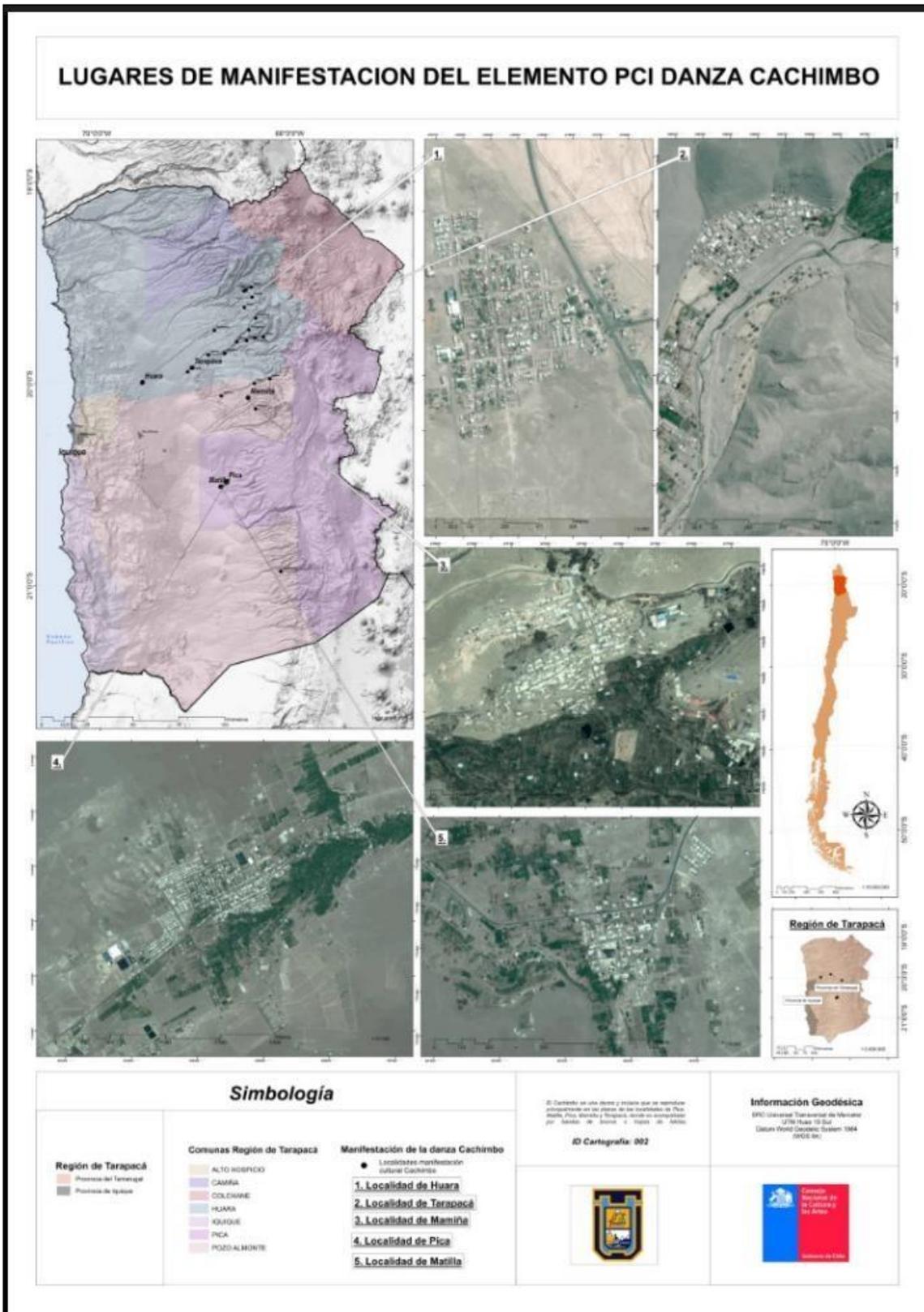
Antecedentes orales, indican principalmente que el mariscal Ramón Castilla, antiguo presidente del Perú, cada vez que visitaba el pueblo de San Lorenzo de Tarapacá bailaba Cachimbo. Estos mismos testimonios recolectados desde las vivencias de antiguos vecinos del pueblo de Pica, que como se indicó; recuerdan a este baile como muy elegante y coqueto, permite inferir que esta danza se practicaba desde hace varios años en el pueblo del oasis piquineño.

Una cualidad cultural, que es importante recalcar tiene relación con que este baile fue relacionado, en la región de Tarapacá, con los negros gracias a su origen popular, ya que fue ejecutado por afrodescendientes con algunas ventajas sociales con respecto a otros de su misma condición social. En algunos casos estos podían ser mayordomos que servían en las casas, capacitados para participar en actividades comunitarias. Detalles como este se encuentran en los relatos de los viejos piquineños recordando a los afrodescendientes de Pica como “negros acachimbaos” o “negro Cachimbo”. Esto, de cierta forma quiere señalar que acepciones como la de Cachimbo, usada en los oasis de Pica, Matilla, además del pueblo de Tarapacá por los conocedores de esta danza, se utilizan otorgándole dos tipos de significados diferenciados según el espacio en el que se desarrolla, reconociendo el Baile Tierra como una danza “mestiza” que se gesta en el salón por aristócratas y, el Cachimbo, como una danza de negros y/o sus descendientes que se baila en el Parabién por gente común.

Conforme fueron pasado los años, la compleja situación política y social que vivió Tarapacá en el periodo de chilenización, además del fenómeno de la modernidad; generó un lento desplazamiento del Cachimbo al Baile de Tierra, imponiéndose primordialmente en las fiestas patronales y bailado en las plazas, parabienes y locales comunitarios. Sin embargo, esta danza y su práctica en fiestas se vio afectada por la creación de clubes de cueca y el fomento de este baile del centro en las escuelas, por medio de un decreto publicado en 1979, lo que trajo consigo que, ya a finales del siglo XX, los piquineños no quisieran que el Cachimbo (que formaba parte de su identidad) se perdiera, por lo que se comenzó a enseñar de manera gratuita en “Salones particulares” y en parabienes, lo que años después se tradujo en que nacieran dos clubes dedicados a la danza del Cachimbo.

De esta forma lugares en los que ocurren las actividades o hechos mencionados anteriormente a escala local, pueden ser localizados dentro de la Provincia del Tamarugal e identificarse de forma contextual en el Mapa N°2 asociado a los lugares de manifestación entorno a la Danza del Cachimbo.

Mapa N°2. Localización de lugares de Manifestación del Elemento PCI Danza del Cachimbo



Fuente: A partir de Información Secundaria

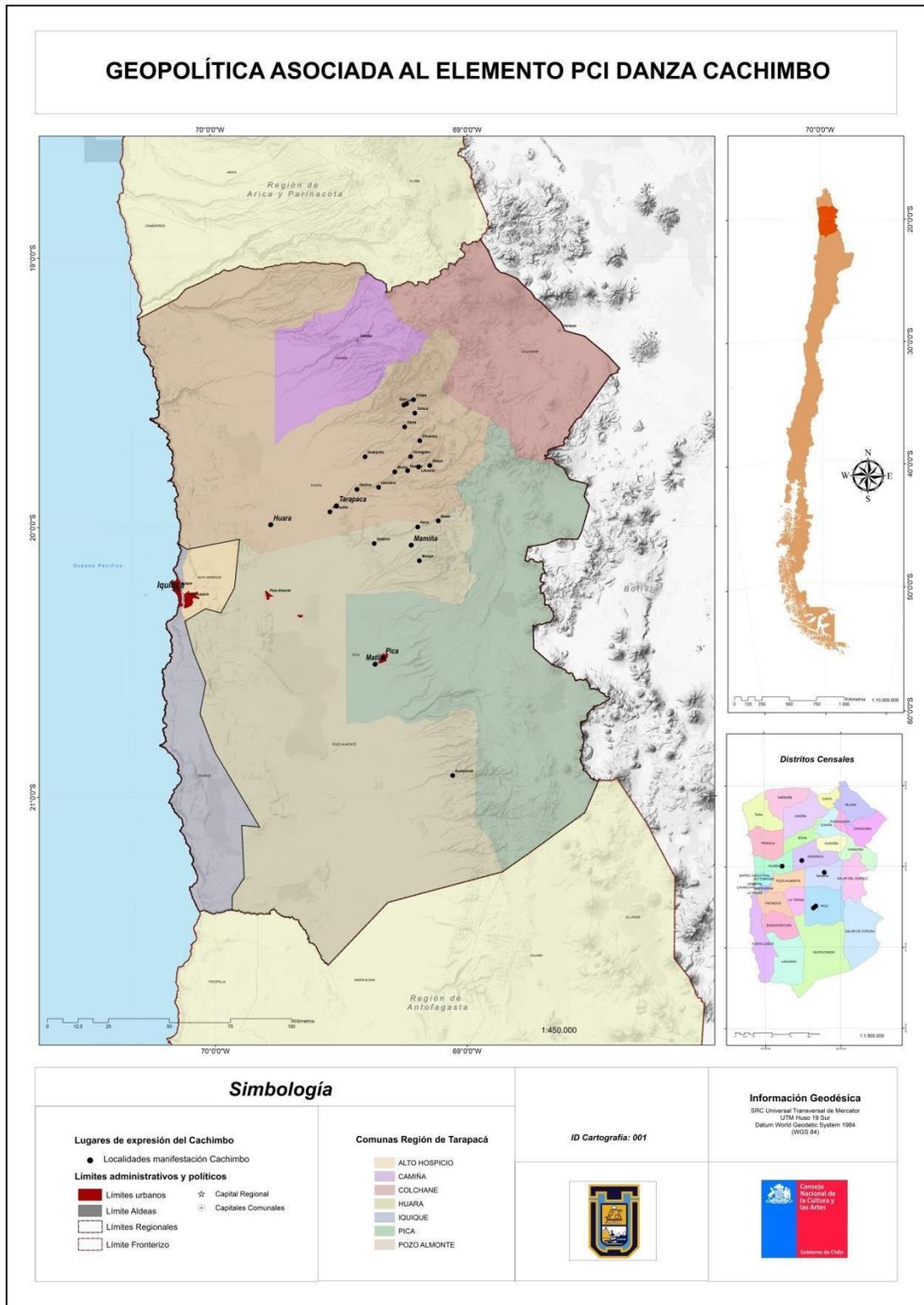
### 3.1 DIMENSIÓN GEOGRÁFICA DEL TERRITORIO ASOCIADO A LA DANZA CACHIMBO.

Sub dimensión: Contexto Geopolítico.

La expresión cultural danza del Cachimbo y así bien, aquellos grupos humanos que lo practican, están insertos dentro de distintos territorios comúnmente denominados localidades, correspondiente administrativamente a la Región de Tarapacá (17°31' S y 21°27' O), ubicada en el extremo norte de Chile continental. Sus principales puntos de manifestación se presentan en la Provincia del Tamarugal, en las comunas de Huara, Pozo Almonte y Pica; entre los cuales destacan los pueblos de Tarapacá (Quebrada de Tarapacá), Huara, Matilla, Mamiña y Pica.

Por otro lado, la Región de Tarapacá colinda al norte con la Región de Arica y Parinacota (Comuna de Camarones), y al sur con la Región de Antofagasta; hacia el este con las costas del Océano Pacífico y al oeste con el país fronterizo de Bolivia. (Ver Mapa N°3)

Mapa N°3. Geopolítica asociada al elemento PCI Danza Cachimbo.



Fuente: A partir de Información Secundaria.

Sub dimensión: Contexto Geofísico.

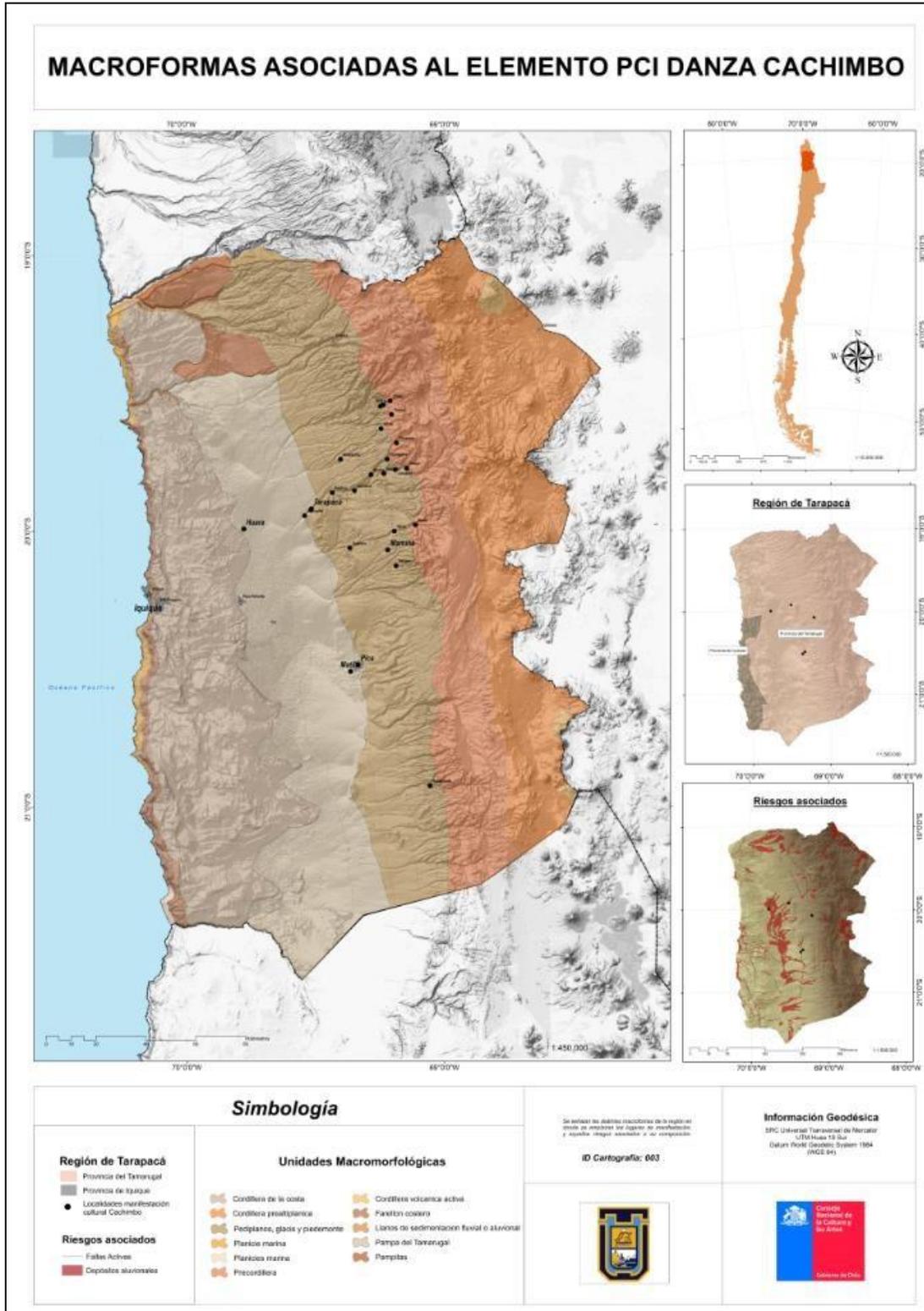
Existe una amplia variedad de paisajes en la Región de Tarapacá, que desde el punto de vista orográfico presenta una sucesión de pisos altitudinales con alturas máximas cercanas a los 5.000-6.000 m.s.n.m. en el altiplano, y que desde la Cordillera de los Andes descienden hacia la costa atravesando cuatro franjas geomorfológicas con distintas fisiografías. En sentido oeste-este yace inicialmente una plataforma costera adyacente al Océano Pacífico en la cual se emplaza la ciudad de Iquique, seguida de la Cordillera de la Costa que alcanza cumbres con elevaciones cercanas a los 1.500 m.s.n.m., presentando en su vertiente oriental, y en medio del perfil altitudinal, lo que se denomina Pampa del Tamarugal en plena Depresión Longitudinal o Intermedia; espacio de pendientes poco abruptas, más bajas que las geoformas circundantes y de terreno disperejo en donde se emplazan las localidades de Huara y Matilla (Niemeyer, 1980; DGA, 2010).

Es coronada por el macizo andino, compuesto de precordillera o sierra; sector caracterizado por la presencia de enclaves agrícolas (Pica, Mamiña y Tarapacá), en valles, piedmonte o quebradas transversales profundas en donde se ubican las cabeceras de los tributarios que desaguan en el Pacífico, y el altiplano; donde se levantan los conos volcánicos que explican la formación de depósitos geológicos en zonas más bajas (Niemeyer, 1980; DGA, 2010).

Dentro de la Depresión Intermedia se ubica la cuenca hidrográfica del Tamarugal, la que resalta al constituirse como una de las hoyas endorreicas más extensas de Chile, abarcando aproximadamente 220 km en sentido norte sur y un ancho de 30-40 km en el sector central de la Provincia del Tamarugal, con un área total de 8.800 Km<sup>2</sup> comprendidos entre la Quebrada de Tiliviche y hasta un poco más al norte del río Loa, entre los paralelos 19°16' y 21°45' sur; y meridianos 68°42' y 70°18' oeste (Niemeyer, 1980; DGA, 2010).

La manifestación de las distintas macroformas en las que se contextualiza el elemento PCI de la Danza del Cachimbo puede apreciarse en el Mapa N°4. En torno a las Macroformas que se presentan en los lugares de manifestación del elemento PCI.

Mapa n°4. Macroformas asociadas al elemento PCI Danza Cachimbo



Fuente: A partir de información secundaria

Las aguas son aportadas desde altas cumbres en la cordillera, a unos 4.000 m.s.n.m. por los ríos tributarios Isluga, Cariquima, Cancosa y Collacagua en conjunto a una serie de quebradas que nacen en los cordones pre-andinos, que aportan recursos hídricos intermitentes y que alimentan, con el tiempo, los acuíferos subterráneos en el subsuelo del descampado o pampa del Tamarugal, jugando un papel fundamental en la mantención de las localidades en estudio. Cabe resaltar, que pocas veces las aguas logran escurrir por las quebradas secas de la Cordillera de la Costa (Niemeyer, 1980; DGA, 2010).

Dentro de las quebradas más fundamentales resalta el escarpado cajón cordillerano permanente de Tarapacá (1770 Km<sup>2</sup>) y la Quebrada conjunta de Juan Morales-Tambillo (1035 Km<sup>2</sup>) que recibe aportes de distintas vertientes, entre ellas la Quebrada de Mamiña importantísima en el desarrollo del pueblo homónimo. La primera, nace a unos 4.050 m.s.n.m. en Colchane, Aroma y Cotacahue, y de las tres lagunas de Chuncara (Petronia, Santa Rosa y San Lorenzo) mientras que la segunda, presenta sus principales cabeceras a unos 5.180 m.s.n.m. al poniente del Cerro Columtucsa (Niemeyer, 1980; DGA, 2010). Para poder entender la dinámica entorno al recurso hídrico que se relaciona al elemento PCI ver mapa N°5.

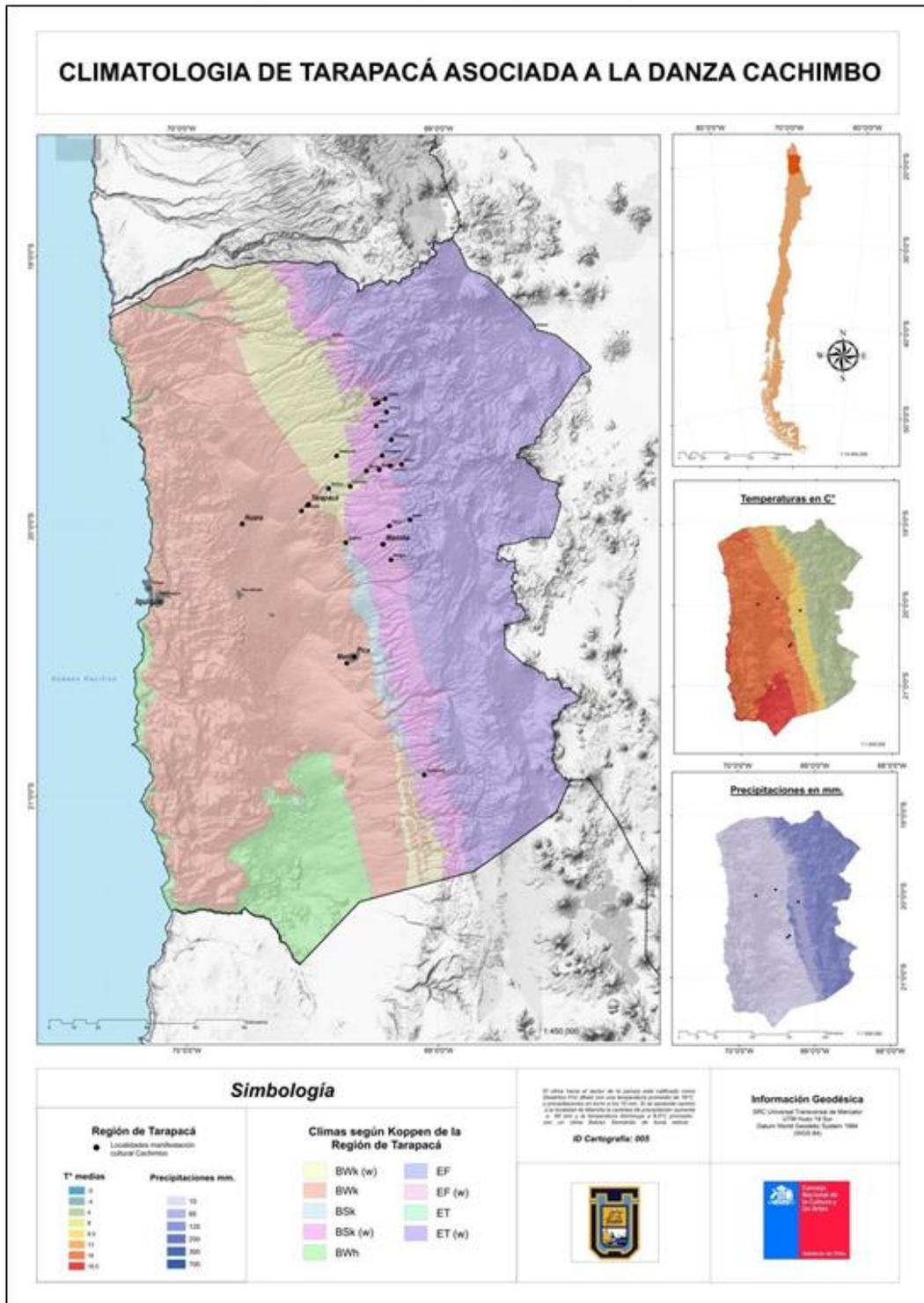
Como se manifiesta en el mapa N° 6, el clima hacia el sector de la pampa está calificado como Desértico Frío (Bwk) – en relación a su extrema sequedad- según las clasificaciones de Köppen, con una temperatura promedio de 16°C y precipitaciones en torno a los 10 mm acumulados anualmente. Si se asciende en altura en el faldeo andino, camino a la localidad de Mamiña ubicada en plena precordillera, las cantidades de agua caída aumentan considerablemente a unos 65 mm con alto carácter estacional, y con una rebaja en su temperatura de alrededor de 8,5°C promedio, correspondiendo a un clima Bsk(w) Semiárido de lluvia estival (Sarricolea, Herrera y Meseguer, 2016).



Lo anterior se debe a que, al igual que el resto del Norte de Chile, los comportamientos hidroatmosféricos se condicionan a una serie de fenómenos de macro y mesoescala, dotando a estos territorios de una marcada variabilidad climática, cuya estacionalidad ha facilitado el mantenimiento de los cursos de agua antes mencionados, y microclimas específicos para la agricultura en quebradas, a pesar de sólo concentrarse en los meses de diciembre a marzo (García, 2008; Romero et al., 2013). Las principales características del comportamiento atmosférico a macroescala que afectan a la región, y por supuesto, a las localidades contenidas en la Provincia del Tamarugal, se atribuyen a la relación entre el Monzón Sudamericano posicionado en el sector amazónico y la Oscilación del Sur (Fenómeno El Niño y la Niña). Las cantidades de precipitación en la zona dependen del contenido de humedad en las masas de aire que tienen su origen en el este, y que, en época estival, son trasladadas por los cambios de dirección-debilitamiento de los vientos alisios en la zona altiplánica. Del fortalecimiento o debilitamiento del Monzón Sudamericano depende la precipitación episódica del sector andino con secuencias activas e inactivas que varían a niveles interanuales, presentándose una alta variabilidad cuando los valores de lluvia son forzados a fluctuar por sobre o bajo lo normal (Garreud et al., 2003, en Romero et al., 2013).

A mesoescala destacan los factores geográficos locales, los cuales adquieren un papel fundamental, ya que modifican las condiciones otorgadas por procesos macro a un nivel más específico; altura, exposición, relieve, sistemas de drenajes, etc., generan condiciones topoclimáticas particulares para diferentes cuencas y localidades enclavadas, como Matilla, Mamiña, Huara, Pica y Tarapacá en análisis.

Mapa n°6. Climatología de la región de Tarapacá



Fuente: A partir de información secundaria

Por otro lado, la cuenca del Tamarugal presenta una superficie con escasa vegetación desde el punto de vista biogeográfico, que según una primera clasificación (Gajardo, 1994) se basa en características de diversidad y distribución geográfica de las comunidades vegetales que forman el paisaje florístico, evidenciando en el área de expresión del Cachimbo una formación vegetacional de Sub Región de Desierto interior, la que abarca desde el límite fronterizo con Perú hasta los 25°S, determinada por carecer casi completamente de vida vegetal y solo en condiciones locales, presentarla al contar con recursos hídricos esporádicos (Ver mapa N°7).

Entre las especies vegetacionales presente se pueden mencionar la *Tessaria Absinthioides*, *Distichilis spicata*, *Baccharis Petiolata* entre otras, especies que se pueden encontrar ampliamente repartidas en forma de ruderal en sectores con intervención humana o cercanas a cuerpos de agua con alto grado de salinidad. Una segunda clasificación ubicada en las inmediaciones de la localidad de Mamiña, corresponde a la de Sub Región de Desierto de Aluviones compuesta principalmente por arbustos bajos de carácter xerofitos, presentando amplias áreas sin presencia de vida vegetacional. La localización geográfico-ecológica de esta subregión está vinculada a sectores influenciados por grandes aluviones y precipitaciones originadas en el periodo estival. Las asociaciones vegetacionales de esta subregión son la Asoc. de *Atriplex Microphylla*, posee una composición variada de una gran representación geográfica y la Asoc. de *Verbena Gynobasis* la que presenta una mayor riqueza florística localizándose en sectores rocosos y montañosos.



Ahora bien, Pliscoft (2006) presenta una síntesis entre características climáticas, fitogeográficas y vegetacionales, por medio de una metodología y fundamentos teóricos que considera pisos vegetacionales como unidades de análisis. Estos espacios caracterizados por un conjunto de comunidades vegetales zonales uniformes, localizadas bajo condiciones mesoclimaticamente homogéneas, ocupan una posición determinada a lo largo de la gradiente de elevación, siendo de tipo Desierto Tropical Interior con Vegetación Escasa, y de Matorral Bajo Desértico Tropical Andino hacia la precordillera.

La mencionada en primera instancia, corresponde a un espacio carente de vida vegetal, con excepción de sectores con napas subterráneas salobres observándose matorral halófilo (Absinthioides, entre los 200 y 2.000 m.s.n.m., y en segundo lugar; el piso vegetacional de matorrales muy abierto, con o sin suculentas, dominado por arbustos bajos (*Atriplex Imbricata*, *Acantholippia deserticola* y *Ambrosia Artemisioides*), cuya presencia está entre los 2.500-3.300m.s.n.m. es vinculada a la ocurrencia de precipitaciones estivales que otorgan la humedad necesaria para su crecimiento.

### 3.2 DIMENSIÓN SOCIO-DEMOGRÁFICA DE LA DANZA CACHIMBO.

Los diferentes estudios destinados a develar las transformaciones económicas, sociales y culturales de las personas que habitan el desierto árido del norte de Chile, han señalado que en ella las poblaciones locales han sido protagonistas activas de estos cambios; participando en redes de mercadeo, celebrando festividades patronales, organizándose de manera activa por demandas sociales y políticas, entre varios temas más (Díaz, 2004).

En este sentido, se destaca que la región cuenta con vestigios de antiguos habitantes que en diferentes partes de la zona dejaron restos de cerámica, construcciones en las laderas de los cerros y utensilios que temporalmente tienen diferente data. El pasado prehispánico de la región se termina con la instalación de los dispositivos de control político y social que implementó el virreinato del Perú, además del adoctrinamiento religioso que impuso símbolos y ritos propios del catolicismo europeo. En esos años, los actuales Tarapacá y Pica pertenecieron al Corregimiento de Arica, transformándose en polos económicos y abastecedores a finales del siglo XVIII gracias a la extracción de plata en Huantajalla. La situación política y administrativa de las comarcas mencionadas cambió en 1768, año en el que el virrey crea el Partido de Tarapacá a mando del teniente Antonio O'Brien y más aún al crearse las intendencias.

Ya con la instalación de la República peruana y la guerra de esta nación con Chile, se habían conservado muchas de las estructuras de administración territorial de la colonia lo que se traduce en, una vez finalizadas las beligerancias entre ambos países se firmara en 1883, el Tratado de Ancon. En este Perú cedió de manera perpetua el Departamento de Tarapacá, mientras que Arica y Tacna serían cedidas por 10 años a Chile hasta la realización de un plebiscito que nunca llegó y que decidiría el futuro de ambas ciudades. Así se incorporó al territorio nacional la zona de Tarapacá; con todas las riquezas naturales pero con el desconcierto del futuro de la vecina Arica.

Son numerosos los antecedentes y estudios que indican que los pueblos de la precordillera y los oasis de la pampa abastecían de mercancías a las oficinas salitreras de Tarapacá, por otro lado obreros que además de ser migrantes sureños también podían pertenecer a pueblos indígenas que trabajaban en las faenas calicheras. Los afrodescendientes por su lado aportarían numerosas características musicales a las fiestas y música del desierto ya sea como danzantes o músicos, en donde también debemos considerar relaciones interétnicas tanto con individuos nacionales y extranjeros. Remontándose varios años antes, al periodo de chilenuzación, los habitantes antiguos de Tarapacá, Pica, Matilla, etc., pasaban a ser extranjeros en las tierras donde nacieron; siendo perseguidos de manera violenta por el programa de integración y asimilación cultural que ejecuta el Estado de Chile luego de la guerra de 1979 (González 2004; Díaz 2009; Daponte 2010).

El siglo XX cronológico mostró el fin de uno de los ciclos económicos más prósperos y recientes en esta zona, que tendría su corolario con el cierre de muchas faenas mineras dedicadas a la extracción de caliche. Además, una fuerte migración lentamente deshabitaría numerosos pueblos de altiplano y precordillera provocando que muchos se preguntaran sobre la identidad cultural de los aymaras que enfrentarían los saberes locales, tradiciones y modos de vida con una cada vez más insipiente modernidad. La pasada centuria tiene muchos fenómenos bastante interesantes y que hoy han moldeado la realidad socioeconómica y cultural de los pueblos de Tarapacá, Pica, Matilla y Mamiña que pasaremos a describir a continuación (Gundermann y González, 2008; González, 2017).

Sub dimensión: Población.

Desde un punto de vista demográfico, la comuna de Iquique es la que concentra la mayor cantidad de habitantes en la Región de Tarapacá (364.480 habitantes), total regional que corresponde al 2% respecto al total Nacional (véase tabla nº13), luego es seguido por las comunas de Pica (6.650

habitantes) y Pozo Almonte (14.361 habitantes) por una brecha porcentual amplia. Huara alcanza una aproximación según estimaciones de 2.966 habitantes. A escala detallada para cada una de las cinco localidades en estudio puede verse la figura 1, donde existe una evidente preponderancia de Pica y Huara versus los pueblos de las quebradas.

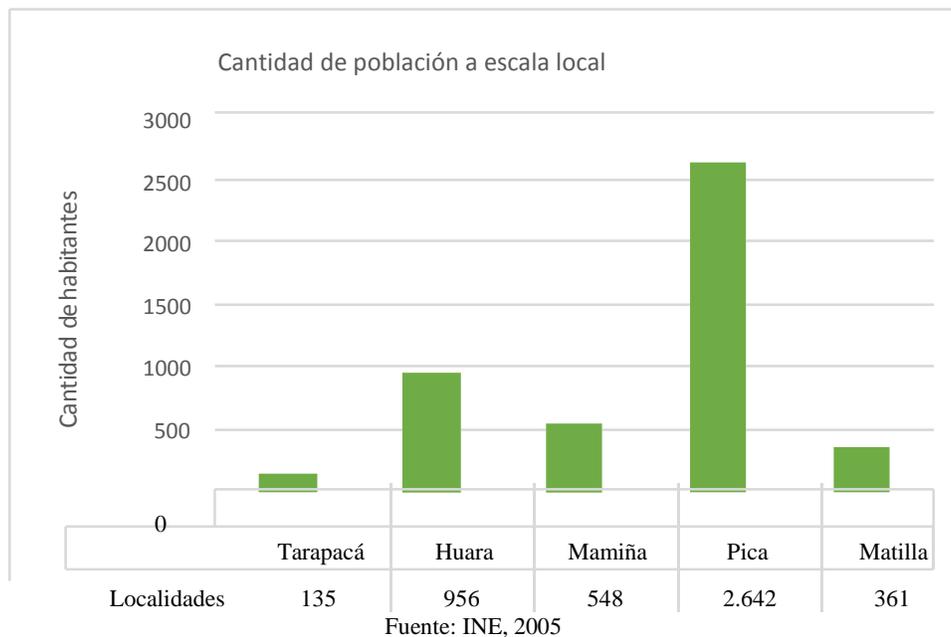
Esto no necesariamente significa que exista un nuevo auge de las poblaciones indígenas de la zona, sino más bien parece corresponder a un patrón de comportamiento asociado al desarrollo de la minería, que en la década de los ochenta comenzaría a configurar una nueva realidad social en Tarapacá. Las restantes comunas rurales (Huara, Camiña, Colchane) no asociadas al capital minero y las localidades adyacentes a los yacimientos muestran un despoblamiento evidente (Guerrero, 2014). En conjunto, los escenarios rurales y urbanos respectivamente permiten el desarrollo de actividades económicas bastante diferenciadas entre Iquique y el resto de comunas de la región, por ejemplo fuera del rango ciudadano es más común encontrar personas que se dedican a la agricultura o la ganadería a diferencia de la capital regional donde se desarrollan actividades de tipo terciario primordialmente.

**Tabla N° 13. Cantidad de Población a escala.**

	Comunas	Cantidad de Población
<b>Nacional</b>		18.138.749
<b>Regional</b>		364.480
<b>Comunal</b>	Pica	6.650
	Huara	2.966
	Pozo al Monte	14.361
	<b>Total Comunal</b>	23.977

Fuente: INE, 2008

**Grafico 1. Cantidad de Población a escala local.**



En la misma línea, es importante señalar que existen grupos de población que poseen varias residencias a la vez, quienes viven y trabajan en la ciudad, pueden además ser dueños o arrendar una casa en Pica, Tarapacá, Huara, La Tirana, Isluga, etc., la que es usada como segunda o hasta tercera residencia (en algunos casos).

Para entender esta condición habitacional, debemos pensar en que a mediados del siglo XX se desarrolla una fuerte migración desde los sectores rurales a los puertos de Iquique y Arica provocándose con ellos; que aunque se deshabitaban pueblos como Isluga, en el altiplano; oficinas salitreras, en la pampa y localidades de precordillera como Sotoca, sus habitantes no perdieron su profunda relación y arraigo con los pueblos, retornando periódicamente a fiestas patronales (bailando Cachimbo) o a vigilar el estado en el que se encuentran sus casas, chacras y/o ganado.

Sub dimensión: Sexo.

A nivel nacional las cifras de mujeres rebasan a las de hombres por casi 200.000 habitantes, situación que sin embargo, no se cumple a nivel Regional ni comunal. Como puede visualizarse en la Tabla n°14, los hombres sobrepasan al número de mujeres por algunos miles de habitantes, presentando Pozo al Monte la mayor desproporción.

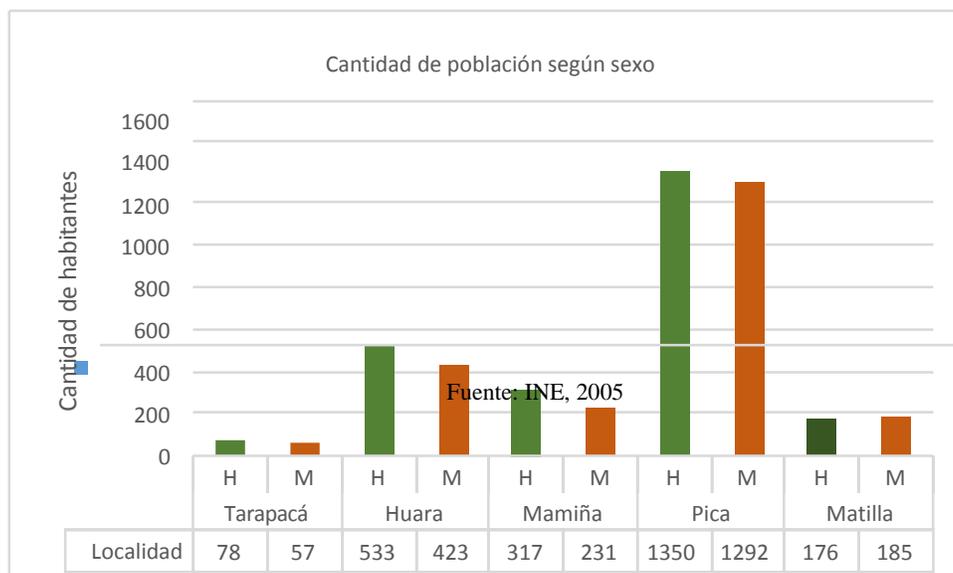
**Tabla n°14. Cantidad de Población según sexo.**  
**Cantidad de Población según sexo**

		Hombres	Mujeres
<b>Nacional</b>		8.971.580	9.167.169
<b>Regional</b>		190.101	174.379
<b>Comunal</b>	Pica	4.606	2.044
	Huara	1.677	1.289
	Pozo al Monte	8.741	5.620
	<b>Total Comunal</b>	15.024	8.953

Fuente: INE, 2008

No obstante, esta diferencia no es relevante en ninguna localidad (a excepción de Mamiña, con 86 hombres por encima de mujeres), alcanzando aproximadamente 10 habitantes de diferencia. Matilla es la única localidad que presenta mayor cantidad de mujeres (Ver Figura 2).

**Grafico 2. Cantidad de Población según sexo a escala local.**



Sub dimensión: Pueblos originarios o migrantes.

Otra variable a considerar en los territorios donde se manifiesta la danza del Cachimbo, es el asociado a la pertinencia étnica de la población. De esta forma se puede mencionar que los lugares de expresión concentrados dentro de los límites de la Provincia del Tamarugal, con principal importancia y relevancia demográfica son, la comuna de Huara con una población correspondiente a 2.599 habitantes, en donde el 32% corresponde al pueblo originario Aymara, un total de 842 personas representado. La comuna de Pozo Almonte, con 10.830 habitantes posee un 17% de la misma etnia, alcanzando las 1829 personas. Por último, la comuna de Pica con 6.178 personas, que constituye un 19%, porcentajes en relación al total comunal (INE, 2002). De esta forma es posible señalar que los lugares en donde se expresan el elemento PCI son áreas influenciadas en gran parte por población andina que pueden reafirmar y promover la expresión cultural del Cachimbo y adecuarla a sus festividades y tradiciones. Relación que se puede apreciar en los contextos de festividades patronales a lo largo de los diferentes asentamientos de quebradas, pampas y otros paisajes.

Sub dimensión: Edad.

En la tabla n°15 se expone la cantidad de población correspondiente a diecisiete rangos etarios a nivel comunal, con su respectivo total regional. A primera vista es posible inferir que la mayor parte de la población en las tres comunas se encuentra entre los 15 a 39 años, con algunas diferencias locales mínimas. Para el total Regional la población se presenta como relativamente joven, alcanzando su máxima en los recién nacidos e infantes, números no menores en el caso de cada comuna.

**Tabla n°15. Cantidad de Población según edades, por comuna.**

Rangos etarios	Huara	Pica	Pozo al Monte	Total Regional
0 a 4	261	285	1139	28123
5 a 9	200	255	956	24649
10 a 14	235	290	891	24316
15 a 19	232	277	1458	24832
20 a 24	176	423	1161	25662
25 a 29	200	784	1163	26667
30 a 34	191	874	1094	25009
35 a 39	160	775	995	24022
40 a 44	137	667	881	22367
45 a 49	159	504	838	21164
50 a 54	236	427	657	19030
55 a 59	151	306	651	15711
60 a 64	141	204	464	10930
65 a 69	129	174	340	7811
70 a 74	105	139	242	5256
75 a 79	68	105	158	3597
80+	97	93	171	3819

Fuente: INE, 2013.

Sub dimensión: Tipo de asentamientos humanos.

Con respecto a los totales de la población rural y urbana, según el censo del año 2002 (INE 2002), la comuna de Huara concentraba toda su población en el sector rural teniendo un total de 2.599 personas. Con respecto, a los mismo, Pica, estaba poblada por esa fecha 6.178 personas, sin embargo a diferencia de la anterior 4.674 vivían en el sector urbano y 1.504 en el rural. Por último, Pozo Almonte, también dividía su población en urbano y rural; mientras que en el primer sector habitaban un total de 7.202 personas, en el segundo lo hacían 3.628 personas.

**Tabla N°16. Cantidad de personas según sector rural y urbano**

Comuna	URBANA			RURAL			Total por Comuna
	Ambos sexos	Hombres	Mujeres	Ambos sexos	Hombres	Mujeres	
Huara	0	0	0	2.599	1.499	1.100	2.599
Pica	4.674	3.362	1.312	1.504	1.207	297	6.178
Pozo Almonte	7.202	3.833	3.369	3.628	2.688	940	10.830
<b>Total</b>	11.876	7.195	4.681	7.731	5.394	2.337	19.607

Fuente: INE 2002

Tanto Huara como Mamiña, se ubican en el sector rural de la región de Tarapacá, mientras que la comuna de Pica pertenece al sector urbano, pese a ello; todas estas se emplazan dentro de la Provincia del Tamarugal. En el caso de esta última, el censo realizado en el año 2002 concluyó que allí vivían un total de 3.498 personas, mientras que en Huara lo harían 3.522, mientras que en Pozo Almonte, unidad comunal donde se ubica Mamiña, se encontrarían viviendo para esa fecha un total de 9.407 personas (Ver tabla n°17).

**Tabla n°17. Cantidad de Población según comuna.**

Comuna	Provincia	Población Censo 1992	Población Censo 2002	Variación población Intercensal (1992 y 2002)
Iquique	Iquique	144.447	168.397	16,6
Alto Hospicio	Iquique	5.511	49.436	797,0
Pozo Almonte	Tamarugal	6.209	9.407	51,5
Camiña	Tamarugal	1.420	1.287	-9,4
Colchane	Tamarugal	1.554	1.474	-5,1
Huara	Tamarugal	1.931	2.522	30,6
Pica	Tamarugal	2.332	3.498	50,0

Fuente: CASEN, 2011

### 3.3 DIMENSIÓN SOCIOECONOMICA DEL TERRITORIO

Sub dimensión: Desarrollo económico.

En los oasis de Pica y Matilla se desarrolla preferentemente la agricultura de frutas cítricas, actividad económica principal de ambas localidades, sin embargo también se pueden hallar vestigios de las antiguas viñas y caminos que conectaban a estas con oficinas salitreras y pueblos alto andinos. Por su parte Mamiña, otros de los sitios señalados en donde se practica el Cachimbo, se emplaza en la precordillera tarapaqueña en donde sus habitantes se dedican a la siembra y cosecha de productos hortícolas de manera familiar y a baja escala. Mientras que, en la Quebrada de Tarapacá, se sitúa el pueblo del mismo nombre; especializado en la producción económica de cosecha de alfalfa, maíz y hortalizas.

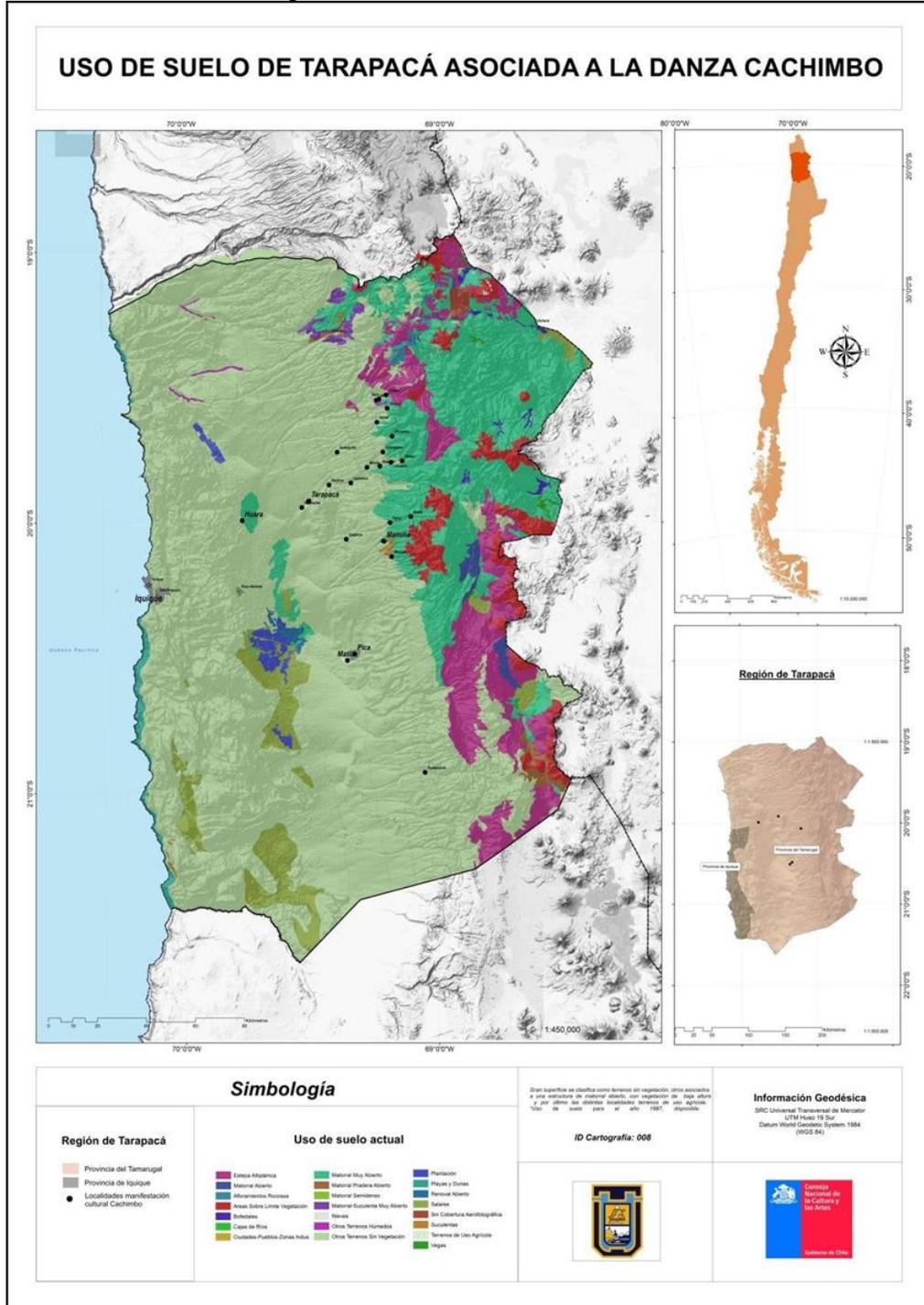
Como bien se ha mencionado con anterioridad los lugares donde se expresa el elemento del PCI en torno a la danza del Cachimbo son principalmente Tarapacá, Huara, Matilla, Mamiña y Pica. Lugares insertos dentro de la provincia del Tamarugal, el cual posee un total de 39.390 km<sup>2</sup> en su superficie y que presenta características similares tanto a escala regional como comunal (considerando las comunas de Huara, Pozo Almonte y Pica), en referencia al uso de suelos.

La provincia del Tamarugal dentro de la categorización de usos de suelos presenta poco dinamismo y heterogeneidad al constituirse en gran proporción como un área desértica interior, donde las condiciones atmosféricas (escasa precipitación y ambiente agreste) en conjunto con el propio dinamismo demográfico de la población; marcada ausencia de esta o baja densidad, ha evidenciado una escasa diversificación en la función de los suelos (Ver mapa N° 8)

En gran medida su superficie se clasifica como terrenos sin vegetación, respondiendo a las características de precipitación señaladas con anterioridad, las cuales sujetas a determinados periodos anuales están principalmente vinculados a los meses entre Diciembre a Marzo. Por otro lado, dentro de la provincia también se presenta otro tipo de uso de suelo, asociado a una estructura de matorral abierto, es decir; áreas donde se presenta vegetación de baja altura y frondosidad pero con muy poca densidad, que no llegan a formar parches vegetacionales de gran dimensión

Por último y de forma más detallada, las distintas localidades en estudio poseen en gran medida un uso de suelo vinculante a la actividad económica agrícola, con excepción de la localidad de Huara, donde el uso está destinado a presentar áreas de escasa o nula vegetación, sin productividad agrícola en el lugar, situación evidenciada también, a través de su constitución como punto clave para el transporte carretero.

Mapa n°8. Uso de suelo asociado al Cachimbo



Fuente: A partir de información secundaria

Por otro lado, aunque a nivel nacional el Producto Interno Bruto (PIB) del 2016 creció en un 2,3%, la Región de Tarapacá sufrió un descenso en este indicador de un 0,6% (Banco Central de Chile 2017). Pese a ello, en la región (INE 2016), entre los años 2010 a 2015, ha existido una estabilidad en la tasa de ocupación en hombres que bordea el 70,0% y en mujeres; alrededor del 49,0%. Por otro lado, en el mismo rango de años; la tasa de desocupación ha evidenciado un aumento en ambos géneros, en la cual los hombres marcaron un aumento porcentual del 2,5% y las mujeres en 0,8%, lo cual se debería principalmente al estancamiento de la minería. En esta misma línea argumental, durante el 2015, los hombres que tenían un empleo se desempeñaron preferentemente en las áreas de: minería y canteras (16,1%); Construcción (13,0%) y Transporte, almacenamiento y comunicaciones (12,6%); mientras que las mujeres se concentran en los sectores de: Comercio (24,9%), Enseñanza (14,9%) y Hoteles y restaurantes (10,4%), sumando entre ellas el 50,2%, 30.770 ocupadas del total de ocupadas.

#### Sub dimensión: Pobreza.

Para el año 2015 (MDS 2016), se estimaba que el 19,7 % de las personas se encontraba en condición de Pobreza Multidimensional. Los índices asociados al bienestar socioeconómico señalan que hay un 0,418 % de personas viviendo en condiciones de hacinamiento, y en Pobreza e Indigencia 0,855% (ICHEM 2016). En el caso de las comunas de la región que forman parte de nuestro estudio: Huara, según el Ministerio de Desarrollo Social (MDS 2014), el año 2011, se estima que el 6,3% de la población comunal se encontrara en situación de pobreza lo que corresponde a una tasa inferior a la registrada a nivel regional (13,1%) y nacional (14,4%). Por otro lado, en Pica (MDS 2014), durante ese mismo año se estimaba que el 12,0% de la población se encontraba en situación de pobreza lo cual no difiere significativamente, en términos estadísticos, a la tasa registrada a nivel regional ni nacional. Por último, Pozo Almonte, comuna en la cual se ubica Mamiña (MDS 2014), tenía una estadística de pobreza estimada desde el año 2011 de un 10,7% cuestión que no difería de las realidades presentada por Pica y Huara.

#### Sub dimensión: Condiciones de vulnerabilidad.

Desde el ámbito regional y comunal son un sinnúmero los asentamientos que presentan características de precariedad, puesto que en cada una de las localidades que la presentan puede verse constituidas sin componentes de precariedad pero en cada uno de ellos existe una escala de falta de recursos, servicios y condiciones para su desarrollo.

Lo mismo puede observarse en los distintos asentamientos de los municipios, puesto que si bien han avanzado en distintas temáticas para brindar un bienestar a su baja población en el ámbito rural, muchas de ellas aun responden a una característica precaria en su forma.

Con respecto a la existencia de servicios básicos en asentamientos humanos y viviendas que componen la región de Tarapacá se podido presentar una mejora de los indicadores logrando superar el promedio Nacional en relación a la variable energética, por lo que ha disminuido la cantidad de casas sin conexión eléctrica. Además la mejora también se ha reflejado en el ámbito de aprovisionamiento de agua potable y eliminación de excretas.

Situación contraria presentada en referencia al hacinamiento superando el promedio nacional. De esta forma en la región esta medición se presenta una diferencia puesto que en las comunas de Huara, Camiña y Colchane presenta el mayor déficit en referencia a la eliminación de excretas y niveles de hacinamiento.

Por otro lado, Tarapacá, Mamiña, poseen red de tratamiento potable rural (desde el año 1984 y 1982 respectivamente) y Pica con conexión urbana hacia Matilla. La localidad de Huara obtiene su matriz desde el sector Huarisiña.

Sub dimensión: Empleo y desempleo.

La Región de Tarapacá es la cuarta más alta a nivel nacional, con un 7,3% de desocupación, correspondiente a 26.608 habitantes sin ejercer un trabajo formal (contratado o independiente). Por otro lado, la mayor tasa regional de presión laboral en el contexto nacional es Tarapacá, es decir 60.140 personas que ya ejerciendo una labor buscan un segundo empleo. Por otro lado, es necesario resaltar que existe una fuerte desigualdad en acceso entre hombres y mujeres, donde el primer grupo representa un 63,5% de los ocupados, versus 36,5% para las segundas.

**Tabla n°18. Tasas de empleo y desempleo.**

<b>Tasas</b>	<b>Total Regional</b>	<b>Total Nacional</b>
Tasa de desocupación	7,3%	6,1%
Tasa de participación	62,4%	59,8%
Tasa de ocupación	57,9%	59,8%
Tasa de presión laboral	16,5%	12,0%

Fuente: INE, 2015

### 3.4 DIMENSIÓN SOBRE INFRAESTRUCTURA Y EQUIPAMIENTO SOCIAL Y CULTURAL DEL TERRITORIO.

A través de la información secundaria extraída desde distintas instituciones públicas y privadas, ha sido posible generar un escenario diagnóstico sobre aquellos equipamientos, infraestructuras y otros bienes materiales disponibles y necesarios para la mantención de la danza Cachimbo. Su fundamentación recae en la visión de su contexto como un sistema, compuesto del baile mismo, por grupos humanos practicantes, fenómenos geográficos e históricos a diferentes escalas, cuadros normativos y por supuesto, una estructura sobre la cual descansan todas las interacciones antes comentadas, elementos que garantizan según ubicación, cantidad y vínculos, ventajas o desventajas para su salvaguardia.

#### Sub dimensión: Conectividad.

En primer lugar, una serie de rutas y caminos oficiales permiten el acceso a las localidades de expresión cultural, que con el paso del tiempo ha eliminado paulatinamente el aislamiento de las zonas más precordilleranas y de la pampa misma, por medio de inversión logística y trabajos carreteros para mejorar los tiempos de traslado y también, la seguridad de sus usuarios.

Estas rutas permiten una conexión interregional desde el norte y el sur del país a través de la Ruta-5 Norte, y por supuesto, hacia el interior cruzando vías secundarias cada vez más sofisticadas. A la quebrada de Tarapacá se accede desde la Ruta 15-CH, a Mamiña por el camino A-653, a Matilla y Pica (relativamente cercanas) por la A-665, mientras que Huara se emplaza a un costado de la Ruta-5, carretera principal.

Puertos y aeropuertos sólo existen en el área de la costa, los cuales corresponden al Puerto de Iquique y al Aeropuerto Internacional Diego Aracena.

#### Sub dimensión: Salud.

Ahora bien, existe otro grupo de equipamiento que puede denominarse como Servicios Asistenciales y de Emergencia, que según su cantidad, presencia o aproximación a determinado pueblo o localidad, puede contribuir en aumentar la calidad de vida de sus habitantes y dotar de preparación ante cualquier inestabilidad, daño o prejuicio en las poblaciones. Así, existe una serie de Centros asistenciales rurales, los cuales poseen distintos grados de atención, enumerados en la Tabla nº19.

Dentro del territorio correspondiente a las localidades en análisis, no existen centros de alta complejidad técnica; es decir, aquellos que posean a lo menos una especialidad de medicina interna, obstetricia y ginecología, pediatría, u otros; debiendo movilizarse la población hacia la ciudad de Iquique, en donde se ubica el único hospital de la Región de Tarapacá. Todos los centros asistenciales encajan dentro de la denominación de consultorios generales, de baja complejidad (basados en evidencias y no en tratamientos), divididos en CESFAM, consultorios y postas rurales.

El CESFAM Dr. Juan Márquez Vismarra, en la localidad de Pica, posee la certificación como centro de salud integral, trabajando en forma sectorizada con equipos de cabecera a cargo de familias, con un enfoque biopsicosocial al asistir tanto a de forma sanitaria, como promotor de vida sana y ayudas con alcoholismo y/o drogadicción. Por otro lado, se encarga de administrar consultorios y postas rurales; las cuales se ubican en zonas de máxima dispersión poblacional y en locales provistos por la misma comunidad. Estos se atienden regularmente por profesionales o técnicos de forma periódica y son de carácter ambulatorio (Ministerio de Salud, 2011).

**Tabla n°19. Centros asistenciales disponibles.**

<b>Localidad</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Descripción</b>
Pica	1	CESFAM Dr. Juan Márquez Vismarra
Huara	1	Consultorio general rural Dr. Amador Neghme
Mamiña	1	Posta de salud rural Mamiña
Matilla	1	Posta de salud rural Matilla
Tarapacá	1	Posta de salud rural Tarapacá

Fuente: Elaboración propia a partir de Ministerio de Salud.

Sub dimensión: Otras infraestructuras.

Finalmente, se han identificado otros espacios (por medio de imágenes satelitales), fundamentalmente plazas; espacios donde históricamente se ha bailado el Cachimbo, se han realizado las pawas y señalado como puntos de inicio para procesiones. En este punto se une la iglesia, por su conexión con las fiestas patronales. La infraestructura mencionada se puede localizar de mejor forma mediante el Mapa N°9.

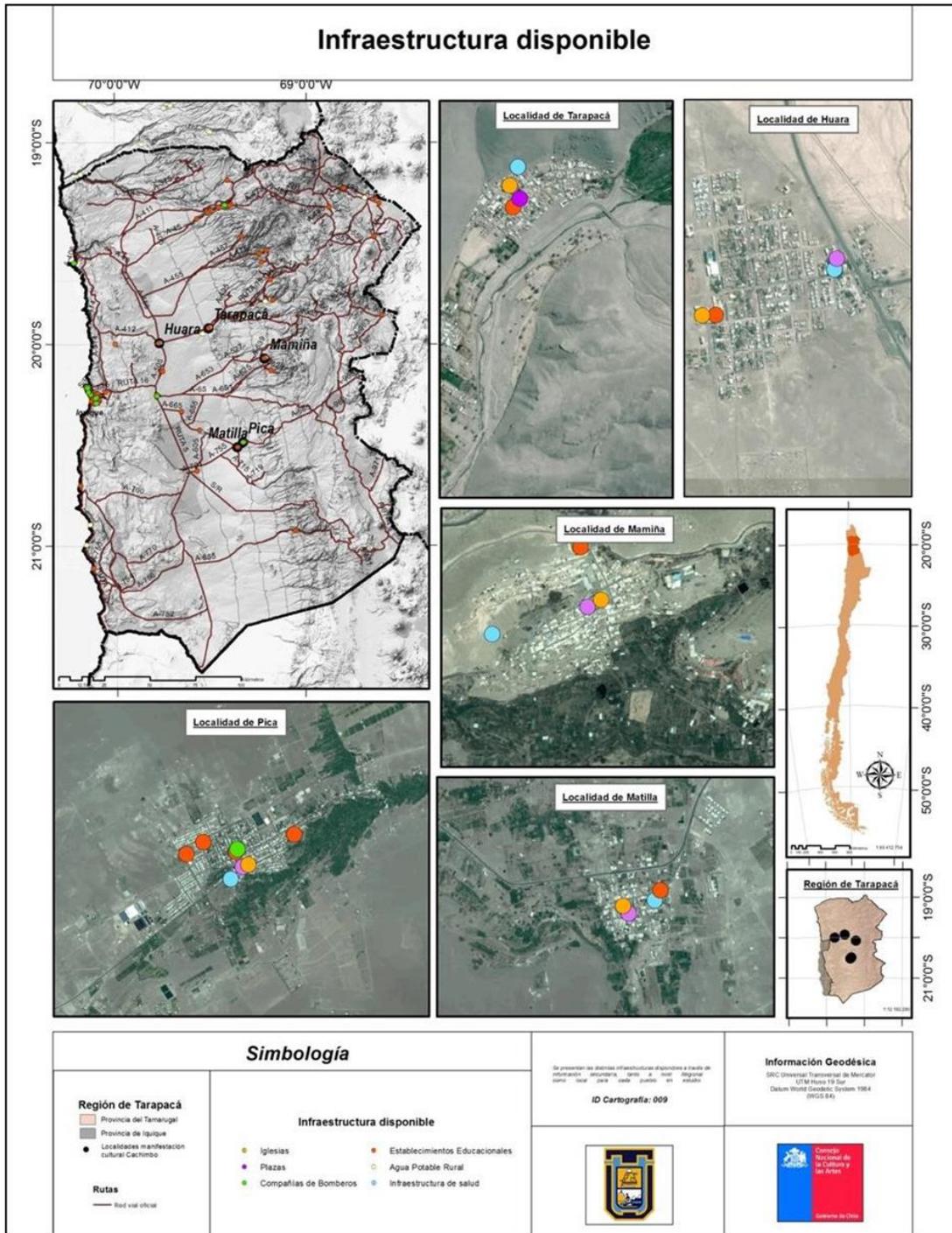
Estas infraestructuras y las anteriores se incluyen en la siguiente tabla resumen:

**Tabla n°20. Resumen de Infraestructuras**

<b>Tipo de infraestructura</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Descripción</b>
Plazas	5	Espacios históricos de manifestación de la danza, realización de ceremonias rituales y actos sociales
Caminos oficiales	4	Permiten el acceso a los centros neurálgicos de la danza, evitando el aislamiento y favoreciendo la conexión desde distintos puntos de la Región (principalmente Iquique)
Iglesias	5	Espacios de congregación (interior y alrededores) de practicantes del Cachimbo, debido a la religiosidad que los caracteriza
Centros asistenciales	5	Contribuyen al aumento de la calidad de vida de los grupos humanos y a proveer de asistencia en caso de accidentes potencialmente producidos en fiestas y ceremonias
Compañías de Bomberos	2	Presente (aunque con muy poco protagonismo) para acudir a cualquier emergencia: incendios, accidentes de carretera, etc.
Agua Potable Rural	2	Surte de bienes básicos a las distintas infraestructuras del lugar.
Establecimientos educativos	8	Fundamentales espacios para la transmisión y puesta en valor de la danza, a través de la enseñanza o la muestra.

Fuente: Información Secundaria

Mapa. N°9 Infraestructura asociada al elemento PCI Danza de Cachimbo  
 Fuente: a partir de Información secundaria



### 3.5 DIMENSIÓN NORMATIVA Y DE POLÍTICA PÚBLICA ASOCIADOS A LA DANZA CACHIMBO.

Sub dimensión: Instrumentos regulatorios y de política pública.

Entre la identificación de instrumentos regulatorios y de políticas públicas, sectoriales y territoriales que participan o se relacionan con la gestión directa e indirecta del Elemento PCI, existen diferentes escalas o niveles de actuación que deben ser consideradas a la hora de apoyar la danza Cachimbo y a sus cultores, con una sólida estrategia territorial multiescalar. Estas medidas que van desde la escala local a la nacional; internacional algunas veces, poseen además distintos sectores de aplicación, entre las cuales se enumera: educación, cultura, sociedad, turismo, vivienda y otros (Ver Mapa N°10).

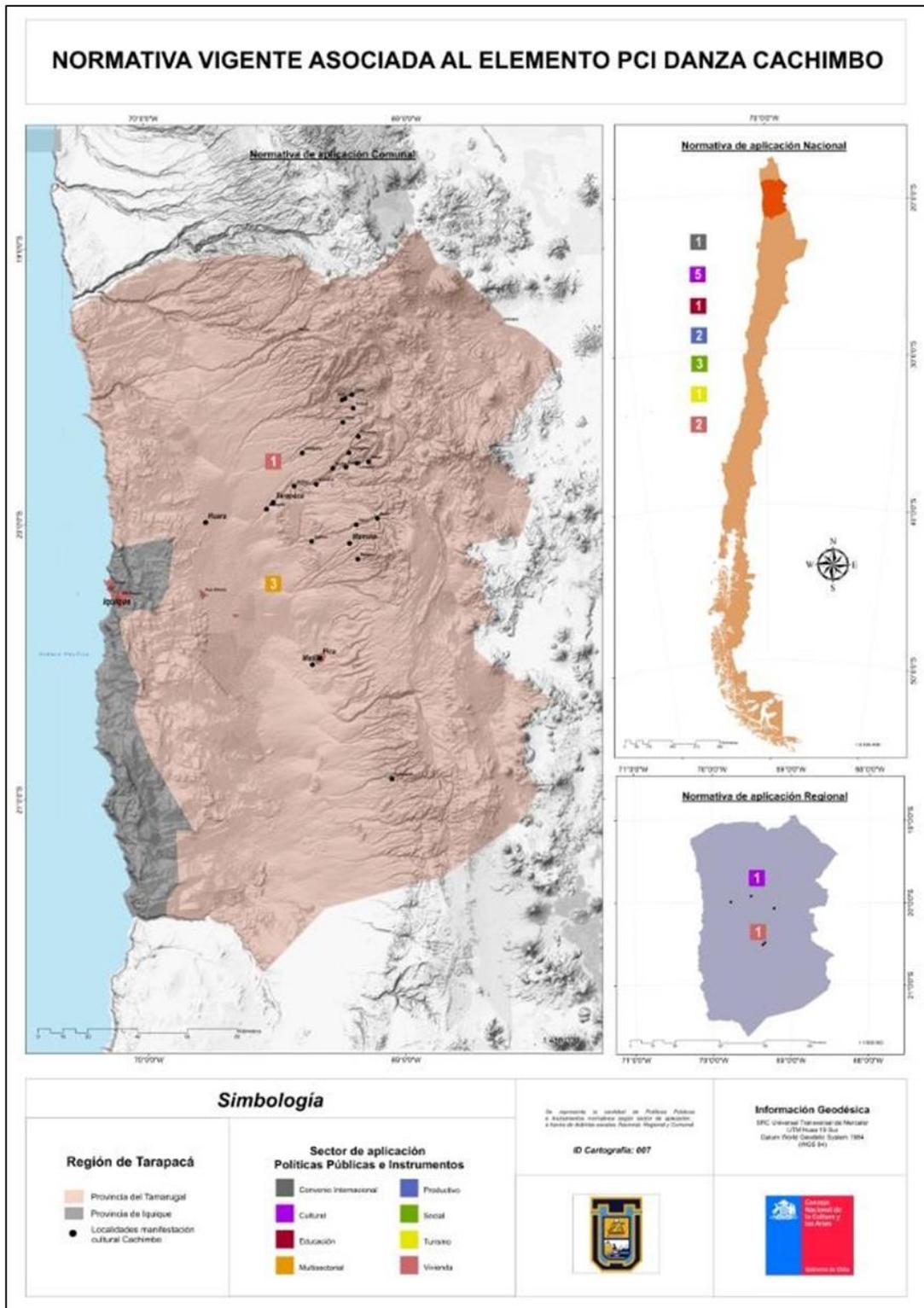
Así mismo todos estos instrumentos y/o políticas están asignadas a un tipo de función pública determinada, la cual puede ser una a) función de planificación; la que está enfocada a estudiar y definir la imagen objetivo del sector y proyectar las acciones necesarias para alcanzar dicho estado, b) función de regulación; en donde la institucionalidad, establece normas y estándares que deben ser cumplidos por los actores involucrados en las actividades en torno a la temática patrimonial, c) función de asignación; donde el estado interviene en alguna actividad desarrollando acciones para la producción de bienes o servicios por medio de la asignación o reasignación de los recursos económicos, toma forma de producción, fondos de fomento, subsidios etc. y d) función de distribución; en donde la institucionalidad pública debe promover una distribución equitativa de la riqueza, a través de la reasignación voluntaria (donaciones, marco institucional) o forzada (impuestos) de los recursos.

Por otro lado el tipo de prestación en la que se exhiben puede darse en distintas formas como lo puede ser beneficios sociales, producción propia, fondos concursales, ordenamiento territorial, Reconocimiento del Patrimonio Cultural Inmaterial etc. Esta tipología de presentaciones constituyen la forma o el medio en cómo se puede aprovechar o como se puede regular una buena gestión para el porvenir del elemento PCI, puesto que la danza de Cachimbo en su forma de expresión es trasversal en distintas áreas, pues su expresión no solo se enfoca en el mero baile, sino también a los cultores que la ejecutan, a comunidades, en los lugares físicos de práctica, los cuales tienen que ser salvaguardados.

De esta manera, y en torno al baile Cachimbo, existen distintas instancias con las que se puede contribuir en la conservación y puesta en valor de los cultores asociados al PCI y al baile en sí, instrumentos que directa o indirectamente buscan dar opciones y base para las diversas expresiones culturales. Algunos de los instrumentos regulatorios y de políticas públicas, sectoriales y territoriales que se relacionan con la gestión del baile son planes reguladores, PLADECOS, áreas de desarrollo indígena, programa de tesoros humanos vivos, inventario priorizados, monumentos históricos, zonas típicas, entre otros.

Para un lectura específica y detallada de cada Política Pública asociada al Cachimbo véase la tabla n°21 a continuación:

Mapa n°10. Normativa Vigente Asociada al elemento PCI Danza Cachimbo



Fuente: A partir de Información secundaria

**Tabla n°21.**

<b>N°</b>	<b>Función pública</b>	<b>Tipo de Prestación</b>	<b>Línea de Política Pública en que se inserta</b>	<b>Nombre Instrumento (o instrumentos afines).</b>	<b>Tipo de beneficio</b>	<b>Escala o nivel de actuación y/o cobertura (Internacional, nacional, regional, interregional, comunal, intercomunal, otro)</b>	<b>Sector de aplicación (educación salud, productivo, medioambiente, otro)</b>	<b>Organismo responsable de su aplicación</b>	<b>Criterio preliminar de su consideración</b>
<b>1</b>	Asignación	Beneficios sociales a las personas y/o familias	Protección social.	Infancia / Niños y adolescentes / Jóvenes y adultos / Adultos mayores (integra varios programas y fondos según tramo edad)	Transferencia / Inversión	Nacional	Social	MDS Y SERV. ASOCIADOS - MUNICIPALES	Dado el énfasis en las personas de los enfoques en PCI resulta relevante para cualquier medida de salvaguarda indicaciones para atender las necesidades básicas de cultores
<b>2</b>	Asignación	Beneficios sociales a las personas	Protección social.	Familia, comunidades y territorio	Transferencia / Inversión	Nacional	Social	MDS Y SERV. ASOCIADOS	Dado el énfasis en la comunidad

		y/o familias		(integra varios programas y fondos)				OS - MUNICIPALIDADES	y familia de los enfoques en PCI resulta relevante para cualquier medida de salvaguarda indicaciones para atender las necesidades básicas de cultores
<b>3</b>	Asignación	Beneficios sociales a las personas y/o familias	Sociedad civil	Ley de Donaciones Sociales   Fondos Concursales MDS   Desarrollo Inclusivo   Participación Ciudadana MDS	Transferencia / Inversión	Nacional	Social	MDS	Los fondos o programas contenidos se orientan a la cooperación pública privada que contribuyan a un desarrollo social orientados a la reducción de la pobreza, discriminación y desigualdad.

Se los considera en esta matriz por su potencial de favorecer procesos colectivos con incidencia potencial en procesos de salvaguardia o para el apoyo a comunidades asociadas a un Elemento PCI.

4	Asignación	Beneficios sociales a las personas y/o familias	Vivienda personal o familiar	Sistema Integrado de Subsidios: a) Fondos Solidario de Vivienda. b) Fondo Solidario de Elección de Vivienda   Sistema de Subsidio Habitacional (DU)	Transferencia	Nacional	Vivienda	MINVU	Resuelve la dimensión básica de la vivienda. En el quehacer de las cultores y los Elementos PCI suelen utilizar los hogares y dependencias en ellos
---	------------	---	------------------------------	--	---------------	----------	----------	-------	---

---

Programa de  
Protección al  
Patrimonio  
Familiar

para  
producción,  
ensayo,  
encuentros y  
una serie de  
actos.  
Por lo  
anterior,  
atender esta  
dimensión de  
la vivienda  
puede ser  
incidente  
para algún  
Expediente.

---

5

Asignación

Producción  
propia  
(Programas de  
Inversión  
directa)

Desarrollo  
productivo,  
Innovación,  
emprendimien  
to

Inclusión y  
diversidad  
productiva:  
Agenda  
Género /  
Agenda  
Indígena /  
Innovación  
social

Transferencia

Nacional

Productivo

CORFO

Estas líneas  
de CORFO  
abordan  
beneficiarios  
que se  
consideran,  
preliminarmen  
te, adecuados  
para un  
potencial  
grupo de  
cultores de  
PCI, toda vez  
que el  
Expediente  
aborda  
asuntos

---

económicos

---

6	Asignación	Producción propia (Programas de Inversión directa)	Desarrollo urbano	Programa de Espacios Públicos   Plan de Regeneración Urbana   Programa de Recuperación de Barrios	Inversión	Nacional	Vivienda	MINVU	Incidencia actual y/o potencial por el apoyo de estos programas a la calidad de vida de los habitantes de barrios y espacios públicos, el resguardo de valores de conjunto y otros que pudieran contribuir a condiciones de salvaguardia
7	Asignación	Fondos concursables	Política Cultural	FONDOS DE CULTURA / Fondart Nacional/ Fondart Regional	Transferencia	Nacional / Regional	Cultura	CNCA	Incide toda vez que se identifique la necesidad, posibilidad y/o

---

				Fondo del Patrimonio / Fondo del Libro y la Lectura/ Fondo Audiovisual / Fondo de la Música/ Fondo Fomento al Arte en Educación/					oportunidad de generar acciones en torno a la búsqueda de financiamiento para favorecer iniciativas relacionadas al Elemento de PCI y su salvaguardia. O bien cuando existan postulaciones y adjudicaciones pretéritas al estudio.
8	Asignación	Fondos concursables	Política Cultural	Programa de Infraestructura Cultural/ Programa Otras Instituciones Colaboradoras/Programa de	Transferencia	Nacional	Cultura	CNCA	Incide toda vez que se identifique la necesidad, posibilidad y/o oportunidad de generar acciones en torno a la búsqueda de

			Intermediación Cultural / Red Cultura					financiamiento para favorecer iniciativas relacionadas al Elemento de PCI y su salvaguardia. O bien cuando existan postulaciones y adjudicaciones pretéritas al estudio.
9	Asignación	Política Cultural	Ley de donaciones culturales. LEY NÚM. 20.675	Crédito fiscal	Nacional	Cultura	CNCA	Esta legislación puede haber tenido uso en el Elemento PCI estudiado o bien constituirse en un factor de apoyo al proceso de salvaguardia. El texto legal indica que

---

"permite actividades de investigación, creación y difusión de la cultura, las artes y el patrimonio, tales como construcción o habilitación de infraestructura incluyendo la patrimonial, exposiciones de pintura, fotografía, escultura, obras de teatro, música, danza, ediciones de libros, producciones audiovisuales,

seminarios,  
charlas,  
conferencias,  
talleres de  
formación y en  
general  
cualquier  
actividad afín  
cuyo carácter  
cultural o  
patrimonial"

10	Planificación	Ordenamiento territorial	Instrumentos de Planificación Territorial	Plan Regional de Desarrollo Urbano/ Plan Regulador Intercomunal/ Plan Regulador Metropolitano	Información / Norma	Regional/Intercomunal/ Comunal	Vivienda	MUNICIPALIDADES/ MINVU	Incide toda vez que existe algún instrumento de regulación territorial asociado al Elemento de PCI con incidencia en él (ej. Uso de suelo). Consideración especial tienen aquellas áreas, inmuebles, sitio de significancia
----	---------------	--------------------------	---	---	---------------------	--------------------------------	----------	------------------------	---

---

cultural  
relacionado al  
Elemento de  
PCI y que  
estén  
considerado  
como  
Inmueble de  
Conservación  
Histórica  
(ICH) y/o  
como Zona de  
Conservación  
Histórica.  
(ZCH).

---

11	Planificación	Ordenamiento territorial	Plan Regional de Ordenamiento Territorial	Información / Norma	Regional	Multisectorial	GOBIERNOS REGIONALES	Incide en el caso cuando el Elemento de PCI, no sea favorecido o sea favorecido por las estrategias relacionadas con las políticas económicas, sociales, culturales y ecológicas y su
----	---------------	--------------------------	---	---------------------	----------	----------------	----------------------	---

									aplicación en el territorio del Plan de la Región.
12	Planificación	Ordenamiento territorial		Zona y Centros de Interés Turístico	Información / Norma	Nacional	Turismo	SERNATUR	Incide cada vez que un Elemento de PCI, sea o no favorecido por la planificación asociada a las zonas donde se encuentren los atractivos turísticos.
13	Planificación	Planificación territorial	Planificación comunal:	PLADECO	Inversión / Transferencia	Comunal	Multisectorial	Municipalidad	Planes de Desarrollo Local (Pladecos) son instrumento de gestión parte de la Ley N° 18.695, Orgánica Constitucional de Municipalidad

ades.  
 Numerosas acciones de intervención e inversión en material cultural están contenidas en este instrumento, o bien incorporarse toda vez que contribuyan a procesos de salvaguardia. A la inversa, directrices o acciones de un PLADECO pueden ser contrarias a estos procesos

<b>14</b>	Planificación	Planificación sectorial	Planificación comunal:	Plan Municipal de Cultura, PMC   Planes de	Inversión / Transferencia	Comunal	Multisectorial	Municipalidad con Ministerios sectoriales: SUBDERE,	Los mencionados son planes sectoriales específicos
-----------	---------------	-------------------------	------------------------	--	---------------------------	---------	----------------	---	--

				Desarrollo Turístico en Destinos Turísticos, PLADETUR   Plan Anual de Desarrollo de la Educación Municipal, PADEM				SERNATUR, MINEDUC	del ámbito local, eventualmente integrados en los PLADECO, cuya orientación y contenidos deben ser consultados toda vez que el Elemento en estudio pueda apoyare en acciones e inversiones contenidos en ellos
15	Planificación	Focalización de acciones de órgano de la Admin. Del Estado para el mejoramiento de la calidad de vida de las	Desarrollo Indígena	Áreas de Desarrollo Indígena	Información / Norma	Nacional	Cultura	CONADI	Incide toda vez que la dinámica de existencia del Elemento de PCI se desarrolla en un Área de Desarrollo

		personas de origen indígena que habitan en dichos territorios.						Indígena y los cultores asociados al mismo corresponde n a Pueblos Originarios, establecidos como tal en la Ley Indígena N°19253.
16	Regulación	Aplicación de normas de evaluación de actividades o proyectos que afecten un Elemento de Patrimonio Inmaterial.	Código de Minería	Información / Norma	Nacional	Productivo	Ministerio de Minería	Incide en la protección de algún Elemento de PCI asociado a la actividad minera, y a la vez es posible proteger lugares de la prospección minera en el caso de lugares con protección, y lugares de interés histórico y científico.

<b>17</b>	Regulación	Protección del Patrimonio Cultural	Protección Monumentos	Monumento Histórico, Zona Típica, Monumento Público, Santuario de la Naturaleza, Patrimonio Arqueológico.	Información / Norma	Nacional	Educación	CMN	Incide toda vez que existe algún área, bien mueble o inmueble, sitio de significancia cultural relacionado al Elemento de PCI y que esté bajo protección en cualquiera de las categorías que esta Ley establece. O bien cuando exista la necesidad y/o de generar ésta figura de protección.
<b>18</b>	Regulación	Reconocimiento del Patrimonio Cultural Inmaterial	Reconocimiento PCI	Programa Tesoros Humanos Vivos / Inventario	Inversión / Transferencia	Nacional	Cultura	CNCA	Existe toda vez que exista un reconocimiento formal

				Priorizado / Cultores destacados / Lista Representativa del PCI					por parte del Estado mediante la institución competente CNCA.
<b>19</b>	Regulación	Reconocimiento de derechos asociados a Pueblos Originarios y Tribales	Desarrollo Indígena	Convenio 169, OIT, Naciones Unidas	Información / Norma	Internacional / Nacional	Otro	Todos	Cultores asociados al Elemento de PCI que corresponde a Pueblos Originarios, establecidos como tal en la Ley Indígena N°19253, o bien como pueblo tribal o afrodescendiente de acuerdo al Convenio 169 de la OIT.
<b>20</b>		Ordenamiento territorial	Bienes nacionales de uso público,	Ocupación de los bienes nacionales de uso público, cuya	Información / Norma	Nacional con jurisdicciones comunales	Multisectorial	Municipios	Una serie de actividades culturales, y por defecto, acciones de Elementos PCI hacen

---

administración  
sea de  
competencia  
de esta  
municipalidad

uso del espacio  
público  
(terrenos  
destinados a  
vías de  
desplazamiento,  
plazas, áreas  
verdes,  
parques, otros  
espacios de  
esparcimiento  
y tránsito  
público,  
cauces  
fluviales y  
hoyas  
hidrográficas),  
ya sea por la  
mantención de  
tradiciones  
como  
procesiones u  
otras, o bien  
para efectos de  
difusión y/o  
puesta en  
valor. Por lo  
anterior el

								conocimiento y vigencia de las normas y procedimientos debe evaluarse.
<b>21</b>	Regulación	Protección de la Propiedad Intelectual	Ley de Propiedad Intelectual 17.336	Información / Norma	Nacional	Cultural	DIBAM	Regula los derechos de autor y derechos conexos en Chile, Muchos de los Elementos PCI, saberes y otros, necesitan de esta protección para regular el usufructo

### 3.6 DIMENSIÓN DE RIESGOS NATURALES Y ANTRÓPICOS DEL TERRITORIO ASOCIADO A LA DANZA CACHIMBO.

Sub dimensión: Amenazas naturales.

Las características geográficas poseen mucha incidencia en los desastres siconaturales principal factor de peligro para el área de estudio. Estos conservan una larga data en las quebradas de la Región de Tarapacá, estando presentes históricamente en la zona de investigación, los cuales pueden afectar directamente a las personas practicantes, espacios y objetos que componen la danza Cachimbo (Fuenzalida y Silva, 2010). Diversos autores señalan además que, las condiciones físicas, sumadas evidentemente a las sociales, pueden desencadenar desastres catastróficos con escaso tiempo de reacción que para el contexto del Tamarugal, corresponden a aluviones y otros fenómenos de remoción en masa los que más incidencia poseen. Casos en Altuzza, Chacarillas, Iquiuca, Loazana (quebrada de Tarapacá) y Camiña, han sido estudiados y responden a la misma lógica y características presentes en los lugares de manifestación del Cachimbo (González, 2012; Corvacho, 2013; Paicho, 2014).

Dichos fenómenos son producidos a causa de la presencia de precipitaciones intensas y de escasa duración, las cuales logran atravesar la Cordillera de los Andes producto del desplazamiento de masas de aire desde la Amazonía explicado con anterioridad. Al estar en presencia de sectores con escasa vegetación, tierras agrícolas intervenidas, en conjunto a superficies rocosas igninbritas y cineritas de carácter riolítico con poca permeabilidad en su mayoría, alta cantidad de clastos descubiertos y sedimentación que vuelven al terreno inestable sobre angulosas pendientes, capaces de desplazar material cuesta abajo a causa de la gravedad.

Sub dimensión: Vulnerabilidad frente a riesgos naturales y antrópicos.

Entre los fenómenos de remoción en masa que pueden presentarse en los lugares de expresión territorial del Cachimbo, pueden mencionarse fundamentalmente: los desprendimientos o caídas, deslizamientos (rotacionales y traslacionales), flujos, toppling o volcamientos y extensiones laterales (Cruden y Varnes, 1996; Hauser, 1993 y Varnes, 1978), los cuales pueden generarse durante todo el año, aunque con un mayor potencia en el periodo estival dada las condiciones señaladas de diciembre a marzo. Sus consecuencias pueden ser devastadoras, llegando a eliminar y arrasar con asentamientos, lugares de importancia e infraestructura relacionada a la danza del Cachimbo.

A lo anterior cabe agregar que Pica es el único punto donde se ubica una Compañía de Bomberos, del mismo nombre; mientras que hacia el norte de la Región de Tarapacá destaca la Compañía de Bomberos de Pozo al Monte, la cual atiende las emergencias de lugares aledaños.

En referencia a riesgos antrópicos estos pueden ser asociados a la actividad minera en la provincia del Tamarugal y precisamente cercanas a Mamiña, los relaves al tener contacto con el recurso hídrico podría afectar a la calidad de vida de asentamientos y obviamente a cultores, así también el origen de lluvia acida.

## CAPITULO IV. REGISTRO Y CARACTERIZACIÓN DE CULTORES/AS DEL BAILE CACHIMBO

### 4.1 DIMENSIÓN: IDENTIFICACIÓN DE CULTORES/AS.

#### 4.1.1 Sub dimensión: Registro y Caracterización de los/as cultores/as asociados al elemento de PCI.

La Región de Tarapacá cuenta con un espacio territorial integrado por los valles y oasis precordilleranos ubicados al interior de Iquique denominado provincia del tamarugal. Esta está integrada por La quebrada de Tarapacá que pertenece a la comuna de Huara, la quebrada de Mamiña y el bosque del tamarugal que pertenecen a la comuna de Pozo Almonte y los Oasis de Pica, Matilla y Valle de Quisma que son administrados por municipalidad de Pica. Todos estos espacios territoriales forman un complejo geográfico que, desde tiempos coloniales, se relacionaron social y económicamente entre sí. Esta situación generó una sociedad compacta, con características comunes, a cuyos habitantes, desde inicios de la república, se denominó como Tarapaqueños.

Como cultor se consideró a todas aquellas personas que de una u otra manera cultivan cualquier aspecto del PCI, como la música, el baile u otros saberes relacionados con el Cachimbo. Para la realización de este trabajo identificamos tres tipos de cultores: Los que han heredado la práctica por tradición familiar, los que practican la danza por un sentimiento de pertenencia al territorio y los que bailan o practican el PCI en cuestión sólo por interés personal en organizaciones comunitarias como clubes de Cachimbo. También existen cultores que destacan por sobre la gran mayoría y se les identifica como sabedores y conocedores del Cachimbo, y, por ende, ocupan un sitio de referencia incluso para el resto de los cultores. Estos cultores destacados son los que hemos elegido para realizar las fichas SIGPA y Socioeconómica y de esta manera caracterizar social y demográficamente el PCI en cuestión.

El Cachimbo actual se desarrolla en cuatro espacios territoriales que coinciden con los llamados estilos de baile: Tarapacá, Mamiña, Pica<sup>94</sup>, Matilla e Iquique. De acuerdo con esta división es que hemos organizado a los cultores.

- **TARAPACÁ**
  - Rut Godoy Cruz Macaya: Bailarina, originaria de Tarapacá, pero con residencia en Iquique y adscribe a la etnia Quechua.
  - Iván Centeno: Bailarín, originario de Sibaya, no adscribe a ninguna etnia.
  - Gladis Albarracín Iribarren: Bailarina, originaria de Tarapacá y no adscribe a ninguna etnia.
  - Paulino Ilaja Loayza Sibaya: Bailarín, originario de Sibaya y adscribe a la etnia Aimara.
  - Mauricio Salazar, Pachica, Bailarín<sup>95</sup>
  
- **MAMIÑA**
  - Abel Cautín Caqueo: Bailarín, originaria de Mamiña y adscribe a la etnia quechua.
  - Pablo Caqueo Caqueo: Músico, originario de Mamiña y adscribe a la etnia quechua.
  - Rodrigo Iván Solís cepeda: Bailarín, originario de Mamiña y adscribe a la etnia quechua.
  - Rina Olivia roque lozano: Bailarona, originaria de Mamiña y no adscribe a ninguna etnia.
  
- **PICA**
  - Orlanda Juana Soto Centella: Bailarina, originaria de Pica y adscribe a la etnia aimara.
  - Gabriela Vilaxa Herrera: Bailarina, originaria de Pica y adscribe a la etnia quechua.

---

<sup>94</sup> El tamarugal tarapaqueño también podría ser considerado un espacio territorial, pero los pocos cultores que quedan no radican en estos pueblos y generalmente su estilo es asociado al Cachimbo piqueño.

<sup>95</sup> Este cultor tomado en consideración por su experiencia tanto en el baile Cachimbo en la Q. de Tarapacá, se considera en esta última instancia por la dificultad que se tubo para contactarlo.

- Cecilia Montaña Estica: Bailarina, nacida en Pica, de padres procedentes de Mamiña y adscribe a la etnia Quechua.
  - Enelidolfo O`Ryan Vásquez: Sabedor de la historia social del Cachimbo, no adscribe a ninguna etnia.
  - Tomás Cayo: Músico, nacido en Pica y no adscribe a ninguna etnia
  - Ana María Joo Barreda: Bailarina, originaria de Pica y adscribe a la etnia Quechua.
- MATILLA
    - Marianela Regina Palape Oxa: Bailarina, originaria de Matilla y adscribe a la etnia Aimara.
    - María Julia Morales Ramírez: Bailarina, originaria de Matilla y adscribe a la etnia Aimara.
    - Juan Alfonso Lema Morales: Bailarín, originario de Matilla y adscribe a la etnia
    - Jorge Moya: Bailarín, originario de Matilla y adscribe a la etnia Quechua.
      - Daniel Salazar Palape: Bailarín, originario de Matilla y adscribe a la etnia Quechua

## 4.2 DIMENSIÓN: CARACTERIZACIÓN DE LOS CULTORES /AS.

4.2.1 Subdimensión: Registro y caracterización de los/as cultores/as asociados al elemento de PCI. Los cultores en su mayoría están muy vinculados con sus pueblos de origen, a pesar de que, salvo los de Pica, la mayoría no son nacidos en los pueblos a los que adscriben. Según relatan en las fichas SIGPA, el haber nacido fuera de sus poblados de origen se debe a la decadencia económica que vivieron las quebradas por el agotamiento del salitre y, para el caso de Matilla, a la usurpación de las aguas del valle de Quisma por el estado chileno, por lo que sus familias se vieron en la obligación de migrar a las pocas oficinas salitreras que quedaban funcionando o a las ciudades de Antofagasta o Iquique.

En general todos aún practican la danza y son vistos por el resto de la población como portadores de la tradición del PCI. Con mucho orgullo relatan su vínculo con el Cachimbo y relatan su posición respecto al Cachimbo actual; que en su mayoría no lo acepta, sintiendo el deber de defender el Cachimbo antiguo que ellos aprendieron de los “antepasados”.

Según se puede deducir de los antecedentes biográficos que expresaron en las fichas SIGPA, la mayoría tuvo una vida difícil, ya que, como hemos mencionado, sus familias se vieron enfrentadas a la migración, pero a la vez se les inculcó desde muy pequeños el cariño al pueblo de origen y al Cachimbo paso a convertirse en el vehículo identitario que los vinculaba con el territorio de sus padres.

De acuerdo con los antecedentes de su práctica que expresaron en las fichas SIGPA, varios de ellos aprendieron el Cachimbo de adultos, pues en aquella época sólo las personas mayores lo bailaban, pero tienen la “Dichas de haberlo aprendido con “cachimberos” muy recordados y reconocidos como íconos en sus pueblos de origen, lo que le otorga legitimidad a la hora de enseñar a los nuevos aspirantes a bailar Cachimbo.

Los cultores de los poblados de la quebrada de Tarapacá y Mamiña, en su mayoría, no residen en sus pueblos de origen, sino que lo hacen en la ciudad de Iquique, debido a la migración de los 70’ y al decaimiento de la agricultura de los valles tarapaqueños. Diferente es el caso de los cultores que habitan los poblados de Pica y Matilla en que todos residen en los pueblos a los que adscriben.

Entre los cultores elegidos el género es equitativo, es decir, son la misma cantidad de varones como damas, salvo los músicos que en todos los casos siempre son varones. Además, salvo Rodrigo Rina de Mamiña, todos son adultos mayores y su edad oscila entre los 60 y 80 años.

Es interesante hacer notar que la mayoría de los cultores a adscrito a alguna etnia siendo ochos quechuas y seis los aimaras. Pero es interesante hacer notar que la adscripción a alguna etnia totalmente reciente; para el caso de los aimaras sólo desde el inicio del nuevo milenio, mientras que la de los quechuas es de hace pocos años.

#### 4.2.2 Sub dimensión: Caracterización Sociodemográfica

Los cultores del Cachimbo realizan diversas actividades económicas de subsistencia, en la mayoría muy modestas, especialmente en los que residen pueblos del interior. Los cultores jóvenes son estudiantes, profesores y trabajadores independientes y, por lo general, desarrollan sus actividades en la ciudad de Iquique, mientras que los cultores de más edad son comerciantes, jubilados, pensionados del ejército y dueños de casa. No reciben algún tipo de bonos solidarios del estado y sus remuneraciones de jubilación están entre los 70 y 190 mil pesos.

Ninguno de nuestros cultores recibe dinero por la práctica de del PCI en cuestión, la mayoría baila y enseña la actividad en forma gratuita, aunque últimamente en la ciudad de Iquique algunas organizaciones como el Conjunto Folclórico de la Magisterio realiza clases de Cachimbo pagadas a precios, según los mismos cultores, asequibles, aunque se pudo precisar cuánto se paga por las clases. Diferente es el caso de la banda de bronces pues los músicos si reciben remuneración por ejecutar su instrumento, pero el pago es por un contrato en el que deben amenizar una actividad pública o privada, en la que el Cachimbo puede o no ser parte del repertorio. Por esta razón, no consideramos que los cultores Pablo Caqueo y Tomás Cayo que dirigen la banda de bronces de Mamiña y Pica respectivamente realicen el PCI de manera remunerada.

Respecto a sus viviendas todos los cultores poseen casa propia, pero debido a que la mayoría vive una situación económica precaria, convive con familiares directos como hijos, nietos, padres, etc. En los pueblos las casas en general no son muy grandes; en su mayoría son de hormigón o tiza con caña rematadas con albañilería. Los terremotos de los años 2005 y 2014 hicieron bastante daño en las construcciones, por lo que siempre le falta una que otra terminación a sus viviendas, pero en general no poseen problemas graves en muros, pisos y techumbres. Los casos de viviendas más precarias y con problemas se encuentran en los poblados más pequeños de las quebradas de Tarapacá y Mamiña, especialmente las que fueron construidas de quincha con barro, ya que actualmente presentan grietas en sus muros, problemas en sus techos y algunas no tienen piso. Todas las viviendas de los pueblos poseen luz eléctrica y agua potable, así como también están cerca de postas rurales o centro de salud familiar (CEFAM). En los pueblos más grandes como Pica los cultores tienen acceso a minimarket, bancos y cajas vecinas, a diferencia de los poblados de las quebradas de Tarapacá y Mamiña en que sólo existen pequeños negocios de abarrotes básicos, por lo que a los cultores que residen en estos pueblos se les hace la vida un poco más difícil y deben trasladarse a Huara o Pozo Almonte para surtirse de Abarrotes o tener acceso a cajas vecinas.

Respecto a la movilidad la mayoría de los cultores no posee movilización propia. Los que viven en los pueblos no utilizan locomoción colectiva, porque no existe el servicio, y los que poseen algún vehículo son sólo los comerciantes que lo utilizan como herramienta de trabajo. Los cultores residentes en la ciudad de Iquique utilizan la locomoción colectiva para trasladarse dentro de la ciudad y locomoción pública para visitar sus pueblos de origen.

Respecto a los servicios de salud en los pueblos más grande como Pozo Almonte y Pica existen los CEFAM que atienden gratuitamente a la población más vulnerable de las quebradas y oasis respectivamente y a los menos vulnerables que están todos inscritos en FONASA. Los poblados más pequeños ubicados en la quebrada de Tarapacá y Mamiña sólo poseen postas rurales que atienden emergencias. Por lo que los habitantes de estos poblados se ven en la obligación de trasladarse al CEFAM más cercano o bien al hospital público de la ciudad de Iquique. La mayoría de los cultores se ha inscrito en algún centro de salud y los adultos mayores son los que más exámenes médicos se han realizado en los últimos años. Salvo un caso de diabetes, los cultores no presentan enfermedades graves de costoso tratamiento.

Actualmente existen dos formas de transmisión del PCI, una es a través de la tradición familiar y la otra por medio del aprendizaje en escuelas, clubes y espacios destinados al Cachimbo. A través de la tradición familiar pertenecen los cultores de más edad, puesto a que esta era la forma de aprendizaje del Cachimbo antes del advenimiento del nuevo milenio. Como veremos más detalladamente en el próximo capítulo, después de la irrupción del despertar de identidades el Cachimbo renació como una herramienta de resistencia a la homogenización cultural que trajo consigo la globalización y de esta manera la comunidad comienza a verlo como un símbolo identitario local y, por ende, empieza un movimiento de rescate y difusión de la danza. Una de las principales aristas que tuvo este movimiento fue la enseñanza de la de la danza y para lograrlo los cultores se organizaron de diferentes maneras en la que algunos de los cultores seleccionados tienen una activa participación. Por ejemplo, en la quebrada de Tarapacá Gladys Albarracín creó una escuela de Cachimbo en su casa a la que asistieron varios niños que hoy en día pertenecen al grupo de cultores adolescentes y jóvenes. En la quebrada de Mamiña el aporte de la Familia Caqueo, en diferentes espacios de enseñanza escolar ha contribuido a difundir el Cachimbo mamiñano y principalmente Pablo Caqueo a la formación de intérpretes musicales (bronces) y muy agraciados bailarines.

Hacia el sector de los valles y oasis la forma de transmisión del Cachimbo actual es a través de la asociatividad en clubes de Cachimbo en que los cultores seleccionados tienen participación como Orlinda Juana Soto que es constantemente invitada a enseñar el “el paso del Cachimbo antiguo”. También los cultores enseñan la danza a otros grupos que se organizan informalmente como el caso de Cecilia Montaña, quien enseñó la danza por más de 10 años en la escuela San Andrés de Pica y hoy realiza cursos en la parroquia del pueblo.

La transmisión del Cachimbo no sólo es de carácter coreográfico, sino que también musical<sup>96</sup>, actualmente existen dos bandas de bronces en los pueblos en los que se practica esta danza, Mamiña a cargo de su director Pablo Caqueo y en Pica a cargo de Tomás Cayo. Ambos músicos son referentes en esta materia y reconocidos como buenos directores y maestros de Cachimbo musical<sup>2</sup>. En este aspecto la materialidad necesaria para la práctica del Cachimbo consiste en la adquisición de instrumentos musicales.

La materialidad necesaria para la práctica del Cachimbo de los cultores consiste en la adquisición y confección de trajes formales; falda y blusa en el caso de las mujeres y terno para el caso de los varones.

Finalmente, la escolaridad varía de acuerdo con el rango etario, es así que los cultores más jóvenes tienen la enseñanza media completa, mientras que los cultores más ancianos sólo la básica y en muchos casos incompleta.

#### 4.2.3 Subdimensión: Caracterización Socioeconómica

Los cultores del Cachimbo realizan diversas actividades económicas de subsistencia, en la mayoría muy modestas, especialmente en los que residen pueblos del interior. Los cultores jóvenes son estudiantes, profesores y trabajadores independientes y, por lo general, desarrollan sus actividades en la ciudad de Iquique, mientras que los cultores de más edad son comerciantes, jubilados, pensionados del ejército y dueñas de casa. No reciben algún tipo de bonos solidarios del estado y sus remuneraciones de jubilación están entre los 70 y 190 mil pesos. En las fichas socioeconómicas aparecen algunos financiamientos de INDAP, SERCOTEC y CONADI, pero estos son financiamientos muy específicos, a un emprendimiento de subsistencia particular.

Ninguno de nuestros cultores recibe dinero por la práctica de del PCI, la mayoría baila y enseña la actividad en forma gratuita, aunque últimamente en la ciudad de Iquique algunas organizaciones

---

<sup>96</sup> Importante es mencionar que, para el caso de los integrantes de la banda de bronces de Pica, su participación en la orquesta sinfónica comunal aportó mucho a la hora del aprendizaje musical.

como el Conjunto Folclórico de la Magisterio realiza clases de Cachimbo pagadas a precios, según los mismos cultores, asequibles, aunque se pudo precisar cuánto se paga por las clases. Diferente es el caso de la banda de bronces pues los músicos si reciben remuneración por ejecutar su instrumento, pero el pago es por un contrato en el que deben amenizar una actividad pública o privada, en la que el Cachimbo puede o no ser parte del repertorio. Por esta razón, no consideramos que los cultores Pablo Caqueo y Tomás Cayo que dirigen la banda de bronces de Mamiña y Pica respectivamente realicen el PCI de manera remunerada.

La materialidad necesaria para la práctica del Cachimbo de los cultores consiste en la adquisición y confección de trajes formales; falda y blusa en el caso de las mujeres y terno para el caso de los varones.

Finalmente, la escolaridad varía de acuerdo con el rango etario, es así que los cultores más jóvenes tienen la enseñanza media completa, mientras que los cultores más ancianos sólo la básica y en muchos casos incompleta.

### 4.3 DIMENSIÓN: ROLES Y DINÁMICAS INTERNAS DEL ELEMENTO DE PCI.

#### 4.3.1 Subdimensión: Relaciones y Dinámicas Internas.

Principalmente, la comunidad cultora y la población de la Región de Tarapacá desean relevar el rol social de la danza del Cachimbo, asociado a su esencia como expresión cultural identitaria. Es decir, que por medio de su ejecución y musicalización se le reconozca como patrimonio intangible propio y característico de la zona norte del país.

La danza del Cachimbo incorpora entre sus componentes identidad, historia y reactivación de la memoria colectiva, entendiendo a esta manifestación como la representatividad de un gran conjunto de personas, con diversidad de características y experiencias, que vinculan esta danza a distintos periodos y circunstancias que han marcado el devenir histórico de la Región de Tarapacá, procesos en donde paulatinamente se fue configurando lo que actualmente es el Cachimbo. Este baile es ejecutado en distintas fechas especiales y en diversos espacios geográficos para cada una de las localidades en estudio, que van desde la costa, hasta la pampa y pueblos precordilleranos.

Estas localidades ubicadas en su mayoría en áreas rurales correspondientes especialmente a tres comunas: Huara, Pica y Pozo Almonte, si bien practican un baile en común, este es danzado de formas particulares, agregándose ciertos aspectos que derivan de una localidad a otra y que responde a distintas estructuras y aparatajes sociales que sostienen detrás la adopción de un tipo de danza u otra. Es decir, la danza se configura a través de grupos humanos que indistintamente interactúan en relaciones y ciertas dinámicas propias de algún emplazamiento geográfico, y que por supuesto, dotan a la misma (el baile del Cachimbo) características que solo se explican por dichas relaciones.

El Cachimbo, a diferencia de otros bailes del norte de Chile como las Diabladas, Morenos de Paso, Bailes Chinos, entre otros, y si bien es realizada en contextos de ritualidad, posee una función social muy marcada que se expresa a través de las conexiones entre sus miembros, en donde se “invita” a bailar en instancias que trascienden a la tradicional muestra de la danza y se configura más bien, en un momento de cotidianidad, en donde las parejas se sumergen en un ambiente de celebración y esparcimiento.

Es así como al hacer referencia al Cachimbo se asocia tanto a periodos de auge de localidades rurales, como festividades patronales e incluso a salones de baile, lo que se ha transformado a priori en la enseñanza de la ejecución sonora y coreográfica, por lo que la sociedad reconoce al Cachimbo como una danza que debe ser reconocida y contemplada como parte de la identidad del Tarapaqueño.

En términos organizacionales, y bajo una perspectiva interna sobre el baile, las Escuelas de Cachimbo y los clubes de Cachimbo cumplen un rol social fundamental a la hora de generar los lazos sociales que pretenden sostener la continuidad de esta expresión. Dentro de las organizaciones consultadas destacan la Escuela Magisterio en Iquique y Escuela de Cachimbo Méndez – Albarracín en Tarapacá, el Centro social y Cultural amigos del Cachimbo Enrique Luza Cáceres, Centro Social y Cultural el Cachimbo correspondiente a Pica y en Club de Cachimbo Matillano Regina Bejarano y Rogelio Loaiza en la localidad de Matilla, espacios que fomentan redes comunitarias y familiares, compuestas por personas interesadas en la danza o descendientes de localidades en las que se baila el Cachimbo y que participan principalmente en la ciudad y bajo contextos de actos cívicos, festivos, encuentros, y otros dentro de la Región de Tarapacá (y en ocasiones fuera de esta).

En la misma línea, los clubes de Cachimbo poseen un carácter más local, participando en su mayoría personas de los propios pueblos con el fin de intercambiar experiencias y vivencias además del baile, constituidos como un centro social regido por una Personalidad Jurídica bajo los criterios de una organización territorial y funcional en base a la ley 19.418. Su objetivo según la Subsecretaría General de Gobierno (2011) es:

“representar y promover valores e intereses específicos de la comunidad dentro del territorio, de la comuna o agrupación de comunas respectivas. Se organizan y agrupan en función de intereses comunes tales como la cultura, el medio ambiente, la recreación, la tercera edad, etc.”

Estos clubes de Cachimbo por tanto, se constituyen con un centro directivo, en torno a la toma de decisiones de acuerdo a la promoción y valorización de su expresión, incluso con aspectos recreativos. Además, poseen redes con la ciudad y con distintos municipios de la región y buscan fomentar la identidad local.

Por último existe casi nula red de cultores a nivel nacional e internacional puesto que es una danza propia de la región de Tarapacá.

Cabe resaltar, que una de las dinámicas más notorias dentro del baile Cachimbo es el que corresponde al rol familiar, y como lo es comúnmente en todo el quehacer humano, la necesidad transmitir el conocimiento por parte de los más ancianos y sabios a los hijos o jóvenes de la familia; sobre el cómo bailar y ejecutar de buena forma la danza, dejando en claro entrever las técnicas y trucos que permitan expresar de con mejor proeza la buena práctica de esta danza.

#### 4.3.2 Subdimensión: Roles de Género.

Las relaciones de género evidentemente afectan a los bailes y en viceversa, estos a dichos roles. Por un lado puede señalarse, que las conductas de género consiguen modificar, construir pensamientos y prácticas, especialmente si estos se fundamentan en aspectos como la división laboral y psicológico de los participantes de la danza y expresión musical del Cachimbo. Espacios que a pesar de cualquier esfuerzo, se configuran análogamente con el trabajo doméstico en el caso de las mujeres, y con el trabajo público o fuera de casa en el caso de los hombres.

A la división del trabajo como hecho social, que evidencia sus efectos en la expresión de la cultura, se le suma además procesos claves de enseñanza-aprendizaje durante toda la vida, especialmente vinculados con la socialización en familia, situación que condiciona los roles de género en contraposiciones simbólicas masculino/femenino muy presentes en la comunidad cultora del Cachimbo.

De hecho, si se recogen diversos aspectos contenidos en las biografías del grupo, específicamente de cultoras, la función doméstica y de crianza destaca a primera vista, con comentarios como; “conoció a su esposo y cultor de Cachimbo, [...] se casó con él a los 18 años en el poblado. Tuvo dos hijos...”; “dueña de casa, casada con [...]”. Mientras que, en el caso de los hombres, la mayoría posee ocupaciones de trabajo “extra hogar” (colectivero, abogado, contratista, agricultor, empresario) y visiones de vida tradicionales que se ilustran como: “ingresó al ejército [...] se casa con [...] En la actualidad tiene 3 hijos”, que sin embargo, no configuran una satanización de los términos de género si se comprende que dentro del baile existe un equilibrio entre hombres y mujeres, ampliamente requerido al ser esta una danza en pareja, en torno a la cual se construyen muchas veces lazos estrechos de amistad.

“Desde su inicio en ambos bailes y hasta la fecha su pareja de baile es el socio Sergio Núñez quien aprendió estos bailes por enseñanza de su abuelito materno“. Ana María Joo (2017) Ficha SIGPA. Iquique.

De hecho, si bien un amplio porcentaje de cultores valorizó en alto grado el rol tradicional de ambos géneros (aplicado bajo los criterios de fichas de redes), dejó en claro que una facción de los encuestados reconoce el posicionamiento y superposición de comportamientos y modos de vida que en generaciones atrás era impensable. Por ejemplo, en la actualidad, las mujeres participan más activamente de los centros directivos como tesoreras o presidentas.

Además, en el aspecto transmisor de esta danza, no existe una evidencia marcada con respecto al género que posee preponderancia a la hora de enseñar. Por una parte, existen casos en los cuales la tradición fue entregada a través de figuras masculinas: “conoció a su esposo y cultor de Cachimbo, [...] en donde le enseñó a bailar”, “Aprende la danza durante la década del 70 de Roberto Gómez y

Julio Arroyo”, como a la vez, de figuras femeninas: “Aprendió el Cachimbo a la edad de 7 años, enseñado por la Sra. Rina Roque oriunda de Mamiña”, aunque mucho más ligada con las escuelas de baile. Además, una de las conclusiones sobre esta dinámica es la relativa importancia de la transmisión que se produce en la esfera social, en donde mujeres y hombres intentan reconocer en sus pares de género características propias que los lleven a comprender la danza, practicarla y ejecutarla, situación más bien aleatoria en la espectro familiar.

Así mismo Jorge Moya, *menciona y deja en claro que el Cachimbo es s una herencia que aún no es queda y de la realidad local que existía, como bien lo dicen es un baile de gallardía, es un baile de caballero pero a la vez es un desafío sutil entre el hombre y la mujer. La mujer no tiene un papel pasivo como en la cueca sino que la mujer lleva mucho el carácter del Cachimbo en la sutileza, es algo muy especial*<sup>97</sup>.

#### 4.3.3 Subdimensión: Roles Etarios.

La danza del Cachimbo con respecto a los roles etarios evidencia una alta valoración de aquellos grupos de mayor edad, los cuales a primera vista destacan como depositarios de saberes, tradiciones y prácticas que han construido en su diaria existencia, y que de una forma u otra despliegan sus conocimientos a nuevos interesados en la ejecución de la danza. De hecho, según los datos levantados a cultores (herramienta Ficha de Redes), los grupos etarios de adultos hasta 60 años y adultos mayores son los que poseen una mayor importancia dentro del núcleo social del Cachimbo, aspecto reconocido casi unánime por los cultores.

Sin embargo, resulta interesante mencionar que al mismo tiempo existe una marcada necesidad por relevar el papel que cumple el conjunto etario que bordea los 25 años, el de 17 y menores de 11 años. En estos se deposita la responsabilidad de una posterior continuidad para la danza, especialmente si personas más allá de 60 años presentan con el tiempo dificultades físicas y psicológicas que muchas veces impiden su habitual desempeño.

A modo de ejemplo, se señalan los siguientes extractos de las biografías de cultores:

“Aprendió a los 12 años a bailar Cachimbo de sus abuelos, Cirilo Caqueo Ramos y Petronila Caqueo. Desde ahí bailó siempre para las fiestas patronales de Mamiña y sus carnavales”.

Pablo Caqueo (2017) Ficha SIGPA. Iquique.

“Aprendió mirando a sus mayores durante su adolescencia. Reconoce a Doña Merejilda y a Don Luciano Pereira como grandes cultores y de quienes aprendió con don Victoriano Caqueo”

Gladys Albarracín (2017) Ficha SIGPA. Iquique.

“Aprendió Cachimbo de su abuela Dionisia Perez Cardone, a la edad de 6 años”. Iván Zenteno (2017) Ficha SIGPA. Iquique.

Es decir, las poblaciones jóvenes destacan como una futura generación de cultores que hoy en día comienzan a recibir enseñanzas a través del discurso de los más viejos. Y que, por supuesto, esto no elimina ciertos roces o conflictos propios de los saltos generacionales, especialmente bajo la dicotomía de lo conservador/vanguardista; ya sea con el mantenimiento de rasgos o alteraciones específicos a cada tipo de Cachimbo. Por otro lado, un subgrupo dentro del escalafón etario es el de 40 y 50 años, mayor parte de cultores que actualmente practican la danza en eventos sociales y festividades patronales, y que, además, poseen cierto grado de gobernancia, lo cual los posiciona a la cabeza de las organizaciones sociales, convirtiéndolos en figuras públicas con amplio reconocimiento organizacional y cultural.

Pensamos que en este sentido todos los cultores, de los diferentes rangos etarios son susceptibles de ser focos de salvaguardia; debido a que cada cual cumple una función específica en la dinámica actual del Cachimbo. Como, por ejemplo, los adultos mayores son los depositarios de una tradición a la que actualmente se remite; los jóvenes son los que hoy día difunden y promueven la danza y el futuro y los adolescentes y niños son los que mantendrán y transmitirán la danza en el futuro.

---

<sup>97</sup> Jorge Moya, Intervención en talleres Participativos, Matilla, 2017.

Foto n°8. Talleres participativos con cultores de la Quebrada de Tarapacá



Fuente: Cristian Arias, 2017.

## CAPITULO 5. DESCRIPCIÓN Y CARACTERIZACIÓN DEL BAILE CACHIMBO.

### 5.1 DIMENSIÓN: CRITERIOS UNESCO.

#### 5.1.1 Subdimensión: Ámbito Unesco relacionados

La danza Cachimbo se encuentra relacionada con dos ámbitos de manifestación que considera la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, reconocidos por la UNESCO en 2003, siendo ellos los denominados “usos sociales, rituales y actos festivos” y las “Artes del Espectáculo”.

“Usos sociales, rituales y actos festivos”

Sobre usos sociales, rituales y actos festivos, encontramos que el Cachimbo posee un claro uso ceremonial en las comunidades que practican dicha danza. El Cachimbo ha sido reconocido por los cultores entrevistados y por quienes han participado de los talleres de estudio, como una danza gallarda y señorial puesta en escena en determinados momentos de reunión comunitaria, como son las fiestas patronales, cruces de mayo, fiestas marianas, carnavales, día de santos difuntos, entre otros. Al Cachimbo se le otorga un espacio determinado en los programas de dichas festividades, siendo este dentro de los días principales de las jornadas festivas. En estos momentos es cuando cultores y espectadores ven en el Cachimbo un reconocimiento a su pasado y a la cultura viva. Al igual, el Cachimbo era practicado hacia comienzos del siglo XX en salones de tertulias.

Asímismo, dentro de las características del baile Cachimbo, se evidencia que este evoca ideas de un pasado distinto al que se conoce hoy en la actualidad, refiriéndose principalmente a otras formas de vida, más tranquilas, señoriales y de respeto. Es así como, se identifica en cada localidad cachimbera a un cierto número de parejas como cultores trascendentales en la primera mitad del siglo XX, siendo estos por largo tiempo quienes demostraban la danza en las fiestas populares, entregando su saber a ciertas parejas para que continuaran la práctica a través del tiempo. Ese pasado es relacionado a momentos previos a llegada a la administración chilena, resaltando el periodo peruano como un momento clave en el nacimiento o desarrollo de la danza. Otros cultores, sienten que el Cachimbo es un baile español que se incubó en los poblados del interior de Tarapacá. Este es el caso de los cultores de la localidad de Matilla, quienes expresan en su forma de bailar “aires” españoles, debido a que existe en el inconsciente colectivo un ideario que en ese poblado vivieron grandes señores virreinales, fundado aquello en la división que se generó con Pica respecto a que este último era considerado un pueblo de indios, mientras que Matilla el lugar donde se asentaban los españoles y sus esclavos<sup>98</sup>.

Con el correr de las décadas, la práctica del Cachimbo fue cobrando interés en la población, sin embargo ante la arremetida de nuevos ritmos, la industria musical y del nulo apoyo en su organización y difusión hacia la década de 1980 producto de las condiciones políticas<sup>99</sup>, el Cachimbo cayó en una especie de letargo del cual ha comenzado a despertar con el retorno de la democracia y masificación de los medios de comunicación. Hoy en la actualidad existe un interés social evidente en practicar dicha danza y un naciente apoyo en su práctica por parte de instituciones como municipalidades o del mismo Estado.

En este sentido, hasta mediados de la década de 2000 la transmisión de la danza a nuevos cultores se había logrado solo dentro de pequeños grupos familiares, sin embargo, durante los últimos 10 años se ha masificado la práctica del baile Cachimbo mediante clubes de adultos mayores, clubes de

---

<sup>98</sup> Algo similar ocurre en la localidad de Tarapacá, la cual fue un espacio de importancia administrativa política y lugar de importantes familias a nivel regional.

<sup>99</sup> Los toques de queda anularon la capacidad de las personas de reunirse y fomentar el baile del Cachimbo en reuniones familiares o tertulias.

folklore o las recientes escuelas fundadas por antiguos cultores<sup>100</sup>. Esto ha llevado a que en las fiestas comunitarias se observen más parejas bailando Cachimbo, democratizando su práctica en los rituales. Se debe agregar a esto último, que el Cachimbo hoy está siendo enseñado como baile regional en algunas escuelas de la región.

Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del PCI. En suma, es importante agregar que también se reconoce como un ámbito de manifestación del patrimonio cultural inmaterial de la danza del Cachimbo a las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial. Esto principalmente, considerando que las tradiciones y expresiones orales abarcan una gran diversidad de formas habladas, donde es necesario destacar los cantos o poemas épicos, y también las canciones; así si se piensa que el objetivo (de uso) de las tradiciones y expresiones orales recae directamente en que sirven para traspasar conocimientos, valores culturales o sociales, y además una memoria colectiva; en donde, ciertamente adquieren una importancia trascendental cuando se piensa en mantener viva una cultura. En este sentido, es conveniente aludir, con respecto a la danza del Cachimbo a las relaciones tradicionales y sus variantes en Tarapacá; ciertamente los cultores musicales históricos, desarrollan esta danza y sus variantes a través del tiempo, que sin duda se mestiza como las propias progenies cultoras de estos bailes. Es por ello, que las diferentes procedencias de los ritmos, y su “mestizaje”, en la sociedad del sur del Perú, fue dando paso a sobrio Cachimbo tarapaqueño y sus variantes.

De esta manera es posible distinguir, como los cofrades estaban compuestos por sambos y negros, y sus definiciones étnicas manifestadas en sus *letras*, no hace más que comprobar de forma muy concreta, que las personas que interpretaban estas canciones bailando y cantando, referían usos y costumbres que podemos históricamente determinar.<sup>101</sup> Así, es posible distinguir que los bailes, tanto de las cofradías religiosas, fueron desarrollados por los descendientes de negros, sambos y esclavos, a través de algunos cantos afrodescendiente que perduran hasta nuestros días.

Es este sentido, es que se hace indiscutible la manifestación del PCI a través del ámbito de las tradiciones y expresiones orales, no únicamente por las poblaciones que interpretaban las canciones (*letras*) y bailes donde transmitían mediante la referencia a las costumbres afrodescendientes valores culturales y sociales; sino también, porque posibilitaron el traspaso de conocimientos evidenciados en la memoria colectiva actual de usos y prácticas que entregan en gran parte la particularidad observada en las distintas variantes del Cachimbo tarapaqueño.<sup>102</sup>

#### 5.1.2 Subdimensión: Justificación según criterios de la Convención PCI

Para buscar identidad de larga data la región de Tarapacá debe mirar hacia su interior. Es en los antiguos poblados de Mamiña, Tarapacá, Matilla, Pica, Sibaya, Pachica, etc, donde se resguarda expresiones culturales únicas, que en el tiempo han sabido permanecer con variables que ha aportado cada generación. Una de esas expresiones culturales inmateriales es el baile Cachimbo, que posee su propia historia y es considerada como una danza regional.

El Cachimbo posee un reconocimiento a nivel regional dentro de la población de las quebradas andinas como también en la población urbana de Pozo Almonte, Huara, Alto Hospicio e Iquique. Este baile cobra mayor práctica y difusión durante las denominadas fiestas comunitarias, sean estas fiestas patronales, marianas, cruces de mayo, carnavales o fiestas patrias. Este reconocimiento se ha

<sup>100</sup> Centro Social y Cultural Amigos del Cachimbo “Enrique Luza Caceres”, Centro Social y Cultural “El Cachimbo” en Pica, Club de Cachimbo “Rogelio Loayza y Regina Bejarano” en Matilla y Escuela de Cachimbo “Méndez-Albarracín” en Tarapacá.

<sup>101</sup> Daponte, Jean Franco, “Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología”, Asociación de PRO ARTE y cultura, Santa Cruz de Bolivia, año 2006.

<sup>102</sup> Observar apartado de este estudio correspondiente a DIMENSIÓN: HISTÓRICO-CULTURAL.

mantenido sigilosamente gracias al esfuerzo de pequeños grupos de población local que han logrado traspasar de generación en generación la performance de la danza y el valor de esta frente a la arremetida de la cultura global. Las nuevas formas de comunicación y las organizaciones como escuelas o talleres folclóricos han dado como resultado un renaciente interés por practicar dicho baile, siendo necesario un reconocimiento a nivel oficial como una forma cultural única e irreplicable en Chile.

La historia del Cachimbo, desde el punto de vista de los actuales cultores, evoca a un pasado ido el cual sigue vivo en cada uno de los habitantes de cada poblado donde se practican danzas y costumbres propias regionales. En los poblados de Pica, Matilla, Mamiña, Tarapacá y pueblos cercanos, se cultiva un especial interés por dicha danza, la que resulta ser distinta a cualquier otra expresión artística local y que posee un arraigo, según sus practicantes, a periodos superiores a los 150 años, momentos en que la población se definía entre lo peruano y lo español virreinal. Desde ahí, se observa un respeto único por el Cachimbo, principalmente por los antepasados como abuelos y padres, que practicaban dicha danza y la reconocían distintas a las otras melodías. Durante la explosión migracional vinculada al salitre, el Cachimbo se mantiene custodiado en los relictos poblaciones de las quebradas y desde ahí ha permanecido entre altos y bajo su práctica.

Ya más allá de la década de 1960, la irrupción de la industria musical con ritmos globales, lleva al Cachimbo hacia un arrinconamiento cultural el cual solo es salvaguardado por antiguos cultores que ven todavía el valor patrimonial en su práctica. Sumado a ello, el ambiente de censura a festividades y de rechazo a lo local practicado durante los toques de queda, en post de la cultura nacional, hizo que el Cachimbo estuviera a punto de extinguirse en su uso. La llegada de la democracia y los aportes industriales musicales locales de Calatambo Albarracín y de otros músicos, hizo que el Cachimbo comenzara a renacer lentamente. Ya hacia el nuevo milenio, se destaca el esfuerzo del Club folclórico Magisterio, a cargo de Eduardo Carrión, quien logra ganar un espacio para la danza tarapaqueña. En los últimos 10 años, se han fundado escuelas folclóricas, impartidos talleres, realizado concursos, grabado videos, entre otros aportes aislados e inconexos, siendo imperioso un reconocimiento oficial de parte del Estado para alcanzar una mayor propagación y puesta en valor de dicho baile.

El Cachimbo como PCI merece reconocimiento, puesto que no se poseen antecedentes de su práctica fuera de la región de Tarapacá, lo que la posiciona como un baile y música propia de la zona, que se origina durante el periodo colonial. Su antigüedad dentro de la comunidad posesiona a la práctica del Cachimbo como una característica identitaria fundamental en Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, lo que ha reflejado que en los últimos años se organicen clubes de Cachimbo y se arrienden salones privados para enseñarlo gratuitamente; preocupados sus cultores por la salvaguarda de sus tradiciones. Atendiendo a esto, su transmisión de generación en generación se ha generado principalmente por vía oral y en base a ensayos, en donde los antiguos cultores han jugado un rol preponderante para que no se pierda su ejecución en fiestas patronales.

## 5.2 DIMENSIÓN: DESCRIPCIÓN EN PROFUNDIDAD DEL ELEMENTO DE PCI.

### 5.2.1 Subdimensión: Descripción del Elemento de PCI.

Los datos descritos en este punto son resultado de lo expresado por los cultores durante la realización de los talleres. Es importante señalar también que los cultores, especialmente de Pica y Matilla, durante y después de la realización de los talleres nos proporcionaron documentos e imágenes que insertamos en este informe, las que nos ayudaron a comprender sus propios discursos y las dimensiones que este PCI tiene en estos valles y oasis. También los cultores de la quebrada de Tarapacá explicaron con ejemplos performáticos sus indicaciones acerca de esta danza, lo que nos ayudó a comprenderla de mejor manera.

De acuerdo con lo expresado en los talleres el Cachimbo posee dos grandes componentes: La música y la danza. Ambos son complementarios pero independientes a la hora de manifestarse en las sociedades, ya que los músicos y bailarines poseen diferentes formas de relacionarse entre sí y con la comunidad; por ejemplo, los músicos cobran por sus actuaciones, mientras que los bailarines no lo hacen.

A continuación, describimos el PCI en sus dos aspectos: La Danza y la Música. La Danza: El Cachimbo es una danza propia de la región de Tarapacá que se ha desarrollado desde comienzos de la república hasta nuestros días. Pertenece a los denominados Bailes de Tierra (Margot Loyola 1994) que se caracterizan por ser bailes de pareja con pañuelo<sup>103</sup>. Heredera del antiguo Fandango popular de fines del siglo XVIII e influenciado por las “tonadas y tonadillas para bailar” que arribaron a América durante la misma época (Daponte 2010, 70), se desarrolló en la región durante el siglo XIX y se convirtió en un símbolo republicano que se exhibía en los salones de tarapaqueños junto a las danzas centroeuropeas como la mazurka, la polka y la cuadrilla que representaron la “civilidad” republicana del nuevo orden social.

Esta danza poseyó distintas formas, según los relatos recogidos en los talleres, el primogenio baile de tierra era una danza exclusiva de los salones y poseía una forma coreográfica y estilo de danza muy diferente al actual Cachimbo, era elegante, de un “aire” que expresaba la impronta de la nueva burguesía tarapaqueña que en la medida que transcurría el siglo XIX adquiriría mayor protagonismo regional.

En la quebrada de Tarapacá se recuerda el relato del Tarapaqueño Mariscal Ramón Castilla<sup>104</sup> quien lo bailaba cada vez que visitaba su pueblo natal<sup>105</sup>. Aunque no se recuerda con exactitud cómo era la estructura coreográfica del baile de tierra, si se recuerda que era muy parecida a la del Cachimbo, pues poseía las mismas “vueltas”, pero con otro “aire”. Por vueltas la comunidad entiende cada parte que integra la estructura coreográfica de la danza y por aire a una disposición estilística exclusiva de los bailarines, a los que se le reconoce de manera ontológica como intérprete de una danza tarapaqueña. Según los asistentes a los talleres, especialmente los Matillanos, la diferencia sustancial entre el baile y tierra y el Cachimbo radicaba en la segunda parte el hombre se hincaba y la dama realizaba una “venia” o desprecio” dependiendo del interés de la dama respecto al barón con el que estaba bailando. Mientras que en la actualidad al enfocarnos a lo que es el Cachimbo, Mauricio Salazar posee el siguiente relato es un baile que lo bailaban nuestros abuelos en el tiempo del Perú es un baile de salón, señorial, de la pre cordillera, de salón es un baile elegante, de donde viene nunca he escuchado que dijera viene de, la raza negra, de la cueca, etc. eso nunca lo he escuchado por nunca lo dijeron los abuelos, solo que era el Cachimbo nomás pero así oralmente no, solamente que es un

<sup>103</sup> Vale decir al respecto que en variados relatos, crónicas y descripciones coloniales se utiliza la terminología “de la tierra” para clasificar una creación, innovación u otra manifestación cultural “mestiza” producida en el nuevo mundo. Para el caso de la música el término más común fue “al uso de la Tierra” (Daponte 2010, 70).

<sup>104</sup> El mariscal Ramón Castilla fue uno de los principales gestores de la independencia del Perú, luchó a las órdenes de San Martín y después, como presidente, una de sus principales obras fue la abolición de la esclavitud.

<sup>105</sup> Es interesante hacer notar que Margot Loyola (1994, 51) también recoge y publica este recuerdo colectivo.

baile de pampa, señorial, un baile ceremonial también porque no se baila en cualquier momento, es un baile que tiene sus momentos y lo bailan algunas personas, en el momento que está ocurriendo la fiesta los encargados de bailar principalmente los alférez, por eso cuando vienen de Santiago y están bailando es solo una pareja bailando Cachimbo.

**Foto N° 8. Rogelio Loayza y Regina Bejarano, Bailando el Bailey Tierra**



Fuente: Loyola, 1994.

Imagen N°4. Marinera en Lima. Zanutelli, Manuel. Felipe Pinglo... a un siglo de distancia



Fuente Diario El Sol, Edición N° 1999

Respecto a la estructura coreográfica el baile y tierra o el Cachimbo primigenio poseía tres partes: una primera parte que está integrada por tres figuras coreográficas llamada Hecha; que es una vuelta completa por la derecha o en contra de las manecillas del reloj, Saludo; que es un acercamiento frente a frente de la pareja y la Desecha; que es una vuelta completa por la izquierda o siguiendo las manecillas del reloj. Luego se baila segunda parte que es llamada Encuentro o Desprecio en el que las parejas se enfrentan y realizan primero un giro; por la derecha (el lado del pañuelo) y se retorna al puesto y luego un contragiro (por la izquierda) para volver al puesto, se completa la coreografía

con una Hecha y en caso de que se alcance con una desecha<sup>106</sup>. La Estructura coreográfica finaliza con el Toreo que es la última parte de la danza y consistía en desplazamientos circulares o cambios de lado en que las parejas demostraban su capacidad y destreza para el coqueteo, virilidad en los hombres, galantería etc. La danza terminaba cuando uno de los dos bailarines se cansaba y se “entregaba” a la pareja.

Durante el siglo XX esta danza continuó practicándose en dos espacios:

El privado; simbolizado en el salón de tertulia y en el público; bailado en las festividades de la religiosidad popular, principalmente en las fiestas patronales en la plaza mayor del pueblo y el parabién comunitario. Es en estos espacios donde el Cachimbo adquiere características propias y comienza a diferenciarse del baile y tierra que quedó relegado a los salones, en los que en algunos poblados tendió a convertirse en una misma danza con dos nombres. Además, adquirió diferencias de estilo respecto a los espacios en los que se bailó, así en los salones se les recuerda, además por el espacio, “más cadencioso” con “otro aire”, mientras que, en los espacios públicos, se democratizó la danza, especialmente en el parabién, lo que le otorgó una variedad de caracteres propios de las parejas que se establecieron y legitimaron socialmente como tales a la hora de bailar el Cachimbo. Pero es importante señalar que hasta que existió el salón, la década de los 70’ en los que se imponía el estilo “airoso” y “galante”, el Cachimbo popular tendió a tomarlo por referencia y, aunque los cultores reconocen que en el ambiente público no era tan “elegante” como en el salón, se intentaba tener una “compostura” al estilo del salón para otorgarle “prestancia” a la danza.

Durante la primera mitad del siglo XX se establecieron en los diferentes pueblos diferencias locales no sólo estilísticas, sino también en la disposición y el orden de las evoluciones coreográficas establecidas durante la primera parte. Es así que en las quebradas y en el pueblo de Matilla la disposición quedó: hecha, saludo, desecha y saludo, y se diferenciaron entre ellos en el estilo, que los matillanos definieron como “aire”. “En Matilla el Cachimbo es pausado y erguido, mientras que en los poblados de las quebradas de Tarapacá y Mamiña la danza es más “rítmica” en sus pasos y de vueltas “más rápidas” (Jorge Moya, Matilla 21.09.2017)<sup>107</sup>. A diferencia de los poblados anteriores, en Pica el Cachimbo tiene otras disposiciones en las vueltas como hechas, desecha, saludo y, en caso de que el espacio de la danza sea reducido, se alcanza a completar la frase musical con una hecha<sup>108</sup>. El caso particular se encuentra en el pueblo de Usmagama, cuyas evoluciones coreográficas del Cachimbo difieren totalmente del resto de la región y al parecer está mucho más influenciada por la antigua zamacueca. Este Cachimbo cuenta en la primera parte con un cambio de lado (como en la cueca) saludo y nuevamente cambio de lado. La segunda parte de la danza se realiza una vuelta y media y un saludo, mientras que el toreo es la única estructura coreográfica que comparte con las versiones bailadas en el resto de los poblados tarapaqueños<sup>109</sup>.

Respecto al vestuario, el Cachimbo se baila con un vestuario formal de la época. Esto se debe a que el Cachimbo, como danza propia de ceremonias, generalmente encuentra a los cultores vestidos de la manera más formal posible. Para el caso de los hombres sólo ha cambiado en los últimos años, puesto que la moda posmoderna ha incorporado otro estilo de formalidad paralela al tradicional terno; aunque, en la mayoría de los casos los zapatos, pantalón y camisa es la base de un vestuario formal. El caso de las mujeres es diferente, puesto que el Cachimbo siempre ha sido concebido con falda larga, así los imaginarios que veremos en el próximo punto “memoria colectiva” recuerdan a la mujer

---

<sup>106</sup> La realización de esta figura a depender del espacio que ocupe la pareja al momento de bailar. Si el espacio es amplio, los desplazamientos son más largos y por lo tanto no se alcanza a realizar, pero si es reducido generalmente se alcanza.

<sup>107</sup> Cachimbo de Mamiña interpretado por la familia Caqueo en el III encuentro de Cachimbo de los Oasis de Pica y Matilla realizado el 30.06.2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RBFCv-k6XYQ> [última consulta el 22.10.2017]

<sup>108</sup> Cachimbo de Pica interpretado por Gabriela Vilaxa y Francisco Palape. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_n1q-QqXYM](https://www.youtube.com/watch?v=I_n1q-QqXYM) [última consulta el 22.10.2017]

<sup>109</sup> Cachimbo de Usmagama bailado en la fiesta patronal Señor de la Exaltación de la Cruz, celebrada entre el 13 y el 22 de septiembre [https://www.youtube.com/watch?v=HT2\\_1MXHxCI](https://www.youtube.com/watch?v=HT2_1MXHxCI) [última consulta el 22.10.2017]

con trajes de moda victoriana del 1900, lo que se traspasó al vestido de mediados del siglo XX, mientras que, durante la segunda mitad del mismo siglo, la mujer comienza a usar pantalones y faldas más cortas y/o ajustadas, lo que cambió la disposición de la mujer a la hora de enfrentar la danza. Si se mantiene aún que la mujer no “debe” bailar el Cachimbo con pantalones, por lo que las cultoras de Cachimbo más jóvenes se preocupan de llevar siempre falda en las ocasiones festivas en la que el Cachimbo se hace presente.

El accesorio de danza más importante de todos los bailes de tierra y por ende del Cachimbo, es el pañuelo. En los últimos años, el pañuelo de género como accesorio cotidiano ha sido reemplazado por el de papel, razón por la cual cuesta que varios cultores bailen al momento de producirse un Cachimbo espontáneo, “se debe preparar un pañuelo de género con tiempo a la hora de la fiesta pública” (Gabriela Vilaxa, Pica 29.09.2017).

### La Música

Actualmente se conocen tres melodías de Cachimbo, llamadas Cachimbo de Pica, Cachimbo de Mamiña y el Cachimbo de Tarapacá, esta última es la más difundida o conocida de todas.

A palabras de Gladys Albarracín: *el bombero, si es un mal bombero no puede bailar, el bombero es el que nos guía el paso y si el bombero no sabe tocar nosotros no podremos bailar, el bombero va indicando, ese movimiento antes lo tocaban con una piedra, con una piedra le ponían eso es lo importante del bombero va dando el paso, todas esas cosas hace el Cachimbo.*<sup>110</sup>

Por otro lado y de modo aclaratorio Paulo Caqueo nos comenta: *el Cachimbo de Tarapacá al cual se le añadió letra en el siglo XX por Calatambo Albarracín hace alusión al Cachimbo de la provincia de Tarapaca y no a la Quebrada ni localidad, ese es conocido como el Cachimbo N°1. El Cachimbo N°2 el cual le añadió letra Enrique Lusa, el Piqueño y el Cachimbo Mamiñano es el que a veces le dicen el Canchonero. Eso es un estilo nuevo porque están con letra el antiguo Cachimbo era más lento conocida como las heladas, con clarinetes y guitarra.*<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Gladys Albarracín, Entrevista individual, Iquique 2017.

<sup>111</sup> Paulo Caqueo, Musico, entrevista individual, Mamiña 2017.

Figura n°4. Partituras Cachimbo de San Andrés de Pica

**CACHIMBO DE PICA**  
San Andrés de Pica

Pica 2012 Transcriptor Franco Daponte

Melodía

1 **Introducción** Repetición "ad libitum".

2 **DANZA**  
Primera parte: *hecha - desecha y saludo*

3 **D.C.**

4 **Segunda Parte: *encuentro, venia o desprecio***

5

6 **Tercera parte: *toreo*** Repetición "ad libitum".

7

Fuente: Franco Daponte.

Figura n°5. Partitura Cachimbo de Tarapacá, Banda de Bronce

**Cachimbo de Tarapacá**  
**Banda de bronce**

San Juan de Guariza 2012 Transcriptor  
Tiziana palmiero

Melodia

The musical score is written for a brass band. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/8 time signature. The melody is marked 'Melodia' and is written on a single staff. The accompaniment consists of five staves, each with a different instrument part. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Franco Daponte.

Figura n°6 Partitura tonadillas

**Tonadilla, llamase, el Palomo. del Pueblo de Lambayeque  
para cantar, y bailar**

Martínez Compañón, II, fol. 185

Transcripción crítica de Franco Daponte

Voz

Bajo

**"A" GLOSA**

12

voz

Fragancia des Jar- dines Samba Reyna de todas

**"B" DULCE**

22

las flo-res Reyna de to-das las flo-res - s 4-ves pe-ses a-himales Samba ingra-ta

32

te rin-dan te rindan ado-ra-cio-nes a- ves pe- sa- ni-ma- l Samba ingra- ta te rin-dan

**"C" FUGA**

42

te rin-dan a- do-ra-cio- nes Soy del aro-mo pa-lomoti-en- de- lida-ta pa-lomo Soy del moscueto pa-lomo no soy su- ge-to palom- o.

El Cachimbo está compuesto por tres partes coincidentes con la estructura coreográfica más una introducción cuya función es el llamado a los bailarines. Entre los antecedentes más antiguos de esta forma musical se encuentra los llamados Bailes y danzas de tierra altos y bailes de tierra bajos del norte del Perú así como también el golpe y tierra y el tondero. Estas danzas del norte del Perú poseen una forma tripartita llamada Glosa, Dulce y Fuga, que son comparables con el denominado Hechadesecha saludo, Venia o desprecio y Toreo en los Cachimbos Tarapaqueños.

Interesante es hacer notar que esta forma posee los antecedentes musicales más antiguos en las transcripciones de Tonadas y Tonadillas realizadas a finales del siglo XVIII por el Obispo Jaime Baltazar Martínez de Compañón. Esta son la E 181 Tonada La Salata; E 182 La Donosa; E 183 El conejo y la E 185 El Palomo, todas llevan en el título la especificación “para bailar y cantar”.

**Figura n°7. Melodía de Baile y Tierra**

The image displays two pages of a musical score for 'BAILE Y TIERRA'. The left page is the first page, featuring the title 'BAILE Y TIERRA', a subtitle 'Versión para piano, grabada a la señora Irma Zegarra v. de Monje en Pica Año 1977 - Transcripción de Margot Loyola', and a tempo marking 'M.M. = 80 aprox.'. It is divided into three sections: 'Introducción - 1ª Parte', 'Baile - 1ª Parte', and '2ª Parte'. The right page continues the score with sections labeled 'Tercio', 'Allegretto', 'Ritornel al Minore', and 'Ritornel'. The score is written in piano style with treble and bass clefs.

Fuente: Margot Loyola en Pica a Irma Zegarra en 1977. La editora divide la estructura en tres partes.

Respecto a los Instrumentos musicales, desde los talleres nos han informado que el Cachimbo actual sólo se baila con Banda de Bronces, la que siempre tiene en su repertorio las tres melodías mencionadas anteriormente, cuyo orden se ejecuta dependiendo del pueblo en el que se baile, es decir, se está en Pica, primero se toca el Cachimbo de Pica y luego el de Tarapacá. Según el integrante de la Banda Santa Cecilia de Mamiña Ronald Estica y el actual director de la banda de bronce de Pica Tomás Cayo, las Bandas de estos pueblos conocen otros Cachimbos como es el caso de “Las Heladas”

en Mamiña o “Rogaciana” en Pica, pero no se tocan porque los bailarines no están acostumbrados a bailarlos, a pesar de que cuentan con la forma tripartita y se podrían bailar perfectamente<sup>112</sup>. Según Tomás Cayo los arreglos para banda se han pasado por las distintas generaciones y las actuales libretas con las partes de la partitura son copias de anteriores. La orquestación de los Cachimbos más completa es la del ejército y armada que incluye no sólo bronces, también partes para maderas como clarinete y oboe y otros instrumentos de broce relacionados con lo sinfónico como cornos. Como veremos más adelante en el subpunto de memoria histórica, en Pica y Matilla hubo bandas muy completas en su organización instrumental, esto debido a que en ambos poblados funcionaron sociedades musicales funcionaron como verdaderas escuelas de música<sup>113</sup>.

**Foto n°9. Banda de Pica, Siglo XX**



Fuente: Franco Daponte

**Foto n°10. Banda de Pica, primera mitad del siglo XX**

---

<sup>112</sup> Interesante es notar que en los talleres de Pica y Matilla se habló de los Cachimbos popularizados por la industria musical en la década de los 60' durante el movimiento denominado “neo folclore”, cuyas formas musicales no se corresponden con el Cachimbo tradicional y por lo tanto “no se pueden bailar”, por lo menos con la evolución coreográfica tradicional

<sup>113</sup> Es interesante notar que esta sociedad musical no sólo acogía a los integrantes de la banda de bronces, sino también a pianistas, guitarristas, violinistas, “bandolinistas” (intérpretes de mandolina y/o bandurria) y a los integrantes de las cantorias eclesíásticas.



Fuente: Franco Daponte

**Foto n° 11. Banda de Pica, Fiesta San Andrés, 2001**



Fuente: Franco Daponte

Actualmente, en los pueblos, por lo general, la orquestación es más reducida; se conocen dos voces para trompeta y una línea de bajo que es ejecutado por barítono y tuba. En ocasiones se ha vuelto a

utilizar el clarinete, pero ya no posee línea propia, sino que dobla la primera voz.

El Cachimbo entre el folclorismo, cultores en proyección escénica y la industria discográfica. Uno de los temas que ocupó gran parte de todos los talleres fue la interpretación escénica del Cachimbo realizada por variados conjuntos folclóricos nacionales. Esta crítica fue orientada especialmente a los conjuntos folclóricos que proyectan “verdades en escena”<sup>114</sup> que las legitiman mostrando evidencia de viajes y estudios con personajes reconocidos en los pueblos de origen. Sin embargo, la crítica está dirigida en parte al estilo de la danza que pierde el “Aire” del Cachimbo señorial, especialmente con la proyección de un imaginario andino tanto en lo sonoro como en la vestimenta y actitud de los intérpretes<sup>115</sup>. Pero las mayores y muy sentidas críticas apuntaron especialmente a la “caricaturización” que se hace de los habitantes tarapaqueños en la proyección escénica; que apela a un imaginario del “nortino” construido en el Chile histórico. En escena el Tarapaqueño es representado con prendas de vestir que nunca se han usado de manera cotidiana en la, ni menos para bailar Cachimbo, como son el sombrero con plumas (propio de las bandas de lakas), chalequitos andinos y las mujeres faldas con colores “de Bolivia” en su parte inferior, así como las mantas aguayos y bolsitos chulpas utilizadas como accesorios de vestuario. Imaginario que además está muy difundido y establecido en el territorio nacional, tanto así que los niños de las mismas escuelas tarapaqueñas se “auto-representan” bailando el Cachimbo vestidos con este imaginario, lo que los aleja y les enseña que la danza es algo ajeno a ellos. Además, esta situación muchas veces ha generado conflictos entre apoderados y profesores.

Importante también ha sido la influencia del conjunto de la magisterio de Iquique dirigido por los profesores Osvaldo Carrión y Juana Maldonado, esta agrupación integra a personas afines al folclore y cultores jóvenes de los pueblos precordilleranos amantes de su propio folclor y que han migrado a la ciudad, lo que en los últimos 20 años han enriquecido su práctica con técnicas de la proyección escénica y, por el hecho de participar y aprender otras manifestaciones tanto de sus respectivos pueblos como otros de la región de Tarapacá, es que se han legitimado en la urbe como herederos “originarios” del Cachimbo y en sus pueblos de origen como “rescatadores” y “revitalizadores” de la tradición perdida. Esta situación genera una retroalimentación de saberes entre los cultores que viven en los pueblos, en su mayoría adultos mayores, y los “Iquiqueños del interior”, que en la ciudad de Iquique han construido un nuevo tipo de Cachimbo, de estilo más escénico, pero a pesar de los esencialismos propios de la proyección folclórica del cual son herederos, intenta reproducir el estilo y “el aire” del Cachimbo de los pueblos, cualidad que en la urbe llaman esencia.

Esta situación produjo un movimiento que ha expandido la territorialidad de la danza hasta la costa, situación que antes de 1980 no era así, pues esta danza se practicaba sólo en los pueblos del interior de Iquique. Esta situación se ha hecho sentir con mucha fuerza en la ciudad que instituciones como el Consejo Regional de la Cultura y las Artes o La Municipalidad de Iquique han organizado actividades relacionadas con este PCI.

5.2.2. Subdimensión: Registro fotográfico (ANEXO 10)

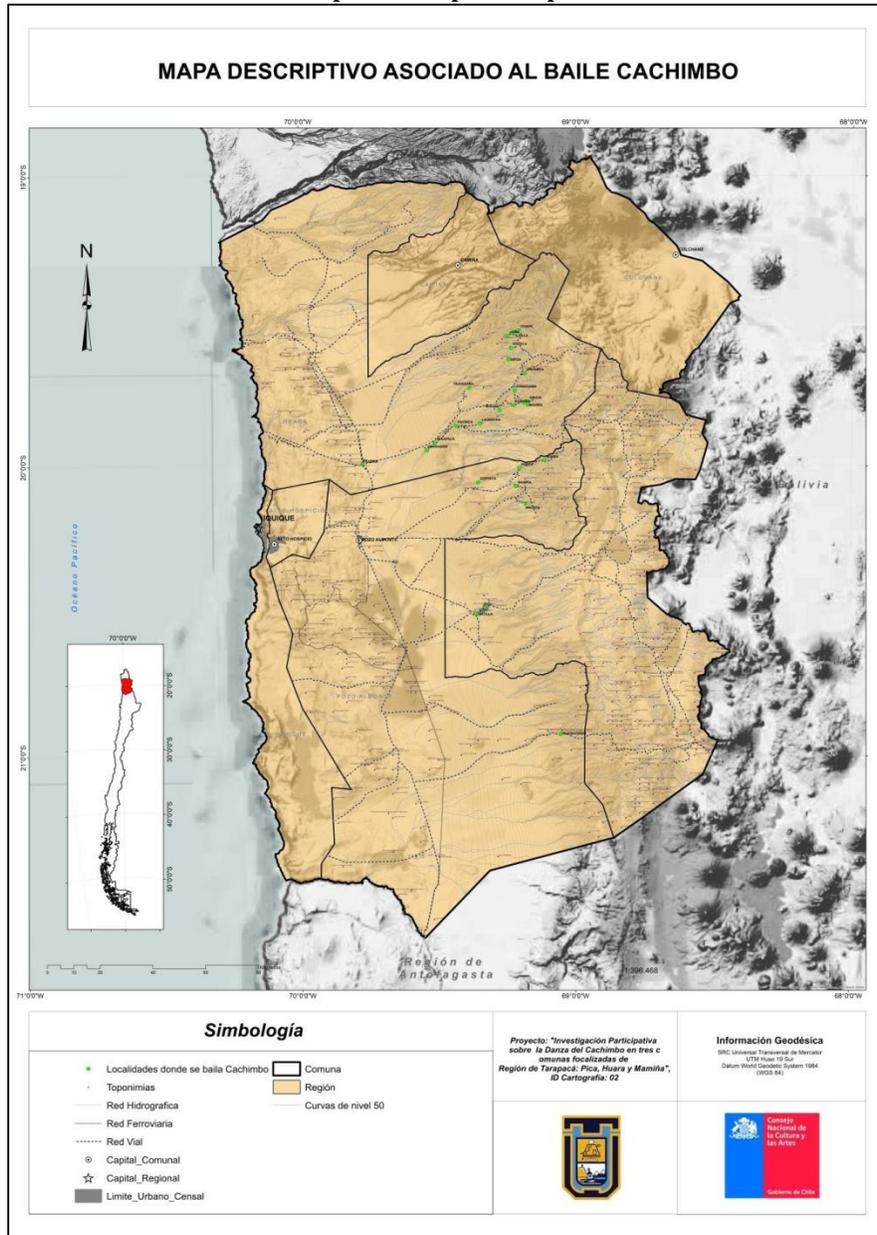
5.2.3. Subdimensión: Registro Audiovisual (ANEXO 11)

---

<sup>114</sup> No es el caso de los Ballet folclóricos, ya que la mayoría entiende que es una propuesta artística de fantasía. Aunque sí insisten en que el vestuario no nos representa.

<sup>115</sup> En lo sonoro muy influenciada por los conjuntos “andinos” que surgieron durante el movimiento de la nueva canción chilena.

Mapa n°12.Mapa Descriptivo



Fuente: Elaboración a partir de talleres participativos

El mapa n° 13 asociado al ámbito descriptivo del baile Cachimbo en la región, presenta principalmente componentes de las tres comunas en las que se ha enfocado el presente trabajo, es decir Haura, Pozo Almonte y Pica. En ellas se presentan atributos como lo son la topografía, rutas viales, capitales comunales, red hidrográficas pero principalmente los lugares o asentamientos en donde en mayor medida se lleva a cabo la ejecución del baile Cachimbo en un contexto natural, ya sea en festividades u otros contextos.

## 5.3 DIMENSIÓN: HISTÓRICO-CULTURAL

### 5.3.1 Subdimensión Histórica

Contexto histórico en localidades de la provincia de Tamarugal y su relación con el Cachimbo San Lorenzo de Tarapacá de los antiguos, un pueblo de pasado importante y presente dormido.

Con una data de ocupación desde tiempos prehispánicos, localizado en el llamado pueblo de Tarapacá viejo (Tarapacá 49), en la otra banda de la quebrada enfrentando el pueblo actual. Se localizó el primer asentamiento que habría sido ocupado un poco antes de la ocupación inca del actual territorio de la actual Región de Tarapacá. Los últimos antecedentes arqueológicos demuestran y afirman la ocupación de la aldea durante el periodo incaico, pero además una férrea tradición minero metalúrgico temprano, asociada a la minería de la plata prehispánica. Son muchos los restos asociados a vestigios hallados en las excavaciones arqueológicas de escorias y crisoles de fundición prehispánicos con restos aun de metales analizados recientemente. Correspondiente a plata proveniente de los cerros de la costa, Huantajaya y alrededores que fueron explotados desde tiempos prehispánicos y reconocidos por el inca. Demostrando así una tradición minero metalúrgico que este pueblo y su población mantuvieron por largo tiempo.

Su administración eclesiástica dependía del Obispado de Arequipa y del punto de vista administrativo formó parte del Corregimiento de San Marcos de Arica de la Frontera hasta fines del siglo XVIII en que se segregó junto a las parroquias de Santo Tomas de Camiña, San Andrés de Pica y Sibaya, para formar el Corregimiento de San Lorenzo de Tarapacá, el que por las reformas administrativas borbónicas se convirtió a los pocos años (1782) en uno de los siete Partidos de la Intendencia de Arequipa, dependientes aún del Virreinato del Perú, pero por medio de la Real Audiencia de Santiago de los Caballeros del Cusco.

Gracias a las actividades económicas y lo intenso del comercio de la región, las familias de Tarapacá se hicieron de grandiosas fortunas, gracias a la producción vitivinícola y su comercio a Lima y Potosí y el establecimiento del Real Asiento de Minas de Plata de Huantajaya, la segunda veta argentífera más importante del Alto y Bajo Perú en las postrimerías de la Colonia. Entre estas familias destacó la de don Basilio de La Fuente, quien financió importantes obras en la quebrada durante el siglo XVIII.

Con la época de la Independencia fue sitio de disputa entre realistas e independentistas. José de San Martín proclama su independencia el 28 de julio de 1821.

La zona perteneció al Departamento de Arequipa, luego al Departamento de Litoral (Provincias de Arica y Tarapacá), en 1841 al Departamento de Moquegua (Provincias de Moquegua, Tacna, Arica y Tarapacá), para declararlo Departamento de Tarapacá en 1878, compuesto a su vez por las provincias de Iquique y Tarapacá, momento en el cual perdió relevancia frente al puerto de Iquique, entre otros factores, por epidemias de malaria que asolaron la quebrada. Esta situación político - administrativa duró pocos años, ya que fue sometido a dominio chileno a causa de la Guerra del Pacífico en 1879, luego de la Campaña de Tarapacá, para integrarse a Chile por el Tratado de Paz de Ancón, firmado entre Chile y Perú en 1884.

En esta localidad se sucedieron numerosos hechos bélicos de importancia a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, como la ocupación por parte de las tropas de Túpac Amaru II, de Túpac Catari y de Tomás Paniri, desde el Cusco y el Altiplano, sublevaciones que fueron sofocadas por las tropas virreinales enviadas desde Arequipa y Arica. También fue escenario de los primeros intentos de Independencia del Perú, ya que fue una de las ciudades de la época que influidas por el silogismo

alto peruano, como por las influencias del Virreinato del Río de la Plata, enarbolaron la enseña blanca y celeste de los patriotas de Buenos Aires, hitos que también se vieron rápidamente frenados por los independentistas que dominaban desde Arequipa y Arica. Durante la Etapa de Consolidación nacional del Perú, fue ocupada por tropas bolivianas que reclamaban para sí todas las provincias del sur del Perú, como Moquegua, Tacna, Arica, Chucuito y Tarapacá, pero los mismos tarapaqueños se alzaron en armas para expulsar a los invasores, situación que se repitió en 1879, durante la Guerra del Pacífico, en que tropas aliadas del Perú y Bolivia, vencieron al Ejército de Chile en la Batalla de Tarapacá, sin embargo a causa de la derrota final de los aliados en esta guerra, Chile conquistaría estos territorios. Actualmente ha perdido relevancia en favor de otras ciudades y localidades de la región, siendo sólo un pueblo de 135 habitantes, pero rico en cultura y tradición.

Se llama así a la danza que se manifiesta en fiestas patronales y ocasiones especiales en diferentes pueblos de la precordillera, que es ejecutada por una pareja al son de bandas de bronces a lo largo de los diferentes pueblos de la Quebrada de Tarapacá. Si bien el Cachimbo es de “Tarapacá” porque se baila en lo que fue la antigua provincia peruana de Tarapacá, se ha usado esta denominación como general, dado que en las distintas localidades la danza tiene algunas diferencias lo que hace que se particularice según la localidad. Esta danza tendría sus orígenes históricos en antiguos ritmos afro llegados a estas zonas hacia el siglo XVI con los primeros esclavos de origen africano traídos por conquistadores que se asentaron en estas tierras. La que se habría mezclado con ritmos de danzas andaluzas traídas de Europa, y que de cuya mezcla habrían derivado estos bailes o danzas, los que con el pasar del tiempo y de la mano del mestizaje llegó a los salones.

### 5.3.2 Memoria Social

Hacia la primera mitad del siglo XX, la memoria colectiva construyó una versión del PCI que se recuerda con un dejo de romanticismo, en general fue definida como “danza señorial”; propia de los salones de los mineros y hacendados Tarapaqueños. Estos salones eran referenciales para la sociedad menos privilegiada, ya que sus usos y costumbres eran imitados por el pueblo, “plebe” le llamaron algunos cultores, en los parabienes comunitarios. Se recordó bastante la celebración privada de estilo románticas realizadas en Pica y Matilla, estas eran llamadas convites, cuya celebración comenzaba en las chacras y culminaban en el salón de alguna casa distinguida del oasis, estas destacaban por poseer piano en el espacio festivo. En este espacio el Cachimbo señorial compartía espacio con valsés, cuadrilla, polcas y mazurca en las tertulias tarapaqueñas.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, la memoria colectiva relaciona el Cachimbo sólo en las celebraciones comunitarias públicas, en ocasión de alguna fiesta patronal u otra religiosa de importancia, bailado en parabienes y con bandas de bronces.

En cuanto a los instrumentos musicales la memoria colectiva asciende sólo hasta la primera mitad del siglo XX y se recuerdan los usados en el salón como el piano, que era el más apreciado con el que el Cachimbo adquiriría un aire elegante y más cónsono a aquellos tablonés alfombrados. En Pica del 1900 se recordó que habían más de 20 pianos, éstos llegaban en barco al puerto de Iquique y eran transportado en “mulas pianeras” hasta los pueblos del interior<sup>116</sup> (Loyola 1994:45); la llegada de un instrumento al oasis generaba mucha expectativa y se convertía en una verdadera fiesta recuerdan los cultores. En los salones era bastante común la combinación de instrumentos de cuerdas, como violines, bandurrias y mandolinas; al momento de los bailes criollos hacía siempre su aparición el bombo que según recuerdan los matillanos remitiéndose a Regina Bejarano “daba el aire” al

---

<sup>116</sup> Este relato era muy común escucharlo al Maestro Enrique Luza Cáceres, de él lo aprendieron los cultores. También este relato aparece en el libro El Cachimbo escrito por Margot Loyola (Loyola 1994:45)

Cachimbo<sup>117</sup>. Gladys Albarracín argumenta que “El Bombero” es el que lleva el Cachimbo, “este tiene que ser bueno, sino no se puede bailar”.

Respecto a la música la memoria colectiva argumenta que sólo existen tres melodías tradicionales de Cachimbo, llamadas Cachimbo de Pica, Cachimbo de Mamiña y Cachimbo de Tarapacá, esta última es la más difundida a nivel nacional. El Cachimbo se baila dos veces y en la quebrada de Mamiña tres, a este grupo se le llama pie. Según el cultor mamiñano Ronald Estica, el baile y tierra se bailaba en Mamiña con la melodía del Cachimbo de Mamiña y el Cachimbo tradicional con la de Tarapacá. Esta misma apreciación también surgió en Pica por los cultores Enelidolfo O’ryan y el director de la banda de bronce del mismo pueblo Tomás Cayo, pero se argumentó que la melodía del baile y tierra correspondía al Cachimbo de Pica y que la verdadera melodía del Cachimbo era sólo la de Tarapacá. Estos mismos cultores también recuerdan que en los últimos años han surgido otras melodías de Cachimbo como Ya comienza San Andrés de Margot Loyola o Rogaciana de Franco Daponte y aunque su estructura coincide perfectamente con el Cachimbo tradicional y se han hecho adaptaciones para banda, no las ejecutan durante las festividades porque “la gente” [bailarines comunes] ya están acostumbradas a estas tres y, por lo tanto, según el director de la banda de bronce de Pica Tomás Cayo “los que no conocen bien la danza se pierden en las vueltas”. Antiguamente el Cachimbo también se cantaba, “cuando no había instrumento “cantante” [melódico como el violín, bandurria o mandolina], se tenía que cantar”. De estos Cachimbos sólo queda uno en la memoria colectiva, Las Heladas. Este es originario de Mamiña, pero también a través de Mamiñanos que radicaron en Pica, Matilla y la Huayca como es el caso de Víctor Montaña o Gaspar Vilaxa, este Cachimbo también se cantó en las celebraciones de Matilla, se le recuerda en la casa de las hermanas Grimanesa y Angela Ceballos<sup>118</sup>. Este Cachimbo también ha sido adaptado para bandas de bronce, como por ejemplo por el director de la Banda Santa Cecilia de Mamiña Pablo Caqueo<sup>119</sup>, pero al igual que los Cachimbos de autor mencionados en el párrafo anterior, Ronal Cautín argumenta que Las Heladas no se toca en las fiestas porque la gente [bailarines] no están acostumbrados a bailarlo<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> Según los trabajos realizados por Margot Loyola (1994) y Daponte (2010) el bombo hacía la danza salerosa (Luza 1994 cit. En Daponte 2010); Regina Bejarano decía que: “el bombo le da esto al Cachimbo”, realizando a la vez un movimiento de cadera (Cit. en Loyola 1994:41).

<sup>118</sup> El Cachimbo las Heladas Bailado en Matilla por los cultores de Mamiña Pablo y Gabriela Caqueo y cantado por Franco Daponte; en el marco del I Encuentro de Cachimbo de Pica y Matilla organizado por la Ilustre Municipalidad de Pica el 25.06.2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j007H5udsLA> [consultada el 4.11.2017].

<sup>119</sup> Cachimbo Las Heladas al son de la banda de bronce de Mamiña bailado por Pablo y Gabriela Caqueo, en el frontis de la Iglesia de San Marcos de Mamiña en las festividades de Santa Cecilia 2012 Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=hgPA64u\\_n0o](https://www.youtube.com/watch?v=hgPA64u_n0o) [consultada el 4.11.2017].

<sup>120</sup> Las Heladas es un Cachimbo que también ha sido grabado por el conjunto folclórico Palomar dirigido por los folcloristas Margot Loyola y Osvaldo Cádiz en su disco “Palomar Danzas tradicionales de Chile” y en el extranjero por la agrupación Capilla de Indias que lo incluyó en su último disco Caminos Morenos, publicado y difundido en Francia por el prestigioso sello K617. En la siguiente web [https://www.youtube.com/watch?v=l8t8\\_MKeu08](https://www.youtube.com/watch?v=l8t8_MKeu08) [consultada el 4.11.2017], se puede apreciar una interpretación realizada por Capilla de Indias durante el festival de Sarrebourg (Francia) en el año 2011.

Foto n°12. de músicos intérpretes de instrumentos del salón 1980 aproximadamente.



Fuente: Franco Daponte

Foto N°13. Emilio Vilca al violín, Fructuoso Ayavire Bandurria y Enrique Luza al Piano.



Fuente: Franco Daponte

En el Oasis de Pica existió una variante del Cachimbo denominada San Miguelito. Esta se bailó sólo en algunos salones del pueblo, especialmente en los más pudientes; era cantado y al parecer estaba inspirado en una antigua marinera del norte del Perú que lleva por Nombre “San Miguel de Piura”. Este Cachimbo expresa en sus primeros versos la pena que algunos tarapaqueños piqueños sintieron cuando los expulsaron durante el período de desperuanización: “cuando será ese día en que vuelva a pisar tus arenas”. Luego, en la segunda parte, relata hechos que sucedieron durante la guerra del pacífico cuando el regimiento chileno Carabineros de Yungay entre al oasis precedido de cuatro patrulleros y acantonaron en la plaza que hoy día se llama oficialmente “Plaza Yungay” y paradójicamente también se le llama “plaza del Cachimbo”: Ya se acercan cuatro rotos, centinela/ levantando polvadera, alerta está, y hagamos fuego de frente, centinela/ y fuego a la retaguardia, alerta está.

Respecto a la danza, el san miguelito, a diferencia del Cachimbo que tiene forma tripartita, tiene cuatro partes; la primera parte presenta las mismas evoluciones coreográficas que el Cachimbo (hecha – desecha-saludo), pero con una disposición diferente y cada evolución se realiza ajustadamente con cada frase musical. Comienza con dos saludos, luego se realiza una hecha y desecha. En la sección llamada “centinelita”, que no tiene el Cachimbo tradicional, se realiza un contragiro (vuelta completa por la izquierda en el puesto) y luego un giro (vuelta completa por la derecha en el puesto); a

continuación, viene el desprecio, que es igual al del Cachimbo tradicional; y se termina con el toreo que, a diferencia del Cachimbo, sólo realiza cambios de lado.

La memoria colectiva también se refirió a la banda de bronce. Estas integradas por músicos de los pueblos que ingresaban al ejército y por sus habilidades musicales terminaban como integrantes de éstas. A mediados del siglo XX muchos músicos jubilados del ejército fundaron o integraron los “círculos musicales” de los pueblos, los que cumplían la función de escuelas de música. En Matilla Pica y Mamiña se recuerda con mucho cariño el círculo musical, en este último poblado don Pablo Caqueo junto con la banda Santa Cecilia del mismo pueblo” es el último heredero de esta tradición. El círculo musical estaba integrado en su mayoría por instrumentistas de bronce, pero también por hubo intérpretes de guitarra, violín, Mandolina y Bandurria como en los pueblos de Pica y Matilla. Durante la existencia de los círculos musicales, las bandas de bronce tuvieron su mayor apogeo, algunas con una gran variedad de instrumentos como la Banda de “la sociedad Peruana” en Pica dirigida por Carlos Zúñiga que según se recuerda, era una de las más completas de la región y de esta salían los Cachimbos más armoniosos de la zona.

**Foto n°14. Banda de Bronce de la sociedad Peruana de Pica, 1920 aprox.  
Al centro su director Carlos Zúñiga con la batuta.**



Fuente: Franco Daponte

5.3.3 subdimensioimensión: Evolución histórica de la relación del Elemento de PCI y el territorio. Según lo relatado por los cultores en los talleres, se puede concluir que el Cachimbo tuvo cuatro momentos históricos, baile y tierra, apogeo en los salones de comienzos del siglo XX, decadencia post gobierno militar y renacimiento junto con el arribo del nuevo milenio.

Baile y Tierra

Aunque no se sabe con certeza cuando arribó el “baile y tierra” a los Valles y Oasis de Tarapacá, ni menos quien lo trajo o bailó primero, éste conserva su nombre original producto de la terminología hispana de fines del siglo XVIII “de la tierra” con la que se referían los peninsulares a las manifestaciones culturales propias de América. Y mantiene, en su estructura coreográfica, una compleja combinación de movimientos estructurados en tres partes musicales congruentes con la

forma musical de las tonadillas del mismo período virreinal. Como por ejemplo las tonadillas transcritas por Martínez de Compañón entre 1782 y 84<sup>121</sup> del norte del Perú.

Desde el siglo XVIII, según las acuarelas de Martínez de Compañón, estos bailes de tierra denotan su influencia africana y adaptación refinada en los salones chicherías y parabienes populares. Lo que coincide con los relatos de los cultores.

Durante este período el baile y tierra y el Cachimbo se difundieron sólo en los pueblos tarapaqueños, no así en los primeros asentamientos salitreros de la segunda mitad del siglo XIX.

El apogeo del Cachimbo en el siglo XX.

El desarrollo del salitre durante el siglo XIX cambió la hegemonía socio-administrativa desde la zona de Tarapacá al puerto de Iquique, ciudad en la que se instalaron las principales instituciones. Sin embargo, los tarapaqueños mantuvieron durante gran parte del siglo XX sus expresiones y actividades culturales que los diferenciaban de los habitantes de otros pisos ecológicos como los del altiplano o los pampinos. En este contexto cultural el Cachimbo se erigió como un símbolo de identidad tarapaqueña; formó parte integral de los espacios comunitarios y ocasiones festivas más importantes de cada poblado, especialmente en las festividades relacionadas con la religiosidad popular, como las fiestas patronales. También se desarrolló en los salones de los nacientes burgueses tarapaqueña y se convirtió en la danza local por excelencia, el baile de esta tierra, que se bailó junto a otras danzas arribadas de los salones centroeuropeos como la cuadrilla, la polca y la mazurca iba siendo paulatinamente desplazada por el Cachimbo. Paralelamente el Cachimbo trasciende al salón y, según la memoria histórica, desde los años 20 en adelante ocupa los principales lugares de la fiesta pública y los parabienes, bailado al son de la banda de bronces se convirtió en la danza tarapaqueña por excelencia hasta la década de los 70'. Nos indica a su vez por conocimiento propio la Sra Gladys, *el Cachimbo nunca se bailó arriba de la cordillera, se bailaba en las grandes oficinas, los dueños de oficinas salitreras, Tarapacá era un pueblo, era una ciudad, tenía mil habitantes, tenía intendencia, tenía farmacia, botica decíamos antes, tenía hasta un regimiento era una ciudad, Iquique era una caleta en ese tiempo*<sup>122</sup>.

#### La revitalización del Cachimbo

Durante la dictadura militar el contexto político y la nueva chilenización del territorio promovida por las autoridades locales terminó con la fiesta privada, especialmente los convites y las tertulias que se realizaban en los salones. Además, durante este período sus principales exponentes fueron desapareciendo, lo que dejó a nuestro PCI en cuestión en una situación de casi extinción. A finales del siglo XX sólo algunos cultores adultos mayores lo reivindicaban en las fiestas patronales. Sin embargo, los cultores más antiguos se rehusaron a ver desaparecer su danza considerada símbolo de identidad, y la revitalizaron durante la última década del siglo XX fomentando su práctica en “salones particulares” y en parabienes. En los Oasis de recuerda a don Roberto Gómez (fallecido el 2014) y en los valles a la familia Caqueo en Mamiña y los esposos Gladys Albarracín y Fermín Méndez en Tarapacá. Esta situación trajo como consecuencia el nacimiento dos clubes de Cachimbo en los oasis y las escuelas de Cachimbo en Tarapacá y el fomento en la escuela pública en Mamiña.

En los albores del siglo XXI despertaron entre los varios agentes de la población la revalorización de las diferentes identidades que conforman el tejido social del país y por ende de nuestra región. En este contexto, el estado chileno legitimó institucionalmente a los llamados pueblos originarios; Mapuches, Aymarás, Rapa Nui, etc., destinándoles programas gubernamentales específicos y

<sup>121</sup> Especialmente con las de tonalidad menor, ya que los bailes y tierras de esta zona poseen esa característica fundamental.

<sup>122</sup> Gladys Albarracín, Entrevista Individual, Iquique, 2017

permitió a las comunidades respectivas el acceso a fondos públicos exclusivos. Sin embargo, varias expresiones tradicionales que forman parte de la ontología tarapaqueña se reconfiguraron de acuerdo con los imaginarios que cada comunidad (re)construyó y pasaron a sustentar las “nuevas identidades” regionales. En este contexto el Cachimbo se constituyó como un símbolo identitario regional y fue utilizado como la principal herramienta de visibilización de identidad tarapaqueña.

El creciente aumento de los bailes religiosos provenientes de Bolivia en las fiestas patronales de los pueblos tarapaqueños y el fomento de los campeonatos de cueca escolares en actividades oficiales, sumado a las expresiones de moda que la industria musical difunde a través de redes sociales, promueve en la juventud local nuevos referentes respecto a lo tradicional. Esta situación despertó en la comunidad un sentimiento de pérdida de la identidad y en las distintas quebradas se realizaron acciones en forma espontánea cuyo objetivo, según los mismos protagonistas asistentes a los talleres, es defender, fomentar y difundir el Cachimbo. Esta acción se desarrolla de diferentes maneras en los diferentes espacios territoriales. En los oasis de Pica y Matilla los cultores fortalecieron los clubes con otras variantes de Cachimbo como el san miguelito, la cueca tarapaqueña y en Matilla nació el club de Cachimbo Matillano. En las quebradas de Tarapacá se difundieron otras escuelas, aunque no muy continuadas, de Cachimbo tomando como referencia la escuela que fundó Gladys Albarracín y en la quebrada de Mamiña se continuó fomentando en el pueblo su práctica musical y danzaría; en este proceso la familia Caqueo ha sido un referente muy importante.

En este último periodo el Cachimbo expande su territorio y trasciende de los valles y oasis precordilleranos hacia el puerto de Iquique. Es practicado especialmente por los tarapaqueños migrantes. En este contexto el conjunto folclórico del magisterio dirigido por Eduardo Carrión y Juana Maldonado jugó un rol fundamental en la difusión del Cachimbo, pues sus directores que son muy cuidadosos en mantener y enseñar las formas tradicionales de esta danza han reclutado como integrantes a migrantes que satisfacen su ontología tarapaqueña participando en esta agrupación que en la proyección escénica respeta la autenticidad. Sin embargo, el Cachimbo practicado en este conjunto folclórico se enriqueció con nuevos paradigmas estéticos propios de la proyección escénica lo que a la larga creó un nuevo estilo e Cachimbo urbano que ha incidido también en los jóvenes cultores de pueblos que no pertenecen al conjunto folclórico. Según la información recabada en los talleres, en el pueblo de Mamiña los cultores más antiguos hacen la diferencia entre el Cachimbo mamiñano-urbano y el del tradicional bailado en el pueblo. Según la cultora piqueña Juana Soto, el Cachimbo que ahora bailan “ha perdido el paso tradicional y ha adquirido otros” [...] “las vueltas ya no son las mismas pues antes en el desprecio, la primera vuelta era por la izquierda y la segunda por la derecha, ahora es más desordenado, depende de cada pareja”.

A diferencia del Cachimbo del siglo XX en el que sólo las parejas de referencia eran las que estaban legitimadas para bailarlo en público, el Cachimbo actual es más democrático y lo baila quien lo ha aprendido con el propósito de difundirlo y “rescatarlo”.

Los cultores más jóvenes promueven el Cachimbo y generan nuevos espacios de enseñanza como las “clases de Cachimbo” que se realizan en los pueblos, que no son bastantes seguidas. En las redes sociales es común la promoción y difusión de estas actividades. En este aspecto destacan Cecilia Montaña en Pica, los integrantes del Club de Cachimbo Matillano, Gabriela Caqueo en Mamiña y Leonel Vilaxa y Mauricio Salazar en Iquique. En esta ciudad se enseña en el pub El Rincón Guachaca y está abierto a toda la comunidad Iquiqueña. Todas las clases son gratuitas salvo en Iquique donde el precio es, según los cultores, asequible y se organizan a través de las redes sociales y con un gran éxito de asistencia.

Imagen 5. Afiche de promoción virtual difundido a través de las redes sociales. El 13.10.2017



Fuente: Franco Daponte

También en los últimos años se ha asistido a una gran proliferación de eventos relacionados directa o indirectamente con el Cachimbo, como por ejemplo el día del Cachimbo que se celebra en Pica en la Plaza Yungay denominada popularmente como plaza del Cachimbo.

**Foto n°15. Plaza Yungay de Pica, popularmente llamada plaza del Cachimbo**



Fuente: Franco Daponte

**Foto n°16. Plaza Yungay de Pica, popularmente llamada plaza del Cachimbo**



Fuente: Franco Daponte.

Así también desde el 2014 se vienen realizados encuentros de Cachimbo organizados por las diferentes municipalidades de la región de Tarapacá o el Consejo Regional de la Cultura y las Artes o el Gobierno Regional. A estos eventos los cultores viajan desde sus respectivos lugares de residencia hacia el lugar de la actividad.

#### 5.3.4 Subdimensión: Identificación de hitos relevantes en el desarrollo del Elemento hasta la actualidad.

Según lo recabado en los talleres existen 5 hitos importantes en el Cachimbo:

- El Mariscal Ramón Castilla.

El primero dice relación con su nacimiento y para los cultores de Tarapacá. Gladys Albarracín argumenta que el Cachimbo nace en el pueblo Tarapacá, cuando este tenía la Intendencia y una población de 10.000 habitantes. Para aquella época el Cachimbo ya era bailado por personalidades importantes como es el caso del Tarapaqueño Mariscal Ramón Castilla.

- Calatambo Albarracín en Santiago.

Otro hito importante, a pesar de que fue sólo una observación de doña Luisa Morales de Matilla, es la presentación del Cachimbo en el teatro Caupolicán ya que ella estaba en Santiago con sus padres y recuerda desde ese día “el Cachimbo ya no fue más visto como una danza peruana sino chilena”<sup>123</sup>. Es muy importante esta observación, ya que desde la presentación de Albarracín en Santiago el Cachimbo pasó a formar parte del imaginario sonoro de “lo nortino”. El ritmo “Cachimbo” es utilizado por varios autores de la industria discográfica del neo folclore y la nueva canción chilena como: Los de Ramón, Violeta Parra, Cuatro cuartos, Pedro Messone, Rolando Alarcón y Héctor Soto que grabó un disco completo de nombre “El Cachimbo”. Es decir, el Cachimbo pasó a ser el ritmo que identifica a los chilenos del norte de Chile.

- Los viajes de Margot Loyola a la región.

En todos los pueblos se recuerdan las visitas de Margot Loyola, que visitó la región en cuatro ocasiones y finalmente publicó en 1994 el libro titulado El Cachimbo, Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas.

- Fiesta Patronal de San Andrés del 2001.

Desde los pueblos de Pica y Matilla se menciona la Fiesta Patronal de San Andrés del 2001, pues durante esta fiesta el grupo de alférez tomó el Cachimbo como centro de la fiesta y lo difundió en todas las actividades del programa de la fiesta. Una de estas es la bajada de la huara, que corresponde al trayecto que se realiza desde el parabién hasta la plaza del pueblo. Este trayecto se realizó aquel año, con cuatro paradas en las calles del pueblo en la que se bailó Cachimbo. Esto marcó un precedente en la democratización del Cachimbo, pues desde aquel año en adelante son cada vez más los bailarines y las personas que bailan en este espacio. Además, Gabriela Vilaxa argumenta que desde aquella época en adelante son más las personas que se interesan en bailar el Cachimbo.

- Nacimientos de los clubes de Cachimbo.

Otro hito importante para los cultores de Pica y Matilla son los nacimientos de sus clubes de Cachimbo.

El 2003 Nace en Pica el club de Cachimbo: Centro Social y Cultural Amigos del Cachimbo Enrique Luza Cáceres.

---

<sup>123</sup> Desde las diferentes publicaciones y entrevistas al mismo personaje, se dice que fue en el teatro ópera de Santiago: a comienzos de los '50 cuando Calatambo Albarracín llegó a Santiago y empezó a divulgar en la capital ritmos e instrumentos nortinos como zampoñas, pusas, sikus, queñas, sikuris y lichiguayas, además de ganar mayores reconocimientos. Con su conjunto, Los Calicheros de Sierra Pampa, actuó en el Teatro Ópera, sede del histórico espectáculo nocturno “Bim Bam Bum”, y grabó discos con Cachimbos, trotes, cuecas y ritmos de La Tirana como parte de una carrera que incluye diversos escenarios y festivales folclóricos nacionales. Disponible en: <http://www.musicapopular.cl/artista/calatambo-albarracin/> [consultada el 4.11.2017].

El 2004 Nace en Pica el club de Cachimbo: Centro Social y cultural El Cachimbo.

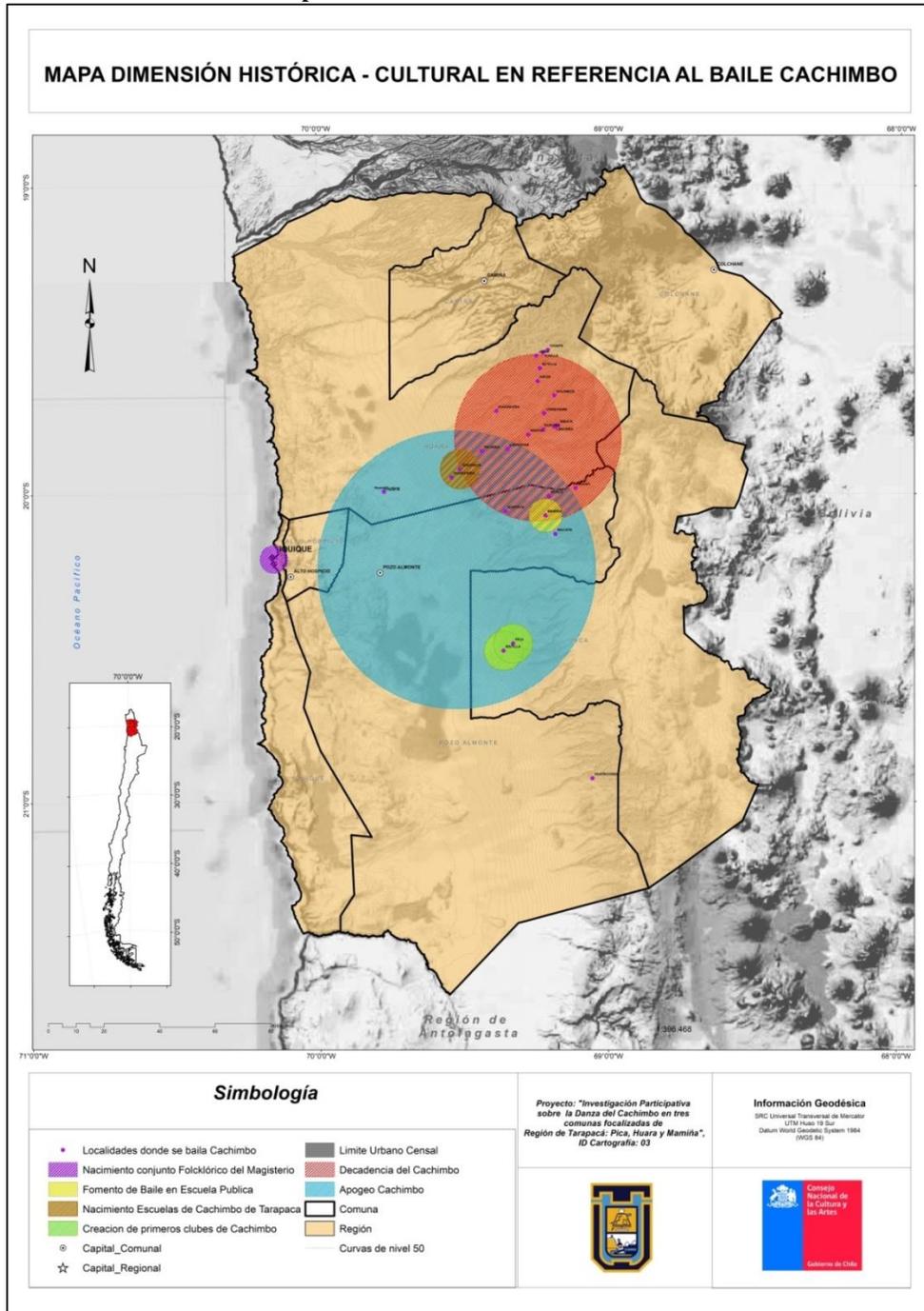
El 2015 Nace el Club Social y Cultural Cachimbo Matillano, Regina Bejarano y Rogelio Loayza.

**Foto n°17. Taller Participativo con Matillanos en relación a ámbitos históricos del Cachimbo**

Fuente: Cristian Arias, 2017



Mapa n°13. Dimensión Histórico Cultural



Fuente: Elaboración de base a talleres participativo

El mapa n°13 asociado a la dimensión histórico y cultural de la danza Cachimbo presenta información enfocada a distintos hitos que han marcado el desarrollo temporal de este elemento del PCI, en la que se destaca haciendo una referencia territorial a las áreas o lugares que afectaron positiva o negativamente estos sucesos ocurridos, por lo que encontramos en el áreas donde se manifestó el apogeo del Cachimbo, Decadencia, creación de primeros clubes de Cachimbo, nacimiento de escuelas de Cachimbo y su desarrollo en la urbe.

## 5.4 DIMENSIÓN: DIMENSIÓN SIMBÓLICA

### 5.4.1 Especificaciones sobre la dimensión simbólica que trae consigo el Elemento de PCI.

Desde los talleres se ha podido percibir el Cachimbo como un símbolo identitario tarapaqueño y que es utilizado como principal herramienta de reivindicación territorial por parte de los habitantes de la actual región de Tarapacá. Sin embargo, esta condición de danza simbólica Tarapaqueña pervive desde el nacimiento del Cachimbo y se ha expresado en los distintos períodos históricos de la región. Uno de los principales pensamientos que sustentó el nuevo orden republicano fue la movilidad social mediante la extinción de las castas y el establecimiento de las clases sociales en las que todos podían alcanzar una posición de privilegio a través de la meritocracia. Una de sus principales manifestaciones fue la abolición de la esclavitud y, por lo menos en el discurso, la integración de los negros a la nueva sociedad republicana. Este pensamiento se manifestó en las tertulias burguesas en las que las danzas “de la tierra”, es decir nacidas en América, compartían espacio con otras danzas llegadas de los salones franceses que simbolizaron la incorporación del nuevo pensamiento liberal republicano originado en ese país. Estas danzas de la tierra hacían alusión a la incorporación del negro a la sociedad, por esta razón tanto en sus nombres o su contenido musical y danzario estos “bailes de tierra” aluden de una u otra manera al mundo afro. El ejemplo más común es la Zamacueca que llegó a convertirse en el símbolo nacional de los cuatro países del cono sur latinoamericano: Perú, Bolivia, Argentina y Chile. Tarapacá no fue ajena a esta situación y desde comienzos de la república peruana “El Baile y Tierra” se convirtió en el símbolo identitario de los Tarapaqueños y un vehículo que los vinculaba a la nación peruana.

Este símbolo tarapaqueño fue muy apegado a la sociedad tarapaqueña en el “tiempo del Perú” como expresan los cultores pues durante el período de chilenización del territorio fue una de las principales prohibiciones realizadas por la administración chilena en los pueblos de Pica y Matilla<sup>124</sup>, recuerdan los cultores Matillanos Jorge Moya, Daniel Salazar y Luisa Morales “por ser considerada una danza peruana que había que erradicar”. Así también desde los habitantes peruanos que habitaron la zona, el Cachimbo fue utilizado como herramienta de resistencia ante “el cautiverio del territorio”, así se expresa en la variante del Cachimbo el San Miguelito cuyo texto habla del anhelo a retornar a al territorio producto de las expulsiones realizadas por las ligas patrióticas chilena y relata la primera ocupación del territorio por parte del ejército:

El texto expresa: Santo San Miguel de Piura [Pica], centinela/ Secretario de Mis penas, alerta está/ y cuando será ese día, centinela/que yo pise tus arenas, alerta está/. Centinelita Centinelaza/ Centinelita Centinelaza. Ya se acercan cuatro Rotos, centinela/ levantando polvadera, alerta está/ y hagamos fuego de frente, centinela/ y fuego a la retaguardia, alerta está. San Miguel, San Miguel/ San Miguelito al amanecer/ San Miguel, San Miguel/ San Miguelito al anochecer. Que viva que viva mi san miguel, toditas las noches sueño con él/ que viva que viva mi San Miguel algún día he de volver.

Después del arribo de Calatambo Albarracín a Santiago en 1954, el Cachimbo pasa a convertirse en el símbolo del imaginario sonoro nacional del norte grande. De esta manera los principales movimientos musicales de la época como el neo folclore y la nueva canción chilena promovidos por la industria musical nacional. El ritmo “Cachimbo” fue utilizado como ritmo nortino por varios de sus principales representantes, entre los que se encuentran: Los de Ramón, Violeta Parra, Cuatro cuartos, Pedro Messone, Rolando Alarcón y Héctor Soto que grabó un disco completo de nombre “El Cachimbo”. Incluso es uno de los principales ritmos que se encuentran en el disco 7 de línea grabado por los cuatro cuartos en el que se exalta románticamente las glorias del ejército chileno durante la guerra del pacífico. Paralelamente el trabajo de folcloristas de importancia nacional que marcaron

<sup>124</sup> Esta prohibición también es expuesta en el libro *El Cachimbo, danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. De Mrgot Loyola, 1994. En este libro Margol Loyola postula que de la prohibición del baile y tierra, hizo los cultores cambiar el nombre a Cachimbo para seguir bailándolo.

tendencia y fueron referencia para otros folcloristas como fue Margot Loyola, contribuyó a la integración del Cachimbo al acervo de la música chilena. Es decir, el Cachimbo desde mediados del siglo XX se chilena y paso a ser el ritmo que actualmente identifica a los chilenos del norte de Chile. La homogenización cultural producto de la globalización trajo consigo el despertar de identidades y varias acciones realizadas por los tarapaqueños con el fin de salvaguardar su identidad. Entre las varias manifestaciones que representan el patrimonio identitario inmaterial de los tarapaqueños destaca el rescate y salvaguardia del Cachimbo, pues después de 200 años de símbolo identitario, los tarapaqueños se resisten en verlo desaparecer. De esta manera se explica la fundación de clubes y escuelas de Cachimbo en los pueblos y la difusión del mismo en la ciudad de Iquique. Desde los talleres se ha podido concluir que el Cachimbo es actualmente el símbolo de la identidad tarapaqueña por excelencia.

De esta forma nos encontramos frente a cuatro estilos de bailes en relación al Cachimbo:

**Tarapaqueño:** el cual posee una característica tanto en su vestimenta como en su ejecución más asociada a aspectos indígenas locales (en algunas localidades como Sibaya se usa vestimenta con aguayos y otros rasgos peculiares) y con movimientos más bruscos al dar vueltas o desplazarse.

**Mamiñano:** Se caracteriza tanto en su ejecución como en su sonoridad, el estilo Mamiñano posee pasos más suaves y marcados lo que permite entrever que se ejecuta al son del ritmo pausado del bombo.

**Piqueño:** El estilo de baile Piqueño posee un poco más de velocidad tanto en su ejecución como en su sonoridad, posee pasos menos marcados y diferencia en el número de vueltas. Desde el saludo con la pareja hasta el toreo o remate del baile se puede observar un baile más dinámico y cambiante según la pareja que lo ejecute.

**Matillano:** Entre los estilos es uno de los más señoriales, con detalle y aspectos de cortesía más marcados, aspecto que coincide con su vestimenta al ser más protocolar y elegante. Difiere a los demás principalmente por rasgos de sutileza en su forma de baile.

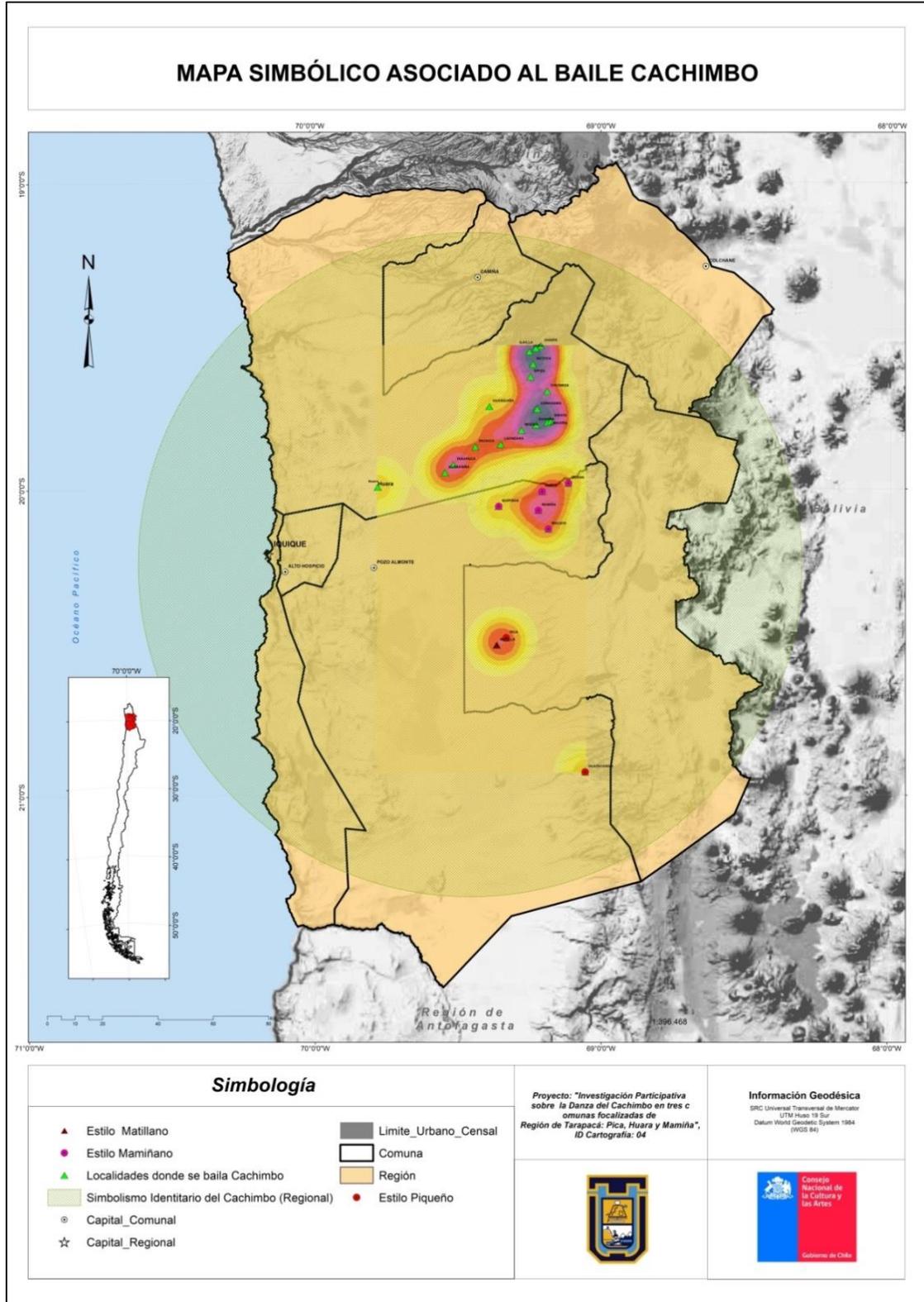
**Foto N° 18. Talleres participativos con cultores e interesados de la localidad de Pica**



Fuente: Diego Yampara

El mapa n°14 asociado a la dimensión simbólica entorno al cachimbo trata de graficar y expresar territorialmente la idea simbólica de identidad Tarapaqueña, como herramienta de reivindicación territorial, si bien existe microidentidades entorno al estilo de cachimbo por área, se pueden concretar en la existencia de un solo baile característico de la primera región y que no se expresa en otra región, de tal forma el mapa contiene áreas de influencia particulares y otra más general que pronuncia la idea de identidad regional.

Mapa N° 14. Dimensión Simbólica



Fuente: Elaboración en base a talleres participativos

## 5.5 DIMENSIÓN: TEMPORAL

### 5.5.1 Subdimensión: Especificaciones sobre la dimensión temporal que trae consigo el Elemento de PCI.

Desde los talleres esta dimensión fue relacionada con la ocasión. Esta está contextualizada siempre en un contexto festivo y, en este contexto, dividido en la Fiesta pública y privada.

La mayoría de los cultores argumentan que la ocasión principal en todos los pueblos, es la fiesta religiosa, principalmente las **fiestas patronales**. En la siguiente tabla se pueden visualizar las fiestas patronales más importantes del territorio (Tabla n°22) seguidas por una tabla específica (tabla n°23) con fechas de festividades certeras donde solo se ejecute o practique el PCI.

**Tabla n° 22. Listado de fiestas patronales Provincia del Tamarugal Región de Tarapacá - Chile**

<b>FESTIVIDAD</b>	<b>FECHA</b>	<b>LOCALIDAD</b>	<b>COMUNA</b>	<b>ZONA</b>
Pastores o Reyes	06 de enero	Chiapa Jaiña Sibaya Laonzana Huaviña Tarapacá Mamiña Guatacondo La Tirana Camiña	Huara Huara Huara Huara Huara Huara Pozo Almonte Pozo Almonte Pozo Almonte Camiña	Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Pampa Precordillera
Candelaria	02 de febrero	Cultane Ancuaque Limaxsiña Huaviña Jaiña Tarapacá Apamilca Parca Macaya Mamiña	Colchane Colchane Huara Huara Huara Huara Camiña Pozo Almonte Pozo Almonte Pozo Almonte	Altiplano Altiplano Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera
Lourdes	11 de febrero	Mocha Francia	Huara Camiña	Precordillera Precordillera
San José	19 de marzo	Huasquiña Pisiga Choque	Huara Colchane	Precordillera Altiplano
Semana Santa	Varía por año	Camiña Mamiña	Camiña Pozo Almonte	Precordillera Precordillera
San Marcos	25 de marzo	Mamiña	Pozo Almonte	Precordillera
Santa Cruz	03 de mayo	Chiapa Sibaya Huarasiña Chusmiza Soga Chapiquilta Cancosa	Huara Huara Huara Huara Huara Camiña Pica	Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Oasis
San Isid	15 de mayo	Pachica	Huara	Precordillera
Pentecostés	Varía por año	Jaiña Sipisa Laonzana Sibaya Mamiña Nama	Huara Huara Huara Huara Pozo Almonte Camiña	Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera
San Antonio	13 de junio	Mocha Matilla	Huara Pica	Precordillera Oasis
Corpus Cristi	15 de junio	Camiña	Camiña	Precordillera
San Juan	24 de junio	Huaviña	Huara	Precordillera
San Pedro y Pablo	29 de junio	Sotoca Sipisa Coscaya Pisagua Parca	Huara Huara Huara Huara Pozo Almonte	Precordillera Precordillera Precordillera Costa Precordillera

Fuente: Alberto Díaz Araya.

FESTIVIDAD	FECHA	LOCALIDAD	COMUNA	ZONA
Virgen del Carmen	16 de julio	La Tirana Miñi – Miñe	Pozo Almonte Huara	Pampa Precordillera
San Santiago	25 de julio	Usmagama Huaviña Quebe Macaya Altuzza Chapiquilta	Huara Huara Colchane Pozo Almonte Camiña Camiña	Precordillera Precordillera Altiplano Precordillera Precordillera Precordillera
El Salvador	06 de agosto	Limaxsiña	Huara	Precordillera
San Lorenzo	10 de agosto	Tarapacá	Huara	Precordillera
Asunción	15 de agosto	Chiapa Sibaya Guatacondo	Huara Huara Pozo Almonte	Precordillera Precordillera Precordillera
San Roque	16 de agosto	Chiapa	Huara	Precordillera
San Agustín	28 de agosto	Coscaya	Huara	Precordillera
San Liborio	29 de agosto	Poroma	Huara	Precordillera
Santa Rosa	30 de agosto	Usmagama Poroma Villablanca Quisma	Huara Huara Colchane Pica	Precordillera Precordillera Altiplano Oasis
Natividad	08 de septiembre	Mauque	Colchane	Altiplano
San Nicolás	10 de septiembre	Sibaya	Huara	Precordillera
Exaltación	14 de septiembre	Usmagama	Huara	Precordillera
San Francisco	04 de octubre	Yala – Yala	Camiña	Precordillera
El Rosario	07 de octubre	Moquella Mamiña	Camiña Pozo Almonte	Precordillera Precordillera
Difuntos	02 de noviembre	Isluga Cariquima Mamiña Chiapa Jaiña Sibaya Huaviña Mocha Camiña Cancosa Lirima	Colchane Colchane Pozo Almonte Huara Huara Huara Huara Huara Camiña Pica Pica	Altiplano Altiplano Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Precordillera Altiplano Altiplano
San Juan	24 de noviembre	Cariquima	Colchane	Altiplano
San Andrés	30 de noviembre	Pica Huasquiña	Pica Huara	Oasis Precordillera
Inmaculada	08 de diciembre	Coscaya	Huara	Precordillera
Santa Lucía	13 de diciembre	Parca	Pozo Almonte	Precordillera
Santo Tomás	21 de diciembre	Isluga Camiña	Colchane Camiña	Altiplano Precordillera

Mientras que para el caso específico de las festividades donde se baile Cachimbo en el año podemos mencionar las que aparecen en el siguiente cuadro:

**Tabla n°23 Festividades y localidades donde se baile Cachimbo comúnmente en el año**

Localidad	Festividad	Fecha
Jaiña	Candelaria	2 de febrero
Sotoca	Candelaria	2 de febrero
Quipisca	Nuestra señora de Lourdes	11 de febrero
Pozo Almonte	San José	18 de marzo
Loanzana	El Señor de o Espíritu Santo	Mayo
Chusmiza	Santa Cruz	3 de mayo
Mocha	San Antonio de Padua	11 de junio
Matilla	San Antonio	11 junio
Sipiza	San Pedro y San Pablo	29 de junio
Usmagama	San Santiago	25 de julio
Llalla	San Santiago	25 de julio
Macaya	San Santiago	25 de julio
Limaxiña	San Salvador	6 de agosto
Tarapacá	San Lorenzo	10 de agosto
Chiapa	Asunción de la Virgen	15 de agosto
Huatacondo	Nuestra señora de la Asunción.	15 de agosto
Huarasiña	Octava de san Lorenzo	18 de agosto
Sibaya	San Nicolás	10 de septiembre
Mamiña	Virgen del Rosario	7 de octubre
Huaviña	San Juan	24 de noviembre
Huasquiña	San Andrés	30 de noviembre
Pica	San Andrés	30 de noviembre
Pachica	Santa Bárbara	4 de diciembre
Parca	Santa Lucía.	13 de diciembre.

Fuente: Elaboración Propia

También hay poblados en las quebradas de Tarapacá y Mamiña en las que hay otras festividades religiosas de importancia en las que está presente el Cachimbo, por lo que en algunos pueblos como por ejemplo Huaviña el Cachimbo está presente tanto para fiesta de San Juan el 25 de junio como para la de San Santiago el 25 de julio, así como en Mamiña se baila tanto para la fiesta de la Virgen del Rosario el 7 de octubre como para la fiesta del Señor de Mamiña el 22 de mayo.

Aun así, dentro del contexto de la festividad existen momentos exactos en donde se baila Cachimbo según Mauricio Salazar, *el primer baile del Cachimbo lo tiene que hacer el responsable de la fiesta en este caso el alférez y la gente, la comunidad lo respeta eso, ya el segundo baile lo baila la demás gente y se va sumando la gente al Cachimbo igual que la cueca, pero por respeto siempre lo baila primero el alférez, cuando viene gente de afuera y ve eso como en el caso de la Margot Loyola que una vez vino y el baile se estaba perdiendo porque muy poca gente bailaba Cachimbo, pero no es que se esté perdiendo sino que es un baile ceremonial, en todas, si en algún momento se tiene que bailar Cachimbo, en la mañana al romper el día, después en la procesión se baila Cachimbo, en la plaza o en la sede social y en la noche antes de empezar el baile, el primer baile se empieza con el Cachimbo y la cueca o con la cueca y el Cachimbo.*<sup>125</sup>

Desde el punto de vista de la fiesta privada, se podría decir que el Cachimbo se baila todo el año, especialmente en las últimas décadas en las que el Cachimbo sea democratizado y las familias que reivindican pertenencia al territorio tarapaqueño lo bailan continuamente.

Actualmente, el movimiento revitalizador de esta danza ha generado variados eventos relacionados con el Cachimbo; los más estables son los que se organizan en Pica como el encuentro regional de Cachimbo de Pica y Matilla que se realiza entre el 25 y 28 de junio y el día del Cachimbo que se realiza el 21 de noviembre (vésperas de Santa Cecilia). Otras actividades relacionadas con el PCI con

<sup>125</sup> Mauricio Salazar, Entrevista individual, Octubre de 2018, Iquique

fecha movable son las que organizan instituciones administrativas como municipalidades, Gobierno Regional y el CRCA, las que de una u otra manera involucran el Cachimbo. Así también el territorio tarapaqueño acompaña las fiestas patrias del 18 de septiembre con Cachimbo. En este caso se tocan en bandas de bronces dos cuecas y dos de Cachimbos, excepto en Mamiña que son tres cuecas y tres Cachimbos.

Esta calendarización anual “cachimbera” ha generado una movilidad intercomunal entre los cultores que entusiastamente participan en casi todos los eventos, por lo también podríamos decir que el Cachimbo se baila todo el año.

**Foto n°19. Pareja de Baile , ejecutando Cachimbo Mamiñano, en la festividad de la Virgen del Rosario.**



Fuente: Cristian Arias, 2017

Foto n°20.Pareja de baile, ejecutando Cachimbo Matillano



Fuente: Cristian Arias, 2017



## 5.6 DIMENSIÓN MATERIAL

### 5.6.1 Subdimensión materias primas o insumos vinculados con el desarrollo del elemento.

Respecto a la dimensión material del PCI, los cultores identificaron dos tipos relacionados uno con la danza y otra con la música.

La Danza.

En la danza la principal materialidad está relacionada con el vestuario. Desde los talleres los cultores argumentaron que para el Cachimbo antiguo nunca se necesitó vestuario específico, sólo el traje formal de la época, ya que las ocasiones como las fiestas patronales ameritaban un vestuario formal; Los hombres con terno y las mujeres con vestido o falda. Estos vestuarios se conseguían en los puertos de Iquique o Arica o se mandaban a confeccionar a sastres locales.

El Cachimbo actual por el hecho de ser más escénico, sus principales protagonistas desean invertir en sus presentaciones para obtener mejor representatividad en los eventos que organizan en los espacios públicos instituciones como las Municipalidades (en especial la de Pica y Huara), Gobierno Regional y Consejo Regional de la Cultura y las Artes. Esta situación ha generado una moda de “vestirse de Cachimbo” para las presentaciones “oficiales” o encuentros del mismo. Estas presentaciones se realizan también en espacios significativos como la plazas principales de los pueblos y la ciudad e Iquique. Aunque también en este centro urbano se han organizado encuentros de PCI en espacios relacionados con os pueblos del interior como el Terminal Agropecuario.

Los trajes se mandan a confeccionar a sastres ubicados en la Feria Persa Norte de Iquique o sastres locales (sólo en Pica) y están inspirados en el vestuario de comienzos del siglo XX y en algunos pueblos de la quebrada de Tarapacá en el mundo andino; con aguayos y accesorios propios de la representación escénica del norte grande del país.

Por otro lado en el aspecto de la danza, la los insumos que pueden destacarse para dar un fundamento mayor en el aspecto material aluden a espacios públicos como plazas, colegios, frontis de iglesias, y en el ámbito privado corresponden a clubes de Cachimbo, escuelas de baile, salones, parabienes, y otros, ejemplo de esto podemos notar en lugares físicos apreciados en la tabla n°24, la cual señala algunos espacios físicos en donde se ejecuta el Cachimbo en la localidad de Pica y Matilla. Música.

En la música la principal materialidad está relacionada con los instrumentos musicales, en especial con los de la banda de Bronce. Antiguamente los bronces se conseguían a través del ejército, que incluso donaba a las bandas locales instrumentos que daba de baja. Hoy en día se consiguen a través de zona franca en Iquique y también se compran usados.

En este caso la materialidad está relacionada directamente con los espacios públicos en los que se desarrolla el PCI, como son las plazas principales de pueblos y ciudades, con la salvedad que la banda también es la que ameniza las fiesta religiosas en los atrios de las iglesias y parabienes en los que el Cachimbo es más democrático y menos escénico.

**Tabla n° 24. Lugares donde se baila Cachimbo en Pica y Matilla**

ID	Pica	ID	Matilla
1	Sala de Ensayo del Antiguo Circulo Musical	1	Casa Sebayo
2	Plaza de Armas	2	Centro de Madres
3	Salón B.O ( Antiguo Sociedad Peruana)	3	Local Social o Parabién
4	Escuela F- 100	4	Casa Loyza Seballos
5	Escuela San Andrés	5	Casa de la Sociedad de Músicos
6	Casa Roberto Gómez	6	Casa medina
7	Salón Familia Daponte Nuñez	7	Plaza
8	Casa Zabala ( Salón de baile)	8	El morro
9	Plaza Yungay o Cachimbo	9	Lagar
10	Casa Liborio Lusa	10	Frontis de Iglesia
11	Liceo Padre Alberto Hurtado		
12	Puquio Comiña		
13	Puquio Villa Alegre		
14	Parabién o Ramada de San Andrés		
15	Centro Social y Cultural Amigos del Cachimbo Enrique Lusa Cáceres		
16	Lugar de Ensayo de la Banda		
17	Parque Temático ( Ensayo de Banda)		

Fuente: Elaboración Propia

### 5.6.2 Subdimensión: Instrumentos, herramientas y productos asociados.

La ejecución del Cachimbo va asociada principalmente por la ejecución de la música, la sonoridades ejecutadas por instrumentos de bandas de bronce se enfocan en el sonar de las cajas, bombos, platillos, trompetas y otros. Lo que permite entender que el Cachimbo no es solo una danza, sino más bien incorpora otras variables de importancia como la música.

### 5.6.3. Subdimensión: Productos materiales del Elemento de PCI, si es que lo hubiere (Ej. piezas de artesanía).

El baile del Cachimbo corresponde a una forma patrimonial inmaterial, que se transmite por vía social. Esto quiere decir, que dicho saber es traspasado de generación en generación por medio de la tradición oral, la participación, la observación y su práctica festiva. Lo que no quiere decir que los bailarines no necesiten ningún tipo de utensilio, artefacto u objeto para ejecutar su coreografía. Es más, para muchos cultores es imprescindible que se use un pañuelo, por la pareja de danzantes, que las mujeres usen una falda o vestido que les lleguen hasta los tobillos y que los hombres vistan una camisa, pantalón de género, chaqueta y hasta sombrero.

El Cachimbo, al no corresponder a una expresión tangible ni material del patrimonio de tarapaqueños, piqueños, mamiñanos y matillanos no se le puede calificar como un producto o mercancía comercializable como lo son otras formas patrimoniales materiales, tales como tejidos, orfebrería, artesanía, etc., las cuales también se encuentran presentes en la Región de Tarapacá.

Tal cual como se ha dicho, el baile del Cachimbo es una práctica cultural que se realiza principalmente en fiestas patronales y sociales, sin embargo, el interés de algunos cultores por preservar la tradición del Cachimbo ha hecho que esta danza también sea ejecutada en diversos tipos de eventos públicos tales como Competencias locales y nacionales de baile, eventos culturales, aniversarios de instituciones privadas y públicas y en muestras artísticas. En cada una de ellas, según sea la

organización que baila el Cachimbo y la procedencia del cultor se intenta respetar la estética de la coreografía.

#### 5.6.4. Subdimensión: Técnicas utilizadas a la producción de la materialidad asociada al Elemento de PCI.

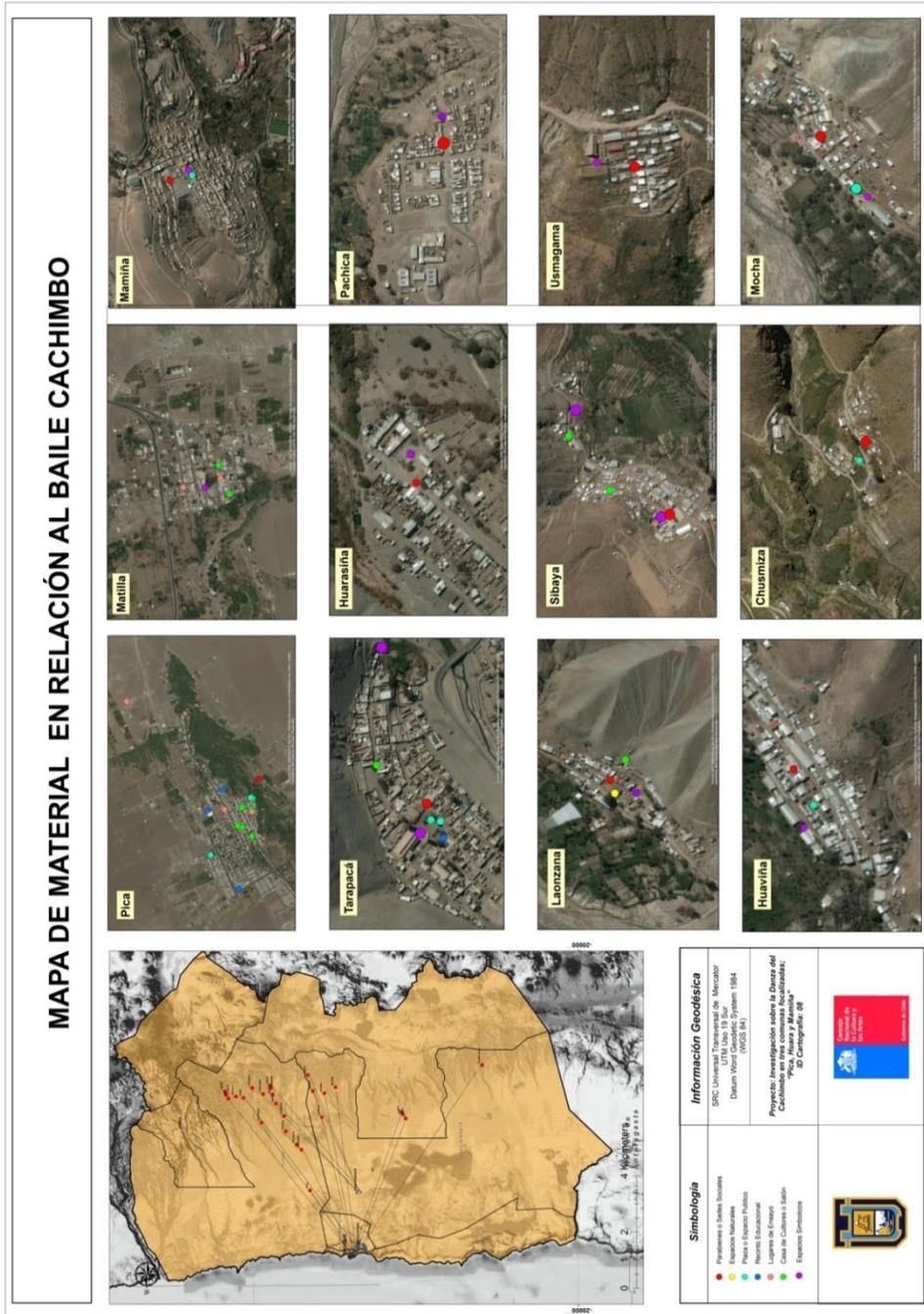
Tal como se ha dicho con anterioridad, el Cachimbo solo se practica en la Región de Tarapacá, en especial en los poblados de Pica, Matilla, Mamiña y en las comarcas que se ubican a lo largo de la quebrada de Tarapacá. La realización de esta danza, al ser hecha en poblados específicos ha provocado que existan variaciones locales en su ejecución, esto quiere decir que hay variaciones en la estética de la coreografía que tiene como resultado la diferenciación entre el Cachimbo Piqueño y el Matillano, por ejemplo.

Según los antecedentes recolectados y lo que se ha podido apreciar cuando se realiza el baile, el Cachimbo practicado en Pica es de tres vueltas mientras que el de Matilla, Mamiña y Tarapacá tiene dos. Según algunos cultores piqueños, cuando se realiza la tercera vuelta se hace el llamado “saludo”, el cual consiste en un encuentro entre el hombre y la mujer donde estos se miran frente a frente con coquetería.

Del mismo modo, es recurrente dentro de las diferentes formas con las que se baila el Cachimbo que se describa esta danza como elegante y señorial, características que tienen que estar presentes en la ejecución del baile pues son elementos que la identifican como tal, diferenciándola al mismo tiempo de otras danzas que se hacen en las fiestas patronales de la región, tales como cuecas nortinas, huaynos o cacharpayas.

En el caso del Cachimbo practicado en el pueblo de Tarapacá, Gladis Albarracín dice que; “El de nosotros, siempre nos gustaba mucho por elegancia, por la delicadeza, por las reverencias que hacían. Siempre salimos con nuestra ropa con humitas, con ternos negros. Las mujeres antes bailábamos con trajes largos bonitos, yo tengo trajes muy bonitos que me hicieron, así mostramos el Cachimbo”.

Mapa N°16: Dimensión Material



Fuente: Elaboración en base a talleres Participativos.

El mapa n°15 vinculado a la materialidad a la que se asocia el baile cachimbo va enfocada por una parte a recalcar donde históricamente se ha dispuesto d material para elaborar vestimenta y bandas de música. Por otro lado expresa distintos asentamientos para destacar espacialmente lugares públicos o infraestructura vinculada a este elemento de PCI,De esta forma podemos preciar tanto plazas, colegios, salones etc. El mapa fue elaborado por archivos dem para la base topográfica y mapas bases de imágenes satelitales para lograr una localización de espacios o bienes inmueble.

## 5.7. DIMENSIÓN ECONOMICA

### 5.7.1 Subdimensión: Organización económica inherente al Elemento de PCI.

En este aspecto, la mayoría de los cultores no necesita una organización económica ya que dependen de otras organizaciones para satisfacer las demandas de traslado. Sin embargo, para el caso de los clubes de Cachimbo de Pica y Matilla existe una organización económica para satisfacer sus demandas de traslado (gasolina, pues utilizan movilización particular), trajes e instrumentos musicales y equipo de sonido para el caso del Club centro social y cultural amigos del Cachimbo Enrique Luza Cáceres que alguna de sus presentaciones utiliza música en vivo con mandolina, guitarra y voz.

Su organización económica radica principalmente en las cuotas mensuales que pagan los socios, las que oscila entre los 2.000 a 5.000 pesos dependiendo de cada club. También es común la realización de “Platos únicos” o Bingos en beneficio de un objetivo claro, como puede ser la confección de trajes para damas, viaje fuera de la región, entre otros. Además, Su perfil jurídico también les permite postular a fondos públicos y aunque los tres clubes postulas tanto a los del Gobierno Regional como a los del CRCA, en 10 años sólo han sido beneficiados con dos del GORE.

De esta forma también podemos considerar dentro de esta dimensión el costo de bandas para la interpretación del Cachimbo la cual expresa Abel Cautín Cultor de Mamiña: *Antiguamente las bandas tocaban gratis, venían a la fiesta y tocaban gratis las pistas tradicionales del pueblo después comenzaron a cobrar los músicos se fueron muriendo, los antiguos, y llevaban a sus hijos que eran músicos. Fueron contratados al ejército, se fueron a otros lados.*<sup>126</sup>

5.7.2 Subdimensión: Cadena productiva, encadenamientos y comercialización, en caso que corresponda.

PCI No contempla una cadena productiva.

5.7.3 Subdimensión: Caracterizar la demanda social y económica asociada al Elemento de PCI.

La demanda social del Cachimbo radica solamente en tres aspectos: El traslado, los trajes y los instrumentos musicales.

El traslado:

Esta demanda ha surgido en los últimos años por la realización de eventos asociados al PCI y es asumido en la mayoría de los casos en forma particular, por las municipalidades y en los menos por instituciones gubernamentales como el GORE o CRCA cuando son estas las que organizan el evento.

Los trajes:

La adquisición de vestuario es una demanda que atañe solamente a los cultores del Cachimbo actual, pues como han aumentado los eventos organizados por las instituciones y el Cachimbo ha adquirido paradigmas escénicos, ha surgido la necesidad de realizar las Presentaciones “vestidos de Cachimbo”. Instrumentos musicales.

Para el caso de los músicos la demanda radica en la adquisición de instrumentos musicales, aunque es cierto que las bandas de bronce tienen otras funciones no necesariamente inherentes al PCI en cuestión.

5.7.4. Subdimensión: Rentabilidad económica del Elemento de PCI en caso que corresponda.

---

<sup>126</sup> Abel Cautín, entrevista Personal, Localidad de Mamiña, Octubre del 2017

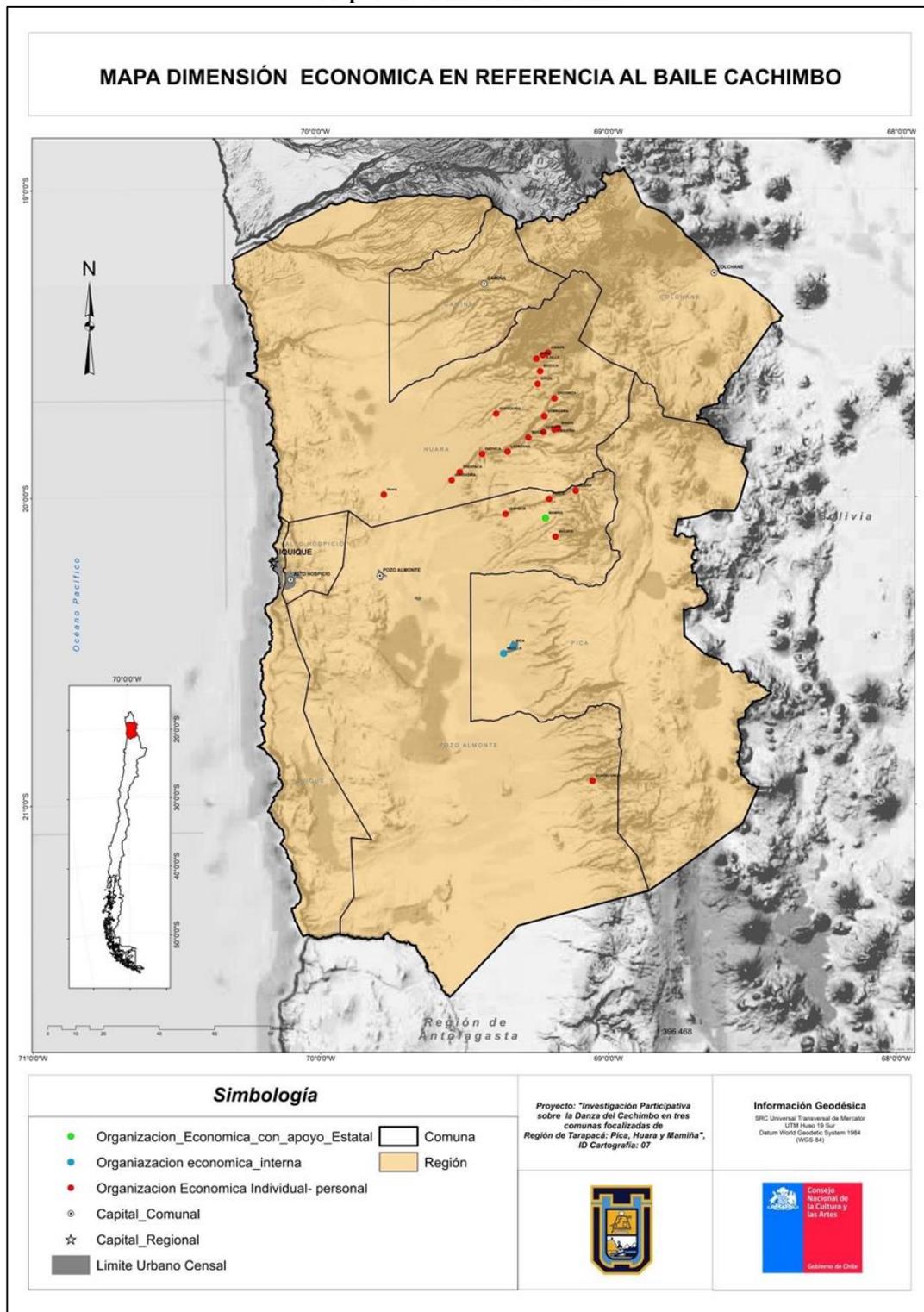
El PCI no presenta ninguna rentabilidad económica. Aunque el presente año el movimiento “cachimbero” regional ha despertado el deseo de aprender Cachimbo de otras personas no ligadas a los cultores ni a los pueblos, por lo que en la ciudad de Iquique comienzan a realizarse clases de Cachimbos pagadas. Esta la realiza el conjunto folclórico de la magisterio, en el Pub Rincón Guachaca y en otros espacios articulares donde invitan a cultores reconocidos como es el caso de Cecilia Montaña de Pica, Mauricio Salazar de Tarapacá, Leonel Vilaxa de Iquique/Pica o Gladys Albarracín de Tarapacá.

**Foto n°21. Banda de Bronce de la localidad de Pica, ejecutando Cachimbo Piqueño**



Fuente: Cristian Arias,2017

## Mapa N°17. Dimensión Económica



Fuente: Elaboración en base a talleres

## 5.8 DIMENSIÓN: PROCESOS Y MECANISMOS DE TRANSMISIÓN CULTURAL DEL ELEMENTO DE PCI.

### 5.8.1 Subdimensión: Componentes involucrados en la transmisión cultural

El Cachimbo, al ser una expresión patrimonial intangible de la región, se transmite por vía social, en este sentido, es importante el contexto social y cultural en el cual se desarrolla un cultor, ya que las habilidades con las que interpretara dicha danza y las características coreográficas que aprenda estarán dadas por la comunidad en la que socializa y las personas que la antecedieron con bailarín del Cachimbo.

Los componentes más importantes en la transmisión del Cachimbo se encuentran dados por el interés que una persona pueda tener en practicar dicho baile y la presencia de alguien que le quiera enseñar. En este sentido, a nivel comunitario se han elaborado una serie de mecanismos para la enseñanza y transmisión del Cachimbo y las tradiciones vinculadas a esta, que han sido ejecutadas por antiguos cultores. Entre los medios tradicionales de transmisión, se puede mencionar de manera somera a la práctica y enseñanza en contextos festivos, el ensayo en las casas de bailarines de Cachimbo más experimentados, en algunos casos a roles familiares, a los contextos sociales, etc.

De acuerdo con los datos a los que se ha podido tener acceso, en términos generales, la vía tradicional por la que se ha transmitido de generación en generación esta danza corresponde a la práctica en contextos festivo. En los escenarios de celebración, cuanta muchos cultores, la gente que se anima lo baila invitado o invitada por otra persona. También, se menciona con recurrencia que el Cachimbo era un baile que se transmitía dentro del núcleo familiar.

En este último caso, podemos referirnos a lo que dice Abel Cautin del pueblo de Mamiña, quien señala que; “Desde niño bailo Cachimbo, Mi mamá era profesora de Cachimbo también, nosotros venimos de una familia de cachimberos. Mi hija baila Cachimbo también”. Además, indica que: “Nosotros solo aprendimos de ella nomas, de chico veníamos con la sangre de Cachimbo”<sup>127</sup>. Otro cultor, del mismo pueblo dice; “Yo aprendí mirando de los abuelos. Mi abuelo, mi mamá que fue”<sup>128</sup>. La señora Gladys Albarracín cuanta que; “Yo aprendí de los abuelos cuando bailaban”<sup>129</sup>. Lo que señala Gladys está respaldado también por lo que menciona Paulino Ilaja, que al igual que ella; es tarapaqueño, quien relata; “Mis abuelitos, mi papá me decía; así se baila el Cachimbo hijo. Ellos me enseñaron”.

Lo que se puede desprender de las últimas citas, es que una de las vías tradicionales que se ha empleado para aprender y enseñar el Cachimbo está dado por el entorno social y el núcleo familiar. En este sentido, la familia juega un rol importante en la generación de nuevos bailarines, tanto es así, que en el caso de los cultores con mayor edad la práctica de dicha danza se transforma incluso en una tradición familiar que se expresa de manera abierta a la comunidad en las fiestas patronales, lo que produce que su realización no se quede solamente en la intimidad familiar, sino más bien se transforme en una práctica cultural que caracteriza y ameniza las festividades tradicionales de un pueblo en específico, puesto que el Cachimbo es un baile popular que se puede expresar con contextos sociales lúdicos y de alegrabía.

Esto significa que el baile del Cachimbo se transmite principalmente por medio de la observación, la oralidad y la práctica constante, las cuales pueden ocurrir dentro y fuera de un contexto festivo y en la que se incorporan miembros de una misma familia y comunidad. Sin embargo, la preocupación

<sup>127</sup> Abel Cautin (2017) Entrevista personal. Mamiña.

<sup>128</sup> Pablo Caqueo (2017) Entrevista personal. Mamiña.

<sup>129</sup> Gladys Albarracín (2017) Entrevista personal. Iquique.

sobre la continuidad de la danza provocó que se busquen otras vías por las cuales difundir, enseñar y darle continuidad al baile.

A finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, cachimberos preocupados por la pérdida de su tradición y la correcta ejecución del baile, empiezan a enseñar el baile preocupados de ambas problemáticas. Una de las personas que es catalogada como una de las mejores bailarinas y de las primeras que se dedicó a enseñar esta danza en espacios establecidos para dicha labor fue Gladys Albarracín, quien recuerda; “Vamos a sacar una escuela de Cachimbo, ¡porque hasta cuando ya! El Cachimbo es nuestro”. En esos años también señala que; “Uno tiene que tener un local donde haya luz, donde haya todo y no teníamos po’. Así que estábamos con el alcalde para que nos diera un local donde enseñar. Pero era mucho para mí, yo tenía que viajar, a mi edad y no tenía condiciones, dije; no”. La señora Gladys comenta que, por muchos años ha hecho clases de Cachimbo a gente de su pueblo y de Iquique principalmente.

En este sentido, se fundó en Pica el “Centro Social amigos del Cachimbo: Enrique Luza Cáceres” y el “Centro Social y Cultural El Cachimbo”, mientras que los matillanos fundaron el Club de Cachimbo Matillano: Regina Bejarano y Rogelio Loayza” y en Mamiña, se imparten clases de esta danza a Rina Roque y Gabriela Caqueo. En los casos de Tarapacá y Mamiña, se sabe que en la actualidad el Cachimbo es aprendido en la misma casa de los cultores principales, cuestión que les ha permitido no depender del arriendo de un local especial ni tampoco de espacios que escapen de su propia administración personal. Sin embargo, es necesario aclarar que, de acuerdo a los datos recolectados, en su momento se impartieron clases de Cachimbo pagadas, cuestión que en algunos casos se sigue haciendo, pero también, los mismos cultores han entregado a las nuevas generaciones el conocimiento estético, coreográfico y tradicional de esta danza sin cobrar ningún tipo de remuneración.

Como se señaló anteriormente, el Cachimbo es una forma patrimonial que se practica dentro del contexto de las fiestas patronales de la Región de Tarapacá, por lo que se le puede ver en los festejos a San Andrés de Pica, San Lorenzo de Tarapacá, carnavales, etc. Sin embargo, dicho baile también se le puede apreciar en los pueblos de Huara, Macaya, Parca, Usmagama, Pachica y Chusmiza, en donde es interpretado por bandas de bronce y acompañado antes o después de su ejecución por cuecas nortinas y huaynos.

En este sentido, los antecedentes etnográficos señalan que como parte de los ritos y tradiciones presentes en las celebraciones a santos, vírgenes, cruces y actividades comunitarias, el Cachimbo tiene un rol preponderante en las comarcas que hasta el momento se han nombrado, puesto que su ejecución marca un punto específico de la celebración patronal en el que el “alférez”, principal organizador de la fiesta o los encargados de la celebración bailan e invitan a bailar a los asistentes en un sentido que denota el carácter comunitario de los festejos que se realizan. Dicha instancia es seguida con respeto y preocupación. Pero esto por ningún motivo impide que se desarrollen instancias coloquiales y lúdicas entre los asistentes y las parejas de baile, ya que no se pierde el carácter festivo por el que se han congregado.

Cabe decir, que a lo largo de la fiesta se desarrollan una serie de ritos que caracterizan los rituales indígenas de la celebración y/o el aspecto cristiano católico por el que se han congregado los asistentes. Dichos ritos le dan sentido y razón a la celebración y de denotan las profundas raíces históricas de su realización, entremezclando la tradición local con la modernidad.

Por ejemplo, en casi la mayoría de los festejos que se realizan en honor a los símbolos del cristianismo local, los comuneros que se encuentran celebrando se reúnen en un “calvario” o a las afueras de algún templo religioso, en donde se desarrolla la “vilancha”, la cual consiste en el sacrificio de un llamo o de un cordero, el ritual es seguido con sumo cuidado por las autoridades festivas y comunitarias, y

tiene como finalidad pedir a los ancestros por el buen desarrollo de la festividad. En dicha instancia, se recibe a los músicos que más adelante interpretarán huaynos, cuecas nortinas y Cachimbos, también se realiza la “Pawa”, con la cual el alférez realiza una ofrenda de alcohol y hojas de coca, e invita a los que han llegado a ofrendar de la misma forma en la que él lo hace. Cuando se realiza la “Pawa”, se esparce alcohol y hojas de coca en las cuatro esquinas de una mesa ritual compuesta además por dulces andinos, cigarros, botellas de vino, pisco, menta y anís, y por medio del humo de un incensero, el alférez esparce humo moviendo el artefacto de arriba hacia abajo hasta que satura el lugar con el aroma que este emana.

Otros ritos y tradiciones, que están relacionados con las fiestas patronales, son la realización de misas, trabajos comunitarios, la comida que ofrece tanto el “alférez” y el “mayordomo” en su casa a todos los asistentes, la procesión del santo, una virgen o la colocación de las Cruces de Mayo en su altar ubicado en un cerro, y la fiesta que se hace en un “parabién” o local comunitario en la que se reparten cervezas, vino y licores fuertes, además en esta instancia, los músicos cumplen un rol muy importante pues son ellos quienes amenizan los momentos lúdicos de los festejos. Pero, es necesario advertir que lo que se ha calificado como tradiciones y ritos han sido transformadas desde hacen mucho tiempo por las relaciones que existen entre cultores y los contextos económicos, sociales, culturales y políticos. Un ejemplo de esto está dado por lo que señalan algunos cultores, ellos indican que, en los días de la fiesta, antiguamente los músicos no cobraban nada en la celebración, también algunos recuerdan que no era necesario que se podía bailar en las esquinas de la calle e incluso la música para danzar podía ser interpretada por pianos, mandolinas y guitarras.

Sin bien, se ha mencionado que el Cachimbo es un baile que se efectúa en las festividades religiosas y patronales de Tarapacá. Pica, Matilla y Mamiña, su realización siempre está ligada con momentos de esparcimiento y jolgorio. En este sentido, algunos cultores también mencionan que se puede bailar para cumpleaños, matrimonios, aniversarios, eventos culturales y otro tipo de conmemoraciones, instancias en las cuales, según la persona que esté dispuesta a bailar, la coreografía del Cachimbo se llevara a cabo según al estilo y localidad al que este se sienta perteneciente.

Volviendo al entorno festivo-religioso en el cual se danza al ritmo del Cachimbo, el momento central en el que se realiza el baile está dado por las horas antes al inicio la procesión del santo, virgen o cruz. En ese momento, que además es la instancia más importante por la cual los comuneros y lugareños se han congregado, se entonan alabanza, se lanzan fuegos artificiales, se encienden faroles de papel que alumbran el cortejo ritual, la banda de bronce interpreta marchas y la canción de “Feliz Cumpleaños” y desde el campanario de la iglesia una persona hace sonar la campana incesantemente. Una vez que se acaba el jolgorio religioso de la media noche, el alférez se coloca en la plaza del pueblo, “parabién” o local comunitario y agradece la visita de los asistentes, del mismo modo, entre los que asistieron se pueden escuchar agradecimiento y la entonación por parte de la banda de broce de algunas “dianas”, que le entregan un estilo más solemne periodo de la fiesta. Una vez que las palabras del alférez se terminan, este vuelve a preparar una mesa ritual con hojas de coca, vino, cigarros, anís y pisco e invita a “Pawar” a las personas que se han quedado.

Para finalizar la procesión, el que ha pasado la fiesta, pide que las personas se acerque y le da la orden de entonar a los músicos huaynos, cuecas nortinas y Cachimbos, siendo todos estos bales muy tradicionales en las celebraciones religiosas que se realizan en las comarcas de los oasis y la zona cordillera de la región de Tarapacá.

## 5.9 DIMENSIÓN: DIMENSIÓN SOCIAL

### 5.9.1 Subdimensión: Redes.

El desarrollo del Baile Cachimbo está cargado de una relevancia territorial-social que se manifiesta en la configuración de una serie de relaciones en red con características propias, concordantes a la realidad de la danza a distintas escalas, y que a la vez, genera vínculos translocalizados como es propio de los espacios en el norte de Chile. Este entramado social (las redes) da cuenta de condiciones diversas, de problemáticas que atienden a distintos niveles de interpretación y que involucran a un variopinto número de actores, capaces de modificar o mantener dinámicas que finalmente pueden ir en beneficio o desmedro de la salvaguardia del emblemático baile.

Bajo este enunciado, es posible entender que el entorno nodal de las redes está compuesto de al menos tres dimensiones importantes de mencionar; un núcleo familiar próximo en donde se presentan relaciones de tipo esposo/esposa, madre/hijo(a), padre o madre/hijo(a), hermano(a)/hermanos(as), abuelo(a)/nieto(a), entre otros parientes; un entorno social compuesto por distintas entidades traducidas en sociedad familiar, comunitario, otras escuelas o organizaciones específicas del Cachimbo, organizaciones estatales y privados entre otras; y finalmente, redes territoriales a nivel barrial, local, comunal, regional, nacional e internacional.

Con respecto a los nodos familiares, totalmente apreciable en la Cartografía Social o Mapa de Redes adjunto en esta sección, se debe considerar que en primera instancia el Cachimbo se emplaza dentro de una red familiar; tanto en referencia a sus orígenes como características más notorias, siempre sustentado en un grupo de parientes amplio y que además, viven en lugares que incluso en ocasiones, se presentan fuera de la Región de Tarapacá. Las familias hacen presencia en hogares o en algunos casos en los lugares conocidos como salones de baile, lo que responde al grado de valorización de las relaciones que nacen de ella como una unidad de importancia para la ejecución y práctica de la danza. Cónyuges, madre, padres, hijos y hermanos poseen una calidad de cohesión sumamente potente, especialmente si se entiende que son numerosos los miembros familiares que bailan el Cachimbo. Los anteriormente mencionado contribuyen de manera afectiva, de apoyo social y económicamente a la mantención del baile a través de la gestión familiar para subsanar situaciones inciertas para la cultura Cachimbo.

A modo de ejemplo se ilustran las palabras de Gladys Albarracín:

“Y tengo dos nietas que bailan, y baila mi hijo con su señora, ellos fueron los primeros a los que les enseñé. Ellos se buscaron un conjunto folclórico u ellos bailan siempre los dos, mi hijo con su señora. Y después tengo dos nietas que bailan, baila la Lorena y baila después la Javiera”.

Gladys Albarracín (2017) Entrevista personal. Iquique.

De esta misma forma en cada una de las localidades o áreas de estudio en las que se ha trabajado se reconocen determinadas familias como las más características, con mayor interés y compromiso, como es el caso por ejemplo, de la familia Caqueo de Mamiña, quienes responden a una extensa tradición en relación a la danza, lo que ha permitido ser reconocidos por la misma comunidad y a nivel regional.

En esta familia dos de sus pilares más fundamentales corresponden primero a Pablo Caqueo, Cultor del baile y músico de la actual banda los Yatiris. Él ha sido responsable junto a sus hermanos de fomentar la danza (quien además la práctica), lo que ha heredado en vida también a sus hijos y nietos, Gabriela Caqueo cultora de la localidad, la cual destaca por la enseñanza tanto en su propio hogar como en la escuela Magisterio de Iquique. Gabriela es una de las principales cultoras hoy en día enseñando, lo que ha permitido empoderar el baile tanto en las áreas rurales como urbanas, incluyendo en parte a personas que no poseen pertenencia a localidades tradicionales del Cachimbo como son

Matilla, Mamiña, Pica, Tarapacá, entre otros. Por lo que se reconoce a su vez, el tronco familiar de los cachimberos destaca a modo de transmisión, salvaguardia y sostén social para la danza.

Es así como otras de las familias reconocidas en otras localidades son los Ilaja en Sibaya, los Albarracín en Tarapacá, Montañón en Pica y así en otros asentamientos.

En cuanto a una siguiente escala de análisis, el papel que juegan los distintos tipos de sociedades en la manifestación del Cachimbo se restituyen principalmente en una visión de tipo comunitaria, localidades asociadas a comunas específicas, en parte responsable del realce del baile Cachimbo, caracterizadas por la congregación de su gente festividades patronales, actos cívicos, o fechas de importancia para los practicantes de la danza. Si bien existen conductas que hacen entrever que existen distintos tipos o variantes de Cachimbo por comunidad, este responde sin embargo a un producto y suma cultural que se ha desarrollado con el tiempo y cuyas particularidades no elimina el sentimiento mancomunado entre sus practicantes. De hecho, según las herramientas utilizadas en este estudio, la mayoría de cultores se identifica ampliamente con su comunidad, tanto a la par de su entorno familiar.

Asimismo, existe una amplia solidaridad en base a la relación que se posee con otras escuelas de Cachimbo, bajo el criterio que ampara la necesidad de promover la práctica de la danza, pero también, con otros grupos folclóricos en la mirada de salvaguardar la identidad propia de la Región de Tarapacá. Por otro lado, con fuerza poco menor destacan las relaciones que los miembros del baile poseen con instituciones de corte público o de gobierno; los grados de vinculación expresados en la red se muestran más bien débiles o moderados, producto muchas veces de una especie de clientelismo presente en la percepción de los practicantes, y en adición, a la misma connotación política actual y en temáticas de resguardo cultural. No obstante, si son mencionados organismos que eficientemente contribuyen a la gestión patrimonial de la danza: Municipalidad de Pica y Consejo de la Cultura y las Artes (entre los mencionados en entrevistas).

Cabe mencionar, que existe muy poca información relevada por parte de los actantes referente a intervenciones en la red por parte de privados. Destaca Coyahuasi o Quebrada Blanca, con los cuales ciertos cultores poseen altos grados de compromiso, sin embargo, no es una generalización para el espectro completo de Cachimbo.

Finalmente, la tercera dimensión fundamental para la mantención de las redes de Cachimbo es la de territorio. Los cultores se relacionan fuertemente a nivel comunal, y local, lo cual coincide casi perfectamente con las mismas consideraciones emanadas a partir de los nodos sociales. Esta situación puede explicarse principalmente por la movilidad presente en las comunidades a las cuales pertenecen los bailarines y músicos, que genera conexiones con otras localidades que refuerzan el sentido de identidad y pertenencia.

Cabe mencionar, que otros aspectos territoriales serán tratados en la Dimensión Territorial contenida en este informe.

#### 5.9.2. Acciones de salvaguardia desarrolladas previamente por los actores involucrados.

Tal como se dijo, este baile es aprendido principalmente por medio de la observación, tradición oral y por su práctica constante, los cuales se pueden efectuar principalmente en las fiestas patronales. Sin embargo, el interés por aprender esta danza provoca que se activen otros mecanismos para su enseñanza, los cuales pueden ser realizados en la vida cotidiana de las personas. Esto hace que el ámbito privado sirva como espacio para la enseñanza del Cachimbo, espacio donde se adaptan los tiempos y sitios para lograr dicho objetivo. De esta forma, se fundaron escuelas de Cachimbo, se prepararon e hicieron cursos del mismo baile, se organizaron centros culturales y sociales que tenían la misma finalidad y se dejó de manifiesto que el baile que realizaban era una tradición propia de los Piqueños, tarapaqueños, Matillanos y mamiñanos que se debía preservar. En cierto sentido, esto corresponde a una acción de salvaguarda emergida desde los mismos cultores y que viene a responder a las interrogantes que ellos tenían sobre el futuro de su práctica tradicional.

En un trabajo publicado en (1994) por Margot Loyola, la investigadora nacional entrega una serie de antecedentes etnográficos, los cuales fueron recolectados en las visitas que realizó al norte de Chile y en especial a la provincia de Tarapacá. Uno de los antecedentes expuesto dice que, una vez cuando visitó a su amigo; Alejandro Rivera Diaz en 1977, compartió junto a él y su familia en el pueblo de Pica algunos días, periodo en el cual pudo escuchar Cachimbos, Valses, Mazurcas y Cuecas. La misma autora indica que cuando comenzó a aprender el baile, lo hizo gracias a Irma Zegarra y Ofilia Prat, la primera, dice Loyola que; a principios de este siglo XX existían 25 pianos distribuidos en las casas de las familias más pudientes: Luza, Centellas, Daponte, Rejel, Medina, Palape, Monje, Lecaros, Olcay, Zavala, Chacón, Bermudes, etc. También hubo estudiantinas, las cuales eran agrupación de cordofonos, una integrada por jóvenes y dos por señoritas. En ellas, Margarita Galeas, tocaba bandurria en una de estas agrupaciones que hacían las delicias de la concurrencia en tertulias familiares, donde se bailaba Vals, Mazurca, Cuadrilla, Polca y como broche de oro, Cachimbo.

En su obra Margot Loyola, también describe la coreografía apoyándose por medio de imágenes que ella recolecto, muestra fotografías de sus infamantes, expone partituras de la música del Cachimbo y la manera en la cual se interpreta cada uno de estos, además de algunas letras que pudo obtener gracia a sus visitas constantes a la Primera Región. Sin embargo, lo más importante, es el rol que para ella juega el bombo, y que para los cultores del Cachimbo es indispensable pues marca los tiempos del baile.

Otro trabajo, dice que en el siglo XVIII (Daponte 2010) arribó a América y al virreinato del Perú la “Tonadilla Escénica” de los grandes teatros y salones de baile madrileños, la cual se fue mezclando con expresiones musicales locales que les dieron nueva forma a jotas, fandangos, boleras, etc., extendiéndose rápidamente entre criollos y mestizos. Las nuevas formas coreográficas se fueron mezclando con las llamadas “Danzas Ombbligadas” de las poblaciones de origen africano, las que entrecruzaron el movimiento pélvico de los bailes como la samba y batuque, con la para esa época, nuevos bailes y música. Asimismo, el choque de pelvis fue reemplazado por un sutil encuentro entre las parejas, se fueron incorporando nuevos instrumentos musicales a la entonación melódica y se añadió el pañuelo entre otras cosas más, que lentamente dieron origen a variadas danzas mestizas y populares que se reproducían en los teatros y salones de Lima, Arequipa y Potosí obteniendo el nombre de “Bailes de Tierra” o “de la Tierra”, como lo fueron la zambacueca, sombrerito y resbalosa, mientras que en paralelo, los estamentos más bajos de la sociedad colonial del virreinato que tuvieron acceso a los bailes de teatros y salones apropiaron las nuevas coreografías y las llevaron a los espacios donde sociabilizaban (Díaz y Daponte, 2017).

Con respecto a los orígenes del Cachimbo, no se sabe con certeza si este baile se produjo en los oasis de Pica, Tarapacá o Matilla; ya sea como adaptación de algún baile virreinal o cuándo arribó a la región ni menos quién lo trajo o bailó primero, pero se cree que lo más probable es que haya llegado con los nuevos colonos que arribaron a mediados del siglo XVIII, atraídos por el redescubrimiento del mineral de San Agustín de Huantajaya (Daponte 2010; Díaz y Daponte, 2017).

En 1750 se produce un fuerte cambio en el sistema económico de la región gracias a la explotación de la mina de plata, de San Agustín de Huantajaya ocasionando que hacendados vitivinícolas concentraran sus inversiones en Tarapacá, para así estar más cerca de la mina y abastecerla de fruta, vino y otras mercancías. Las mismas inversiones se dejaron sentir también en Pica, lo que trajo que ambas, junto a Matilla, se transformaran en los centros coloniales más grandes del sur peruano.

Los nuevos colonos incrementaron la riqueza de las tertulias en las haciendas, provocando que en los salones se escuche y baile lo que estaba de moda en Lima, Arequipa y Potosí, que correspondían a tonadas y tonadillas españolas y sus derivados, que tal como se indicó; se les denominaba “Bailes de la Tierra” o “de Tierra” por su origen americano. Y al mismo tiempo en los espacios con convivencia de la servidumbre, de los mestizos y otros sujetos sociales las nuevas formas de baile adquirirían nuevos estilos coreográficos fuera de los salones virreinales.

En la actualidad, persisten en la memoria oral de los antiguos pobladores de Pica los testimonios relacionados a la práctica de esta danza en los salones de las viñas, además en estos mismos antecedentes se describe como elegante, coqueta y salerosa, como si en su oralidad aun persistieran los rasgos del aparente origen del Cachimbo. Cabe mencionar que en esta zona los “Bailes de Tierra”, como también los elegantes bailes de salón y sus derivados son adoptados por la población local; a la que no le fue ajena el ritmo, melodía y uso del pañuelo provocando que mestizos, negros, indígenas, entre otros pudieran bailarlo en la plaza de los pueblos, locales comunitarios o el parabién (Loyola, 1994; Daponte, 2010; Díaz y Daponte, 2017).

Este baile, que fue interpretado por guitarras, violines y cantos, la inserción del piano a mediados del siglo XIX pero siempre con acompañamiento de bombo, pues este instrumento era considerado muy importante y significativo al momento de la interpretación, puesto que según los que lo bailaron, el ritmo del bombo era el que le da el “Aire”, la hace salerosa (Loyola, 1994).

Entre los últimos años del siglo XIX y el siglo XX, el decaimiento sufrido por las faenas mineras que se hacían en Huantajaya y el crecimiento de la industria del guano y salitre, desplazaron el poder político, económico y administrativo de Tarapacá hacia Iquique precipitando el decaimiento de la productividad de las viñas de Pica, lo cual afectó la práctica del “baile de Tierra”. Este fenómeno se vio intensificado dentro del periodo de chilenización luego de la guerra que tubo a Chile y Perú en conflicto en donde las ligas patrióticas actuaron reprimiendo muchas actividades culturales asociadas a la peruanidad. De este modo, del único “Baile de Tierra” que hasta el día de hoy se tienen antecedentes, gracias a los antiguos vecinos de Pica, es el “San Miguelito”, dejando al Cachimbo, la versión más popular del baile y tierra, como la danza que aún persiste dentro de las fiestas tradicionales de la zona.

### 5.9.3 Subdimensión: Acciones de reconocimiento y valoración

En los últimos años, se han realizado una serie de actividades que han tenido como finalidad valorar el aporte de los cultores del Cachimbo en la identidad regional. Y tal como se ha dicho, estas han consistido en entregar espacios públicos a las organizaciones cultoras de este baile y en el apoyo a estas mismas.

Los actores involucrados en la valoración patrimonial del Cachimbo se ubican en diferentes estamentos de la sociedad regional. Como se dijo, las organizaciones sociales que congregan a amantes y cultores del Cachimbo son un agente importante en dicho proceso de valorización, puesto que en aquellas agrupaciones participan los cultores más destacados de la danza que se está estudiando, legitimados incluso a nivel comunitario, ya sea en los pueblos emplazados en los oasis, como también en las localidades de quebrada y cordillera.

En el proceso de valoración patrimonial que está viviendo la danza del Cachimbo, también cumplen un rol preponderante las instituciones estatales y municipales. La primera de ellas, visible principalmente por medio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, SEREMI de Educación, el Gobierno Regional de Tarapacá y los programas y recursos que estas mismas destinan para la puesta en valor, salva guarda y protección del patrimonio cultural inmaterial local, han destinado cada vez más recursos económicos y humanos para cumplir con los objetivos que se han planteado. Esto, de cierto modo obedece también a los tratados y pactos que el Estado de Chile ha tomado con respecto a esta temática y de los que forma parte UNESCO y las políticas culturales y patrimoniales que en dicha organización se expresan. En otra medida, cumplen un rol importante las oficinas municipales de Cultura, Deportes y Recreación, a las cuales asisten en muchas ocasiones las agrupaciones de Cachimbo, para solicitar permisos y gestionar espacios dentro de las comunas de Iquique, Huara, Pica

y Mamiña principalmente, con los cuales habilitar espacios de ensayo o para la realización de eventos culturales.

Como ejemplo de la importancia de estos actores en el proceso de valoración del Cachimbo, el sector público, privado y social se han reunido para llevar a cabo concursos de Cachimbo y festivales del mismo baile a los cuales han llegado numerosas asistentes, sin importar el lugar donde este tipo de eventos se realicen y respetando la interpretación local de la coreografía y el estilo adecuado según el pueblo que corresponda.

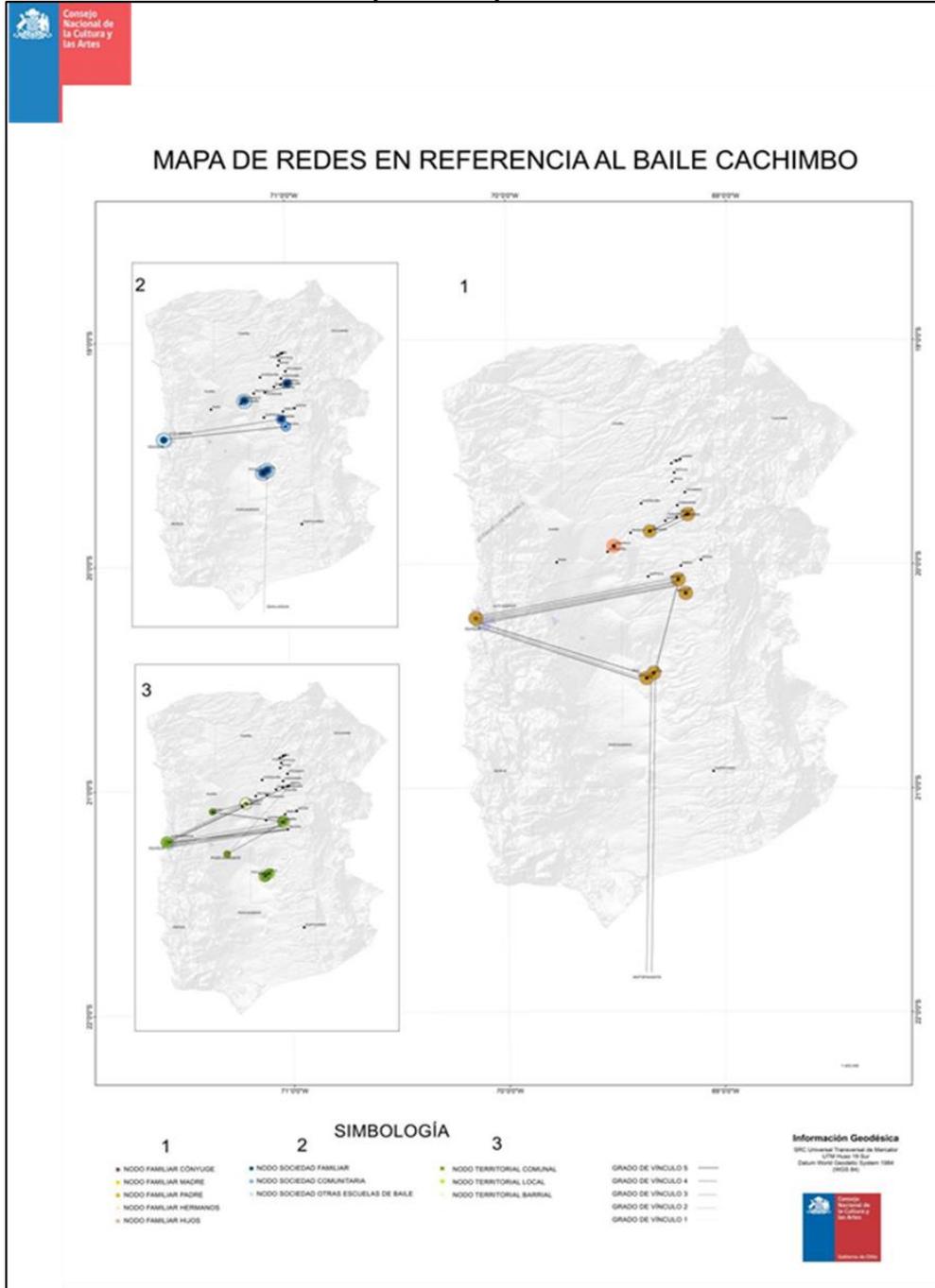
En menor escala, también son importantes las “Juntas de Vecinos”, Escuelas y el sector privado ya que son ellos con los que se gestiona o los mismos interesados gestionan, los espacios para ensayo, la realización de talleres y las reuniones de las organizaciones cachimberas.

Los diferentes actores involucrados permiten inferir que la valoración patrimonial, es un tema complejo de realizar pues involucra la coordinación de diferentes fuerzas, tanto públicas como privadas y en la que no puede estar fuera la discusión sobre las políticas públicas destinadas a la cultura y las organizaciones sociales cultoras de estas.

Como medio de reconocimiento, es necesario aclarar que estas han provenido principalmente desde agrupaciones comunitarias. Por ejemplo, se les ha dado el nombre de antiguos cultores respetados por su habilidad como bailarines del Cachimbo a organizaciones creadas en los últimos años. En el caso de Pica y al mismo tiempo que se fundan las primeras organizaciones culturales dedicadas directamente a la salvaguarda de dicha danza, se creó el Centro Social Amigos del Cachimbo. Enrique Lusa Cáceres, mientras que en Matilla se forma el Club de Cachimbo Matillano Regina Bejarano y Eugenio Loayza.

La afirmación del valor patrimonial del Cachimbo se funda en que este es un baile que se practica exclusivamente en la región de Tarapacá, sin existir antecedentes documentales, etnográficos y orales sobre la realización de dicha práctica cultural fuera de las fronteras de la primera región antes de mediados del siglo XX. Por otro lado, esta es una danza que caracteriza la vida ritual de los festejos religiosos de la quebrada tarapaqueña, los oasis pampinos y la cordillera iquiqueña, formando parte importante de los ritos que le entregan sustento histórico a las celebraciones que periódicamente se realizan en diferentes comarcas de la zona. Es por esto que el baile del Cachimbo ha llamado la atención de muchos estudiosos sobre el tema y que han efectuado diferentes aportes al conocimiento y difusión de esta expresión del patrimonio cultural inmaterial.

## Mapa N°18. Mapa de Redes



Fuente: Elaboración en base a ficha de redes

El mapa n°17 de redes vislumbra los vínculos en distintas temáticas que existen o se desarrollan en el contexto del baile cachimbo, los vínculos expresados por nodos y líneas graduales, nos permiten graficar los tipos de vínculos y su impacto, el mapa se elabora a partir de una ficha de redes en la que se enfoca en aspectos familiares, naturales, económicos, etc.

## 5.10 DIMENSIÓN: TERRITORIAL

### 5.10.1 Subdimensión: Vínculos con el medio para la reproducción del Elemento. Descripción y caracterización de relacionamiento con medioambiente natural y construido.

#### Espacios naturales relacionados a la reproducción del Elemento de PCI

Las poblaciones asociadas al Cachimbo no están exentas de presentar vinculaciones con el medio natural en las cuales están insertas, y si bien estos ambientes no influyen directamente en la práctica de la danza; por ejemplo, el elemento PCI no presenta vinculación de tipo económica extractiva o material con su entorno (a entender: uso de materias primas), no es posible obviar desde el punto de vista valórico e identitario toda la amalgama de referencias que estos despiertan en sus ocupantes. Es necesario recordar que por sobre todo, el espacio natural difícilmente puede desprenderse de lo cultural.

Bajo esta lógica es posible mencionar que existe un significativo espacio de interacción del Cachimbo que se traducen en una amplia movilidad de las personas (practicantes del Cachimbo) a través de distintas localidades; a las cuales pertenecen o a las que se migran temporalmente los cultores, dotadas de paisajes que evidencian cambios desde el punto de vista físico y humano, traducidos en costas, valles u oasis, pampas, quebradas y otros otros espacios que han configurado las formas y variantes a las que responde hoy la danza.

En este sentido, las quebradas resaltan como aquellas formas “naturales” más valorizadas por la población cultora, especialmente relacionado con su diario vivir en zonas como el escarpado cajón cordillerano permanente de Tarapacá (1770 Km<sup>2</sup>) y la Quebrada conjunta de Juan Morales- Tambillo (1035 Km<sup>2</sup>) en donde se ubica la Quebrada de Mamiña importantísima en el desarrollo del pueblo homónimo. Algunos cultores también señalan, relevado a un grupo con segundo nivel de importancia, vertientes y ríos que nutren a estos sectores caracterizados por la agricultura, como son las distintas vertientes, entre ellas mencionadas las que nacen en Colchane, Aroma y Cotacahue, y de las tres lagunas de Chuncara (Petronia, Santa Rosa y San Lorenzo) en el caso de Tarapacá, y las aguas del Cerro Columtucsa, para el caso de Pica local, la cocha destaca con algo grado de significancia. Las elevaciones conocidos como cerros patronos igualmente y las costas ligadas a la ciudad de Iquique son mencionados someramente.

Ahora bien, dos formaciones son recurrentes en el relato y valorización de la vinculación con el medio contenido en el levantamiento de información con cultores, la Quebrada de Quisma o Chitaguay-Quisma y la Pampa del Tamarugal. La primera corresponde a un valle caracterizado por laderas suaves y arenosas en su parte más baja y un fondo de valle estrecho, donde escurre un pequeño riachuelo intermitente. En estas zonas húmedas se hallan especie nativas y plantaciones de árboles frutales, las cuales se extienden ladera arriba. La segunda a un descampado conocido como pampa, zona intermedia llana y desértica que sin embargo, posee presencia de acuíferos subterráneos en el subsuelo del, jugando un fundamental papel en la mantención de las localidades en estudio.

Estas vinculaciones con los diversos espacios naturales se expresan de forma timorata quizás a través de los comentarios de cultores, no obstante, parecen estar presentes a lo largo de toda la formación vivencial de los mismos, y por tanto, unido a la mantención del PCI si se considera que pertenecen al aparataje estructural en donde se asienta la danza. Menciones referentes a las zonas de Sibaya en la quebrada de Tarapacá; “María Ayabire Mamani vivió 48 años en Sibaya trabajando en la agricultura, sembrando maíz, verduras, hortalizas, criaba animales vacunos. Migraba a la pampa y el 57 se casó”, o numerosos casos de cultores que nacieron o crecieron en oficinas salitreras en pleno sectores de pampa; “nacido el 18 de agosto de 1959 en la Oficina Salitrera Humberstone y descendiente de las

familias tradicionales de Matilla SXVI”, “se crió en la salitrera hasta los 10 años y se vino a Iquique cuando pararon las salitreras como el 56”, “nació el 1 de octubre de 1951 en la Oficina Salitrera Victoria. A cierre de la oficina migró a Macaya”, demuestran tanto la interacción de distintos paisajes a través de las personas que posibilitan mencionar que el elemento PCI puede entenderse como un baile de valle, quebrada y pampa.

#### Bienes muebles relacionados a la reproducción del Elemento de PCI

Ningún bien mueble es explícitamente mencionado por los Cultores para el Elemento PCI Danza Cachimbo que no difiera básicamente de equipamientos generales contenidos dentro de cualquier inmueble (sillas, mesas, etc.). Aun así puede hacerse un acercamiento de esta situación al y mencionar la vestimenta que ocupan los bailarines de esta danza( solo en ocasiones), y que al igual al estilo de baile variante en cada área, quebrada u oasis, también puede cambiar en este caso. De esta forma al identificar cuatro tipo de estilo bailes Cachimbo (Tarapaqueño, Mamiñano, Piqueño y Matillano), el vestuario también difiere según la localidad donde se baile Cachimbo.

Es así como se tiene que aclarar que el Cachimbo no posee un vestuario específico para ser bailado, sino que depende para cada ocasión. Desde los trabajos realizados en los talleres, la memoria colectiva lo recuerda con traje formal tanto para varones como para damas, debido a que era este el traje que se usaba para las festividades públicas y privadas en las que el Cachimbo tomaba parte. Es así que para comienzos de siglo el traje formal era de vestido para mujeres y un terno para hombre con sombrero. A mediados del siglo XX el traje para las damas era de blusa y falda mientras que el hombre mantuvo el terno, pero sin sombrero.

En cambio, para el caso de los clubes de Cachimbo de los oasis de Pica y Matilla, que actualmente rememoran la danza de comienzos del siglo XX, si se utiliza un vestuario, especialmente las damas que mandan a confeccionar a “la feria persa norte de Iquique” y es rematado con sastres locales. Este vestuario está basado en fotografías de aquella época. A continuación, las imágenes 1, 2, 3 y 4 son las que fueron utilizadas por el centro social y cultural Enrique Luza para confeccionarse su vestuario. La imagen n° 5 son los trajes en la actualidad.

#### Bienes inmuebles relacionados a la reproducción del Elemento de PCI

El medio construido para la danza Cachimbo es fundamental, puesto que es en estos espacios en donde se desarrolla arbitrariamente la danza, y a la vez, todas las gestiones anteriores necesarias para el correcto funcionamiento del Elemento PCI. En base a lo mencionado por los cultores, existen tres categorías de inmuebles a los cuales están hondamente comprometidos; Parabienes y plazas en las cuales se exhibe cívicamente el baile, Salas de ensayo que recibe la serie de preparaciones y por supuesto, la interacción de los practicantes, y Juntas vecinales, Iglesias, Escuelas y Canchas en tercera instancia.

Los parabienes corresponden a un espacio de la localidad en el cual se realizan una serie de ritos asociados a las festividades tradicionales; existen parabienes en Matilla, Macaya, Mamiña, Tarapacá, Pica, Sibaya, de características diversas, ya se por ejemplo Plazas o incluso Ramadas, como lo es la de San Andrés. En la misma línea, las plazas como sitio central y simbólico del pueblo, destaca como principal punto de encuentro para actividades sociales, comunitarias y religiosas en donde es posible encontrar en manifiesto a la danza Cachimbo. Las salas de ensayo también son variadas, contenidas al interior de residencias particulares o juntas de vecinos, escuelas y en menor cantidad en Canchas. Aunque, según la apreciación de los cultores, las salas de ensayo son las más utilizadas.

Finalmente, es necesario mencionar que otras infraestructuras como Retenes policiales y Centros relacionados al transporte poseen un papel relevante en el grado que se conectan tanto a permisos y control de las actividades de exhibición del Cachimbo, y con la posibilidad de movilización hacia otros poblados u zonas de la Región o país. Recintos de tipo hospitalario a pesar de su importancia para la seguridad de los cultores no son considerados relevantes.

#### 5.10.2 Subdimensión: Formas de uso y relación del Elemento de PCI con el territorio.

Las distintas localidades en donde se expresa y evidencia en mayor grado la expresión del baile Cachimbo bordean las 25, Huara ubicada en plena pampa del Tamarugal al igual que Matilla y Pica (1200 msnm) estas dos últimas insertas en oasis donde la existencia del recurso hídrico condiciona la homogeneidad del desierto, permite una mayor actividad económica asociada a la agricultura, por lo que las personas pueden habitar de mejor forma estas áreas. Estos Oasis al tener más producción y posibilidad de distribución de recursos a otras localidades en distintos periodos (principalmente colonial y republicano) permitieron que la danza Cachimbo fuese desarrollándose de mayor forma, producto de los intereses económicos y el movimiento poblacional que existió de origen español y local.

Por otro lado el resto de las localidades donde se manifiesta la danza Cachimbo se localizan en su mayoría en el piso geomorfológico correspondiente a piedemontes, glacis o pediplanos estructura conocida donde nace una montaña o a la llanura formada al pie de un macizo montañoso por los conos de aluviones, esta estructura están accidentadas por quebradas. Este es el caso de las localidades como Mamiña, Huatacondo, Tarapacá, Laonzana entre otros.

Por último el último piso altitudinal ocupado por los asentamientos en donde se practica el Cachimbo corresponde a netamente a lo que es la precordillera a más de 3000 msnm es el caso de Sibaya, Chusmiza, Sotoca.

La ubicación y relación con el piso altitudinal en donde se exprese la danza si bien tiene algún grado influencia en el estilo de Cachimbo que se ejecute no lo determina totalmente, más bien, la dependencia territorial que influye en el estilo de Cachimbo va asociada a variables geográficas relacionadas a si el Cachimbo se ejecuta en una quebrada u oasis, de esta forma dependiendo de aquello se diferencia el estilo de baile y vestimenta.

Empero, si existen riesgos socio-naturales vinculantes, los cuales predominantemente se relacionan con movimientos sísmicos de menor y mayor intensidad, que pueden generar resquebrajamiento en los bienes de uso público ligados al Cachimbo, y en el entorno natural que les rodea. Entre estos es posible mencionar además, para el contexto del Tamarugal, aluviones y otros fenómenos de remoción en masa: desprendimientos o caídas, deslizamientos (rotacionales y traslacionales), flujos, toppling o volcamientos y extensiones laterales los cuales pueden generarse durante todo el año, y con mayor potencia en el periodo estival de diciembre a marzo.

## Descripción y caracterización de los usos del territorio y relación entre espacio y Elemento PCI.

Evidentemente la población y características identitarias del Cachimbo se componen a través de un territorio conformado en redes. Relaciones sociales y naturales que se constituyen en distintos nodos: familiares, sociales, territoriales, naturales, culturales entre otros, y cuyas aristas se conectan a través de distintas escalas y espacios de la Región de Tarapacá e incluso, fuera de sus fronteras regionales. La movilidad juega un papel importante en este entramado puesto que, difunde la trascendencia de la danza por muchos espacios, a veces muy lejanos en términos de distancia, fortaleciendo al elemento PCI con nuevos practicantes capaces de relevar la importancia del Cachimbo, y procurar por supuesto, gestiones necesarias para ello. El elemento PCI territorialmente funciona claramente a través de un rol familiar y comunitario a nivel comunal, con preeminencia identitaria regional y en menor instancia barrial, con escaso aporte de vecinos en áreas urbanas y no así en sectores rurales bajo la misma lógica comunitaria. A nivel nacional e internacional son contadas las ocasiones en que el baile Cachimbo ha roto barreras supra jerarquizadas.

Por otro lado, existe un notorio campo gravitacional de atracción ligado a la ciudad de Iquique (si se observa el Mapa de Redes, sección 3 correspondiente a aspectos territoriales), y áreas de influencias ligadas a la zona centro-sur de la Región de Tarapacá como a lo largo del cajón estrecho de Tarapacá. Por último y no menos importante es mencionar la configuración territorial asociada al Cachimbo, esta se entiende en modo que el Cachimbo y su estilo va ser influenciado por el área o espacio geográfico donde se ejecute, es decir que los cuatro tipos de Cachimbo (Tarapacá, Mamiña, Pica y Matilla) son influyentes en las localidades próximas. De esta forma el estilo Mamiñano influye en mayor parte en los poblados pertenecientes a su subcuenca como lo son Macaya, Parca, Quipisca y Noasa.

De igual forma ocurre con la Quebrada de Tarapacá y sus tributarios los asentamientos que la constituyen en gran parte bailan y ejecutan el Cachimbo Tarapaqueño como lo son las localidades de Huarasiña, Laonzana, Mocha, Huaviña, Sibaya, Chusmiza y otros.

Mientras que Pica y Matilla tienen un estilo propio cada uno el primero con influencias más indígenas y el segundo con expresión y simbolización de lo que fue el estilo español en su estilo de baile. Aun así todas las expresiones de Cachimbo se mezclan y producen una síntesis de cada tipo, por lo que podremos encontrar y visualizar actualmente Cachimbos en lo musical de que suenan como el estilo piqueño pero bailado como el tarapaqueño o bailado como el mamiñano e interpretado musicalmente como el de pica u otro vestuario.

**Foto n°22. Convite en Chacra de Pica 1925.**



Fuente: Franco Daponte

**Foto n°21. Cachimbo Urbano bailado en la ciudad de Iquique.**



Fuente: Franco Daponte.

**Foto n°22. Cachimbo Bailado en la Quebrada de Tarapaca respectivamente**



Fuente: Franco Daponte

**Foto n°23. Dama Matillana (desconocida) en su traje de Salón.**



Fuente: Franco Daponte

Registro especializado de bienes, expresiones y factores territoriales asociados al Elemento de PCI.

La especialización de distintas variables y en especial de bienes que permiten el desarrollo del Cachimbo en la región de Tarapacá se determinó en este apartado principalmente por geolocalización, por lo que se puede considerar como bienes a plazas, salones de baile, sedes sociales, parabienes y escuelas y otros.

Se escogió los bienes muebles con más reconocimiento de la gente y que fueron identificados a su vez en los talleres participativos. Donde esta forma fueron reconocidos por medio de la cartografía social y luego fueron identificados en terreno para hacer un monitoreo y toma de coordenadas métricas UTM para disponer de su geolocalización.



**Nombre:** Escuela San Andrés de Pica

**Coordenadas Oeste:** 465129

**Coordenadas Sur:** 7734257

**Localidad:** Pica

**Reseña:** Establecimiento educacional en donde se promueve la expresiones culturales locales, por medio de una profundización histórica y valorización patrimonial de la danza.



**Nombre:** Antiguo Circulo Musical

**Coordenadas Oeste:** 465906

**Coordenadas Sur:** 7734126

**Localidad:** Pica

**Reseña:** Lugar antiguo en donde ensayaba las bandas de bronce y otros géneros musicales con sus correspondientes instrumentos.



**Nombre:** Plaza Yungay o Cachimbo

**Coordenadas Oeste:** 466444

**Coordenadas Sur:** 7734868

**Localidad:** Pica

**Reseña:** Lugar público de principal importancia para el Cachimbo, en él se realiza encuentros, campeonatos y las principales actividades que tengan referencia a este baile.



**Nombre:** Parabién o Ramada de San Andrés de Pica.

**Coordenadas Oeste:** 463944

**Coordenadas Sur:** 7731384

**Localidad:** Pica

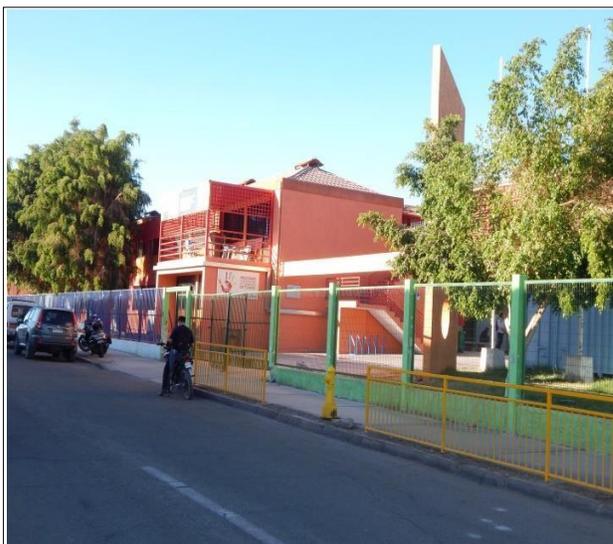
**Reseña:** Lugar social de encuentro en el contexto de festividades locales, en él se baila Cachimbo en fechas determinadas, especialmente para el 30 de Noviembre.



**Nombre:** Escuela San Andrés de Pica  
**Coordenadas Oeste:** 465129  
**Coordenadas Sur:** 7734257  
**Localidad:** Pica  
**Reseña:** Establecimiento educacional en donde se promueve la expresiones culturales locales, por medio de una profundización histórica y valorización patrimonial de la danza.



**Nombre:** Plaza de Pica  
**Coordenadas Oeste:** 465658.  
**Coordenadas Sur:** 7734126  
**Localidad:** Pica  
**Reseña:** Lugar Público de convocatoria social, utilizado en contextos festivos para la demostración del Baile Cachimbo.



**Nombre:** Liceo Alberto Hurtado  
**Coordenada Oeste:** 465920  
**Coordenada Sur:** 7734576  
**Localidad:** Pica  
**Reseña:** Establecimiento Educacional donde más de un Piqueño fue introducido al baile del Cachimbo por parte de educadores.



**Nombre:** Plaza Yungay o Cachimbo

**Coordenadas Oeste:** 466444

**Coordenadas Sur:** 7734868

**Localidad:** Pica

**Reseña:** Lugar público de principal importancia para el Cachimbo, en él se realiza encuentros, campeonatos y las principales actividades que tengan referencia a este baile.



**Nombre:** Salón B. O. Antigua Sociedad Peruana

**Coordenadas oeste:** 465748

**Coordenadas Sur:** 7734225

**Localidad:** Pica

**Reseña:** Antiguo Inmueble en el que en tiempos republicanos Peruanos, se desarrollaba actividad vinculada al Cachimbo.



**Nombre:** Plaza de Mamiña

**Coordenadas Oeste:** 477270

**Coordenadas Sur:** 7780473

**Localidad:** Mamiña

**Reseña:** Lugar público en el centro del poblado en el que se desarrollan actividades sociales cotidianas y en festividades se baila y toca Cachimbo.



**Nombre:** Centro de Madres  
**Coordenada Oeste:** 462299  
**Coordenada Sur:** 7731551  
**Localidad:** Matilla

**Reseña:** El Centro de madres funciona como espacio para la realización de reuniones y actividades que vinculen el accionar del club de Cachimbo de Matilla.



**Nombre:** Plaza de Tarapaca  
**Coordenada Oeste:**  
446529  
**Coordenada Sur:**  
7796846

**Localidad:** Tarapacá  
**Reseña:** Corresponde a un sitio público en el que la comunidad participa para distintas actividades, enfocadas principalmente a la danza hacia San Lorenzo y también Cachimbo



**Nombre:** Parabién o Ramada de San Andrés de Pica.  
**Coordenadas Oeste:** 463944  
**Coordenadas Sur:** 7731384  
**Localidad:** Pica

**Reseña:** Lugar social de encuentro en el contexto de festividades locales, en él se baila Cachimbo en fechas determinadas, especialmente para el 30 de Noviembre.

Foto n°25. Talleres de Cartografía Social con cultores de la Quebrada de Tarapacá



Fuente: Diego Yampara

## CAPITULO 6. ANÁLISIS Y PROBLEMATIZACIÓN

### 6.1 ANÁLISIS.

6.1. 1 Síntesis analítica devenida de la descripción y caracterización (Análisis crítico y cruce de variables categorizadas por dimensiones, según sea pertinente).

El Cachimbo posee dos grandes componentes: La música y la danza. Ambos son complementarios pero independientes a la hora de manifestarse en la sociedad tarapaqueña, ya que los músicos y bailarines poseen diferentes formas de relacionarse entre sí y con la comunidad; por ejemplo, los músicos cobran por sus actuaciones, mientras que los bailarines no lo hacen o los músicos “ensayan” periódicamente y los bailarines no.

Danza: A rasgos generales la danza presenta diferencias regionales en la disposición de las evoluciones coreográfica que los cultores llaman estilos: Pica, Mamiña y Tarapacá. Y también cierto carácter que los cultores llaman “Aire” y este identifica una forma de bailar que diferencia una clase social respecto a la otra y remite a imaginarios de época.

Música: la música también está dividida en dos partes, la primera es respecto a la melodía en la que se identifican sólo tres Cachimbos, no se consideran los Cachimbos compuestos actualmente. La segunda dice relación con los instrumentos musicales, en los que se recuerdan el Piano, Guitarra, Mandolina y Bombo que operaban en el salón y la banda de bronces que actualmente opera en la fiesta pública.

#### 6.1.1. Dimensión histórico-cultural

Según lo relatado por los cultores en los talleres, se puede concluir que el Cachimbo tuvo cuatro momentos históricos. baile y tierra, apogeo en los salones de comienzos del siglo XX, decadencia post gobierno militar y renacimiento junto con el arribo del nuevo milenio.

##### 6.1.1.1.- Categorías de operacionalización analítica según contenidos.

Durante los períodos históricos culturales el Cachimbo a operado en las categorías de:

- Aglutinante social: pues fue y sigue siendo el ícono en la fiesta pública y privada tarapaqueña.
- Vínculo con la historia regional: Pues sigue siendo el instrumento ontológico que los une con todos los periodos históricos por lo que ha atravesado la región.
- 

##### 6.1.1.2. Valoración e impacto social del PCI de y en la comunidad.

De todas las manifestaciones tradicionales consideradas PCI en la región de Tarapacá, el Cachimbo es el que la comunidad valora por ser “Una Danza exclusivamente de los Tarapaqueños y que se practica en forma tradicional sólo en la región de Tarapacá. Además, es una danza que la diferencia de las otras zonas regionales como es la Pampa y el altiplano.

##### 6.1.1.3. Participación de los actores del Elemento de PCI involucrados.

Los actuales cultores, tanto referenciales como los asistentes a los talleres, tienen una participación en relación con el PCI. Esta participación se produce de dos maneras:

- Desde un punto de vista escénico, es decir, en la performance misma de la danza durante la fiesta pública y privada.
- Desde la intención de salvaguardar y rescatar el PCI frente a los factores externos e internos que amenazan su continuidad.

#### 6.1.1.4. -Análisis de factores territoriales que afecten al Elemento de PCI.

Desde el ámbito territorial el Cachimbo se ha manifestado principalmente en el área rural, en una primera instancia enfocada con mayor rigurosidad a lo que son los oasis y quebradas presentes en la región de Tarapacá es en ellos donde la población existente se ha configurado modos de vida en el que han incorporado esta danza. Actualmente el Cachimbo se ha asociado más al área urbana como modo de performance o de rescate del mismo.

#### 6.1.2. Dimensión simbólica.

##### 6.1.2.1.- Categorías de operacionalización analítica según contenidos.

El Cachimbo ha operado en la categoría de símbolo de identidad de los tarapaqueños en los distintos periodos históricos de la zona. Es así que fue símbolo lo republicano en “el tiempo del Perú”, el género musical que “chilenizó” socialmente a los tarapaqueños en los años 60 producto de los movimientos nueva canción chilena y neo folclore y, en términos locales, es el símbolo que diferencia a los habitantes de los Oasis y las quebradas de los que habitan otros espacios ecológicos como la pampa y el altiplano.

##### 6.1.2.2. Valoración e impacto social del PCI de y en la comunidad.

El Cachimbo por el hecho de ser considerado símbolo identitario de la zona ha impactado en la comunidad de dos maneras. Una interna que vincula a los habitantes al territorio tarapaqueño y otra externa que identifica a los tarapaqueños de los otros habitantes del país. Por esta razón sus habitantes valoran esta danza como la única expresión que verdaderamente los representa.

##### 6.1.2.3. Participación de los actores del Elemento de PCI involucrados.

Los actuales habitantes de los espacios territoriales en los que se practica esta danza la utilizan como herramienta que los vincula al históricamente al territorio. Esta situación se ve reflejada tanto en su performance como en los discursos de los mismos cultores, en la que se insiste en presentar y representar esta danza de manera señorial, incluso los clubes vestidos de una determinada época que los vincula ancestralmente al territorio.

##### 6.1.2.4. -Análisis de factores territoriales que afecten al Elemento de PCI.

La expresión cultural inmaterial asociada al Cachimbo responde a un simbolismo local en donde uno de los principales factores es la distancia y lejanía al ser una de las regiones más lejanas del centro del país, por lo que desde el centro hegemónico nacional se presenta un modelo de Cachimbo basado en la construcción de un “imaginario del nortino” que se impone a través de la escuela pública y los medios de comunicación “oficiales”<sup>130</sup>.

También presentan microidentidades en referencia al tipo de Cachimbo que se baile por área, oasis o quebrada, que al no existir un relato común que los vincule a un Cachimbo ancestral, se establece la lógica de la competencia respecto al “verdadero” Cachimbo; “el más señorial”, negando la diversidad por desconocimiento<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> Es importante señalar en este aspecto que la constante chilenización del territorio ha creado una relación entre el centro y la periferia de hegemonía y subalternidad respectivamente. Por esta razón la sociedad tarapaqueña es susceptible a la aceptación de modelos sociales que los estamentos de poder presentan a la sociedad tarapaqueña.

<sup>131</sup> Es importante señalar en este aspecto que el trabajo realizado por Margot Loyola en la región ha contribuido a mitigar esta situación. Los cultores que han tenido acceso a estos trabajos, especialmente el libro *El Cachimbo, Danza Tarapaqueña de pueblos y quebradas*, publicado en 1994, son más proclives a una actitud menos confrontacional, aunque a la hora de reivindicar la danza, siempre está presente el localismo

### 6.1.3. Dimensión temporal.

#### 6.1.3.1.- Categorías de operacionalización analítica según contenidos.

Esta danza opera de tres maneras:

- La fiesta pública: especialmente en las fiestas patronales que en la que tradicionalmente el Cachimbo a ocupado un lugar privilegiado.
- Los espacios privados: en las que las organizaciones y personas como los clubes de Cachimbo y las escuelas a cargo de cultores como Gladys Albarracín que promueven la danza, se organizan y buscan las directrices a seguir para cumplir con el objetivo de practicar, difundir y salvaguardar la danza.
- Los espacios institucionales: corresponden a los nuevos espacios de participación organizados por municipalidades, consejo Regional de la Cultura o el Gobierno regional en los que el Cachimbo ocupa u lugar protagónico. Es en estos espacios en los que el Cachimbo se ha democratizado, permitiendo su práctica a todo aquel que desee bailarlo, a diferencia del Cachimbo “antiguo” que era practicado sólo por parejas emblemáticas.

#### 6.1.3.2. Valoración e impacto social del PCI de y en la comunidad.

El principal impacto social en este sentido está referido a un cambio social de importancia que está relacionado con un tipo Cachimbo que perduró hasta los años ochenta que el que perdura en la memoria de los actuales cultores y es el que el folclorismo nacional ha cristalizado como “el verdadero” Cachimbo, cuya temporalidad era sólo en la fiesta patronal u otra fiesta religiosa de importancia. El otro es el Cachimbo contemporáneo promovido por los actuales cultores y que se caracteriza por ser más democrático y por haber expandido su territorialidad al puerto de Iquique, el que se baila durante todo el año en los diferentes eventos que se organizan tanto localmente como institucionalmente en relación a esta danza.

#### 6.1.3.3. Participación de los actores del Elemento de PCI involucrados.

La participación de los cultores en esta dimensión es totalmente activa, pues algunos cultores emblemáticos pertenecen a las organizaciones comunitarias que promueven y difunden esta danza y lo que no pertenecen a ninguna, generalmente son invitados a participar en los eventos organizados tanto por los cultores como por las instituciones administrativas o gubernamentales a eventos relacionados con el PCI.

#### 6.1.3.4. -Análisis de factores territoriales que afecten al Elemento de PCI.

Los factores territoriales que afectan al Cachimbo desde el punto de vista temporal van asociados principalmente a la existencia de distintos asentamientos en el que a través del año realizan distintas actividades festivas, por lo que la especialización y manifestación de la danza no es homogénea temporalmente y se da en distintas fechas pero respetándose año a año. Este patrón temporal se rige mayormente por la las festividades religiosas patronales y en rara vez por encuentros de Cachimbo o competencias del PCI.

### 6.1.4. Dimensión material

---

de cada cultor.

#### 6.1.4.1.- Categorías de operacionalización analítica según contenidos.

En esta dimensión existen dos categorías divididas en:

**Danza:** En la danza la principal materialidad está relacionada con el vestuario. Especialmente para el Cachimbo actual, ya que el Cachimbo de antaño nunca se necesitó vestuario específico, sólo el traje formal de la época, ya que las ocasiones como las fiestas patronales ameritaban un vestuario formal; Los hombres con terno y las mujeres con vestido o falda. Estos vestuarios se conseguían en los puertos de Iquique o Arica o se mandaban a confeccionar a sastres locales.

El Cachimbo actual por el hecho de ser más escénico ha generado una moda de “vestirse de Cachimbo” para las presentaciones “oficiales” o encuentros del mismo. Se dan dos tipos de trajes, los que están inspirados en el vestuario de comienzos del siglo XX y, en algunos pueblos, los que remiten en el mundo andino; con aguayos y accesorios propios de la representación escénica que se realiza para proyectar norte grande del país.

**Música:** En la música la principal materialidad está relacionada con los instrumentos musicales, en especial con los de la banda de Bronce. Antiguamente los bronces se conseguían a través del ejército, que incluso donaba a las bandas locales instrumentos que daba de baja. Hoy en día se consiguen a través de zona franca en Iquique y también se compran usados.

#### 6.1.4.2. Valoración e impacto social del PCI de y en la comunidad.

El impacto en relación con la materialidad radica en el discurso que hay tras la *performance*, puesto que el vestuario es el portador del imaginario ontológico que se quiere representar. Desde este punto de vista los cultores que en su vestuario remiten a un Cachimbo “señorial” y del salón del 900` buscan rescatar esta imagen del PCI y salvaguardarlo de las imágenes que la proyección folclórica expresa en los escenarios nacionales, de la que no se sienten representados siendo, además, muy críticos a este aspecto. Así también las comunidades de parte más oriental de la quebrada de Tarapacá, que ocupan en su vestuario elementos andinos, buscan vincular la danza a la imagen andina que se ha masificado desde el florecimiento de los movimientos etnicistas (quechua aimara) del siglo XXI.

#### 6.1.4.3. Participación de los actores del Elemento de PCI involucrados.

Los cultores tienen una participación directa en esta dimensión, pues son ellos los que deciden “como se van a vestir” o “que Cachimbo van a representar” con el vestuario.

Para el caso de los clubes son ellos los que mandan a confeccionar los trajes y se basan en los relatos de los cultores más antiguos, así como también en fotografías de época.

Los cultores que no pertenecen a los clubes, adscriben al imaginario del “Cachimbo señorial” y a través del en el vestuario; vestido formal. Falda y blusa para las mujeres y terno para los hombres, buscan representar esta imagen.

### 6.1.5 Dimensión económica.

#### 6.1.5.1.- Categorías de operacionalización analítica según contenidos.

La operación económica del Cachimbo es casi nula, salvo las organizaciones comunitarias con personalidad jurídica como son los clubes de Pica y Matilla, pero que no son la mayoría de los cultores de la región. Estas organizaciones operan de cuatro maneras:

- Cuotas de los socios de los clubes. Su organización económica radica principalmente en las cuotas mensuales que pagan los socios, las que oscila entre los 2.000 a 5.000 pesos dependiendo de cada club. También es común la realización de “Platos únicos” o Bingos en beneficio de un objetivo claro, como puede ser la confección de trajes para damas, viaje fuera de la región, entre otros.
- Aportes específicos de las instituciones. En general las instituciones que más aportan en este sentido son las municipalidades que, en ocasiones, apoyan con el traslado de los cultores hacia los lugares donde se producen los eventos relacionados con el Cachimbo y las mineras que, a través de concursos públicos de muy sencilla postulación, han aportado a la satisfacción de bienes materiales de los clubes.
- Aportes de fondos concursables: estos aportes también son escasos ya que en general sólo pueden postular organizaciones comunitarias constituidas. En el caso del PCI en cuestión, sólo están en condiciones de hacerlo los clubes de Pica y Matilla, que además por su poca experticia y falta de capacitación, son muy pocos los proyectos que ganan.
- Rentabilidad de Cachimbo: Aunque el PCI no presenta ninguna rentabilidad económica, en los últimos años se ha despertado el deseo de otras personas no ligadas a los cultores ni a los pueblos de aprender Cachimbo, por lo que en la ciudad de Iquique comienzan a realizarse clases de Cachimbos pagadas.

#### 6.1.5.2. Valoración e impacto social del PCI de y en la comunidad.

En esta dimensión el impacto social es directamente en el PCI, ya que la mayoría de los cultores se encuentra en una situación de vulnerabilidad económica que les impide trasladarse o en su defecto comprarse vestuarios adecuados, por lo que tienen que depender siempre de las instituciones que medianamente o casi nunca, pueden satisfacer esta necesidad. Por otro lado, los cultores están obligados a depender de fondos concursables a cuyas metodologías de postulación; más aún ahora que desde el nivel central se promueve la postulación digital, les es imposible acceder a esta fuente de recursos por falta de capacitación.

#### 6.1.5.3. Participación de los actores del Elemento de PCI involucrados.

La participación de los cultores está relacionada con conseguir fondos para el PCI. Pero, es sólo para los cultores que perteneces a las organizaciones comunitarias con personalidad jurídica. El resto de los cultores es totalmente dependiente de otras entidades y de fondos personales que, en el caso de la mayoría, son muy escasos.

6.1.2. Aporte de la inclusión del Elemento de PCI en el Inventario para el reconocimiento de la multiculturalidad tanto a nivel nacional como regional.

Al incluir el PCI en este Inventario tendrá aportes significativos en el marco del fomento, desarrollo y salvaguardia de la danza en sus dos aspectos: Musical y coreográfico y en las diferentes dimensiones tratadas en este trabajo, que detallamos a continuación:

#### 6.1.2.1 Dimensión histórico-cultural.

El aporte más significativo está relacionado con la relevancia que adquiriría, más allá de las fronteras tarapaqueñas, lo que fomentará estudios académicos que sustentarán la práctica actual y permitirán construir un relato sólido respecto a la práctica del PCI, el que permitirá a los cultores enriquecer la memoria colectiva y construir un relato sólido que fortalezca el espesor cultural del PCI.

#### 6.1.2.2 Dimensión simbólica.

El hecho que una práctica sea reconocida por una institución permite que esta sea vista por sus cultores con una mirada más relevante. Esto sucedió, como se expresó en los diferentes talleres realizados, con la visita de Margot Loyola, puesto que, a ser visitados en reiteradas ocasiones por una folclorista de renombre internacional, la que además escribió un dedicado a la danza, otorgo a los cultores otra mirada a su propia práctica y finalmente sirvió para fomentarla en los períodos que más estuvo en peligro de desaparición. Por esta razón la del PCI al inventario permitiría un mayor reconocimiento interno del PCI y un soporte a que mantenga su condición de símbolo identitario.

#### 6.1.2. 3. Dimensión temporal

La inclusión del PCI en este Inventario motivará a las diversas instituciones públicas y privadas en fomentar y apoyar su práctica tanto en los espacios tradicionales como las fiestas patronales y fiestas en parabienes, así como también en los espacios que las instituciones administrativas regionales crean para desarrollar esta danza.

#### 6.1.2.4 Dimensión material.

La inclusión del PCI en este Inventario articulará factores como los estudios académicos, promoción por parte de las instituciones, enaltecimiento del PCI por parte de los cultores, entre otros, para sustentar el desarrollo de la performance tanto musical como coreográfica ligada a esta dimensión.

#### 6.1.2.5 Dimensión económica.

Al incluir la danza en este inventario motivará a las instituciones públicas y privadas a liberar recursos para el fomento desarrollo y salvaguardia del PCI, así como también motivará la capacitación de los gestores vinculados a la danza en cuestión para la capacitación para generar proyectos que permitan sustentar económicamente el PCI.

#### 6.1.2.6. Dimensión Social.

La inclusión del PCI en este Inventario fortalecerá las relaciones entre los cultores de los diferentes poblados, puesto que se generarán más encuentros de Cachimbos que permitirán aunar lazos e intercambiar ideas y experiencias de salvaguarda como son la creación de clubes en la zona de los oasis o creación de escuelas en las quebradas. Así también se construirán modelos de referencia para

que los más jóvenes valoren la danza y la consideren un bien patrimonial, lo que fortalecerá la práctica entre los más jóvenes.

#### 6.1.2.7. Dimensión Territorial.

La inclusión del PCI en este Inventario fortalecerá los vínculos entre cultores, danza y el territorio tarapaqueño, al ser considerado el PCI en cuestión como una danza eminentemente tarapaqueña.

6.1.3. Aporte de la inclusión del Elemento de PCI en el inventario para el reconocimiento de la multiculturalidad tanto a nivel nacional como regional. El para la promoción del diálogo y respeto entre las comunidades y cultores/as.

Al incluir el PCI en este Inventario tendrá aportes significativos en el fortalecimiento de las relaciones interculturales de los cultores de esta danza, así como también de los músicos que podrán intercambiar arreglos musicales, técnicas de ejecución. Y en ambos casos – músicos y bailarines – podrán formar agrupaciones con personalidad jurídica para el desarrollo y salvaguardia de esta danza. Además, aportará a fortalecer las relaciones de respeto intercomunitario y promoverá el diálogo en las siguientes dimensiones:

##### 6.1.3.1 Dimensión histórico-cultural.

La inclusión del PCI en este inventario dimensión fortalecerá las relaciones sociales en dos sentidos. El primero es el traspaso de información entre el mundo académico y los cultores, puesto que se abriría la posibilidad de realizar restudios científicos respecto al PCI que complementarían y sustentarían los hitos de la memoria colectiva y se constituiría un nuevo relato sustentado científicamente, lo que permitirá comprender los componentes multiculturales que posee el actual PCI (aceptados por unos y negados por otros, como es el caso de la presencia y aporte de los negros a la música y danza del PCI). Por otro lado, habrá una mayor interrelación entre los cultores de los distintos pueblos debido a la proliferación de encuentros de Cachimbo que se producirían, lo el traspaso de conocimiento y experiencias entre los cultores permitiría el enriquecimiento y fortalecimiento del espesor cultural respecto al PCI.

##### 6.1.3.2 Dimensión simbólica.

La inclusión del PCI en este inventario permitiría el desarrollo integral y holístico del PCI en la región, esta situación fortalecerá la imagen tanto por parte de los cultores como del resto del país del Cachimbo como un símbolo identitario de Tarapacá. Como expresan los mismos cultores “Esta danza es de los tarapaqueños”.

##### 6.1.3. 3. Dimensión temporal.

La inclusión del PCI en este inventario permitirá la proliferación de espacios temporales para la práctica de la danza, como, por ejemplo: aumentarán los encuentros de Cachimbo, se enseñará por curriculum en las escuelas, se incluirá en la ceremonia oficiales, etc., así como también se fortalecerán los espacios ya existen como son los encuentros de Cachimbo que se realizan en la zona de oasis y en el puerto de Iquique. Además, habrá por parte de la población una mayor motivación para fortalecer los espacios tradicionales en los que el PCI ocupa un lugar protagónico como las fiestas patronales. Esta situación aumentará la interrelación de los cultores y fortalecerá el diálogo entre los mismos.

#### 6.1.3.4 Dimensión material.

La inclusión del PCI en este inventario permitirá la proliferación de espacios y eventos en los que se baile el Cachimbo, lo que aumentará la práctica actual de “viajar” hacia los lugares donde se realice el evento relacionado con el Cachimbo. Esta situación articulará los imaginarios respecto a la danza y aumentará el deseo de adquirir nuevos bienes materiales para representar al Cachimbo como son trajes e instrumentos musicales, entre otras cosas. Además, la interrelación que se producirá entre los cultores de los diferentes pueblos motivará el diálogo y fortalecerá la “multiculturalidad” interna en el territorio tarapaqueño.

#### 6.1.3.5 Dimensión económica.

La inclusión del PCI en este inventario motivará un desarrollo y proliferación de la danza, es decir, aumentarán los espacios físicos y temporales en los que se practique el PCI. Además, su nuevo carácter de “importancia nacional” motivará no sólo a los cultores a realizar con mayor frecuencia sus actividades relacionadas con el PCI como clases de Cachimbo, sino también a las instituciones públicas y privadas a destinar mayores recursos en relación con esta danza. Se producirá un movimiento articulado económicamente que aumentará la comunicación entre los cultores, así como también se podrán satisfacer las necesidades económicas en relación al PCI.

#### 6.1.3.6. Dimensión Social.

La inclusión del PCI en este Inventario fortalecerá las relaciones entre los cultores de los diferentes poblados, puesto que se generarán más encuentros de Cachimbos que permitirán aunar lazos e intercambiar ideas y experiencias de salvaguarda. En este sentido, también se construirán modelos de referencia para que los más jóvenes interesados en practicar el PCI, los que podrán aprovechar para continuar con su uso. Estas situaciones fortalecerán lazos de transmisión del PCI y garantizará su existencia entre los tarapaqueños.

#### 6.1.3.7. Dimensión Territorial.

La inclusión del PCI en este inventario permitirá la proliferación de espacios físicos y temporales en los que se practique el Cachimbo. Esta situación fortalecerá la interrelación, promoverá el diálogo y participación en los eventos regionales. En este contexto se fortalecerá en el imaginario socio-regional y nacional la pertenencia a el territorio tarapaqueño.

## 6.2 PROBLEMATIZACIÓN

### 6.2.1 Factores de riesgo: Identificación, descripción y caracterización.

#### 6.2.1.1. Medioambientales:

No se registran efectos medioambientales que ponen en riesgo el PCI.

#### 6.2.1.2. Sociales:

Entre los factores sociales que ponen en riesgo el PCI es el fracaso en la integración entre la juventud interesada en la danza y los cultores de más edad, a pesar de que en el discurso existe el mismo propósito que busca salvaguardar y difundir el Cachimbo. Esta situación va en desmedro de la continuidad de la danza que se ve poco fortalecida.

La poca conciencia de la existencia de un Cachimbo urbano que incide en las generaciones más jóvenes que sienten arraigo a sus pueblos de origen, pero que habitan la ciudad, pues para ellos el Cachimbo es el símbolo que los vincula con su lugar de origen, pero en los pueblos son criticados por no bailar el “verdadero Cachimbo”. Situación que marca una diferencia entre el Cachimbo tradicional y el neo-Cachimbo actual.

Otro factor importante que pone en riesgo la práctica es la poca o casi nula capacitación para postular a fondos concursables que le permitan satisfacer las demandas materiales y económicas que exige la participación en los variados eventos regionales y nacionales del Cachimbo<sup>132</sup>.

#### 6.2.1.3. Culturales:

Un factor importante que pondría en riesgo el PCI es la inexistencia de registros de memoria colectiva los actuales cultores referenciales, puesto que las generaciones venideras cada vez tendrán menos datos, y hechos relacionados con la danza a que recurrir a la hora de sustentar su práctica con un pasado ancestral.

#### 6.2.1.4. Territoriales.

Falta de un plan institucional local para fortalecer y difundir el Cachimbo, pues hasta ahora sólo existen intentos empíricos en Pica, Matilla, Mamiña y Tarapacá. Pero una acción de esta naturaleza que emane de las instituciones que administran los territorios, fortalecería y daría sustento a la práctica del PCI.

### 6.2.2. Factores de amenaza Identificación, descripción y caracterización de factores de amenaza.

#### 6.2.2.1. Medioambientales: No se registran factores de amenaza que ponen en riesgo el PCI.

6.2.2.2. Sociales: la desconexión socio económica entre los poblados de las quebradas y oasis. Es importante hacer notar que desde la colonia hasta mediados del siglo XX, la interconexión entre los poblados tarapaqueños era constante; de hecho los principales poblados de la región fueron Pica; donde vivían importantes familias virreinales y luego republicanas y Tarapacá; que incluso tuvo una intendencia. Esta movilidad social entre las quebradas y oasis contribuyó a la construcción de una

---

<sup>132</sup> Por ejemplo, los clubes de Cachimbo han sido invitados en reiteradas ocasiones a festivales “folclóricos” así como también la banda de bronce, pero esta participación está condicionada a ser beneficiarios de fondos que financien el viaje, alimentación y estadía, y en la mayoría de los casos no pueden ni siquiera postular por desconocer la metodología de proyectos o el manejo de la tecnología *on line*.

identidad regional que, desde la colonia hasta nuestros días, fue reconocida con el nombre de Tarapaqueña y por ende, su producción tradicional musical y danzaría presenta características diferentes a las otras quebradas y zonas vecinas. Con la llegada de la administración chilena se establece un nuevo centro hegemónico situado en la ciudad de Iquique. Además, el paulatino decaimiento del salitre que empobreció la economía tarapaqueña originó la pérdida de movilidad entre los pueblos, orientándola actualmente a los nuevos centros urbanos compuestos por la ciudades de Iquique (capital) y Alto Hospicio. Esta pérdida de movilidad entre los pueblos tarapaqueños contribuye a la pérdida del fortalecimiento de la identidad del PCI y a su transmisión y reconstrucción lo que contrasta enormemente con el panorama socioeconómico de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX en que la interconexión entre los pueblos era constante.

Otro problema es la sistemática promoción de un tipo de Cachimbo “imaginado y cristalizado”, que se creó producto de la gran cantidad y proliferación de los conjuntos de proyección folclórica. Este Cachimbo responde a construcciones sociales realizadas en otras regiones del país de un estereotipo (y en varios casos se realiza una caricatura) de “de lo nortino”, que, según los mismo cultores, no representa a los tarapaqueños, pues los elementos que se utilizan para remitir al norte de Chile oscilan entre los pampino y lo altioplánico.

#### 6.2.2.3. Culturales:

La Irrupción y fomento de la cueca de campeonato en las escuelas y la masificación de la cueca brava en los medios populares ha generado una invisibilización de la danza en las poblaciones más jóvenes, el Cachimbo, muy pocas veces, queda a cargo de las actividades extraescolares y, cuando esto sucede, se enseña la versión cristalizada de los conjuntos folclóricos.

#### 6.2.1.4. Territoriales.

La construcción y fomento de un Cachimbo cristalizado producto de la proyección folclórica cuestiona las prácticas actuales y cohibe a la sociedad tarapaqueña, subalternizada por efectos de la chilenización, a aceptar las formas tradicionales de Cachimbo, especialmente en la escuela pública, y es más propensa a recibir como “verdaderas” las construcciones e imaginarios del PCI que vienen desde el centro del país.

#### 6.2.3. Factores protectores. Identificación, descripción y caracterización.

##### 6.2.3.1. Medioambientales: No se registran factores protectores del PCI.

6.2.3.2. Sociales, la creación de clubes de Cachimbo en Pica y Matilla, así como también las escuelas de de esta misma danza que se han creado en Tarapacá y Mamiña son factores que sin duda han contribuido a proteger el PCI. También algunas municipalidades como las de Pica (oasis) y Huara (quebrada de Tarapacá) que al organizar encuentros de Cachimbo contribuyen a proteger la danza.

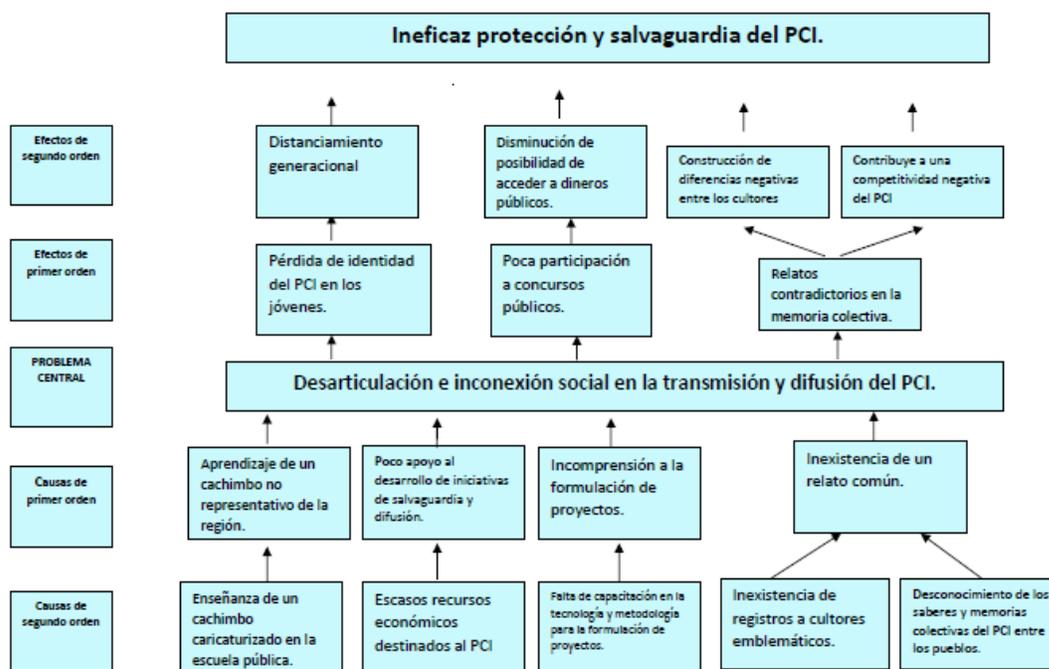
6.2.3.3. Culturales, el naciente interés de realizar conversatorios con los cultores más antiguos por parte de los integrantes de los clubes de Cachimbo, sí como también el interés en recopilar fotografías y grabaciones de audio, son importantes acciones de protección.

6.2.3.4. Territoriales, el esfuerzo por parte de los cultores en reivindicar la danza, así como también en asistir a los encuentros de Cachimbo, es una importante manera que tienen los tarapaqueños por cuidar el PCI.

6.2.4. Planteamiento del Problema. Problematización de causas y efectos referido a problemas y vulnerabilidades identificadas.

Entre los varios factores hemos identificado que existe un problema central que consiste en la desarticulación e inconexión social en la transmisión y difusión del Cachimbo. Este problema posee cinco causas de primer orden, cuatro causas de segundo orden y tres efectos de primer orden que conllevan a cuatro efectos de segundo orden que finalmente producen una Ineficaz protección y salvaguardia de la danza frente a los efectos homogeneizadores de la globalización, como veremos en el siguiente árbol de problemas:

Figura N°6. Esquema Problematización.



Fuente: Elaboración Propia.

Las causas efectos del problema están identificadas en tres DIMENSIONES:

- 1) Esta causa está relacionada con la enseñanza de una Cachimbo cristalizado y estático construido durante los años de apogeo de la proyección folclórica y que difiere del Cachimbo tradicional que promueven los cultores más antiguos, el que es presentado como “válido” en las escuelas y que para los cultores no es representativo de la zona que dicen representar y en muchos casos (como los ballet folclóricos) no representa ni siquiera al Cachimbo de la región. Además, la legitimización mediática de la llamada cueca brava y el fomento de la cueca de campeonato en la escuela, invisibiliza al Cachimbo en los espacios de aprendizaje, lo que es percibido por escolares y la juventud como una danza antigua que ya no se baila. Esta situación trae como efectos un cuestionamiento identitario respecto al PCI y a la vez un distanciamiento generacional que desarticula los procesos de transmisión.
- 2) Otra causa son los pocos recursos existentes destinados a la propagación de la danza en el territorio, esta situación genera poco apoyo a las iniciativas que las organizaciones comunitarias realizan para salvaguardar y difundir el PCI. También la falta de capacitación tecnológica de los cultores y poca comprensión de las metodologías para la formulación de proyectos trae como

consecuencia la poca participación en los concursos públicos lo que disminuye la posibilidad de acceder a fondos públicos.

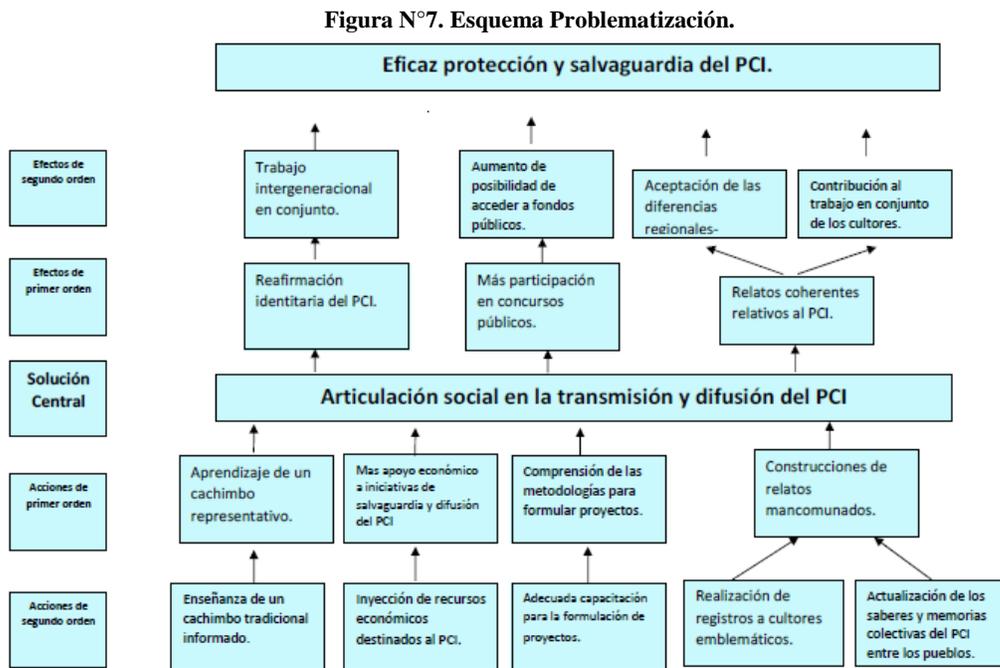
3) Otra de las causas está relacionada con la inexistencia de registros o estudios a los cultores actuales de de la región que, junto con la desactualización de los estudios académicos produce relatos contradictorios entre los diferentes cultores que construye sustanciales diferencias entre los pueblos, que sólo contribuye a la competitividad y des legitimización de unos con otros.

### 6.3. SÍNTESIS DIAGNÓSTICA.

#### 6.3.1. Justificación de la intervención para la salvaguardia.

- Soluciones a los problemas planteados.

Entre las acciones a tomar para solucionar el problema planteado anteriormente y lograr una articulación y conexión social en la trasmisión y difusión del Cachimbo, se deben considerar cinco acciones de primer orden, cuatro acciones de segundo orden, las que producirán tres efectos de primer orden que conllevarán a cuatro efectos de segundo orden que finalmente producirán una Eficaz protección de la danza frente a los efectos de la globalización. Como veremos en el siguiente árbol de soluciones:



Fuente: Elaboración Propia.

Las acciones por realizar responden a tres DIMENSIONES:

- 1) Una de las primeras acciones relacionada con la enseñanza de un Cachimbo más informado en su forma tradicional, que este basado en los relatos y características de los cultores del PCI. Además, esta danza debe ocupar los mismos espacios sociales y del currículum escolar que la llamada cueca brava y los campeonatos de cueca. Para que el Cachimbo sea percibido por escolares y la juventud como una danza viva de antiguo arraigo al territorio. Esta situación traerá como efectos una reafirmación identitaria y una práctica intergeneracional del PCI.
- 2) Otra acción correspondería a la inyección de recursos económicos destinados al PCI destinados a la propagación de la danza en el territorio, esta situación generará más apoyo a las iniciativas que las organizaciones comunitarias realizan para salvaguardar y difundir el PCI. Estas acciones junto con una adecuada capacitación tecnológica y metodológica de los cultores para la formulación de proyectos, mejoraría sustancialmente participación en los concursos públicos y aumentaría la posibilidad de acceder a fondos que solucionarán los problemas de materialidad y economía relacionada con el PCI.
- 3) Otra de las acciones está relacionada con la realización de registros y estudios tanto a los cultores actuales como la actualización de los saberes y memoria colectiva. Esta puede ser a través de investigaciones académicas (históricas, sociales, antropológicas y musicológicas), ya que los estudios científicos pueden contribuir a producir relatos más coherentes entre los cultores. Pues, la sociedad tarapaqueña es muy proclive a las referencias oficiales, y en este caso los estudios académicos constituyen dichas referencias. Un claro ejemplo es la experiencia que los mismos cultores expresaron en los talleres respecto al trabajo realizado por Margot Loyola; tanto el vídeo didáctico titulado *Danzas Tradicionales de Chile*; en la que se describe didácticamente la danza, así como también el libro *El Cachimbo, danza tarapaqueña de pueblos y quebradas; en el que muchas de las propuestas de Margot Loyola son los puntos en común de la memoria colectiva*. Por esta razón creemos que los estudios académicos contribuirían a los cultores a entender las diferencias del PCI de manera informada y finalmente a establecer criterios interculturales entre los pueblos.

#### 4.3.2. Fundamentación de la intervención para la salvaguardia.

Es en los antiguos poblados de Mamiña, Tarapacá, Matilla, Pica, Sibaya, Pachica, etc., donde se resguarda expresiones culturales únicas como el Cachimbo, que posee su propia historia y es considerada socialmente como una danza regional.

El Cachimbo, de manera empírica, posee un reconocimiento a nivel regional dentro de la población de las quebradas andinas como también en la población urbana de Pozo Almonte, Huara, Alto Hospicio e Iquique. Este baile es el protagonista durante las fiestas comunitarias como las fiestas patronales, marianas, cruces de mayo, carnavales o fiestas patrias. Este reconocimiento se ha mantenido gracias al esfuerzo de pequeños grupos de población local que han logrado traspasar de generación en generación la performance de la danza y el valor de esta frente a la arremetida de la cultura global. Las nuevas formas de comunicación y las organizaciones como escuelas o talleres folclóricos han dado un impulso de continuidad para practicar el PCI, siendo necesario un reconocimiento a nivel oficial como una forma cultural única e irreplicable en Chile.

La historia del Cachimbo, desde el punto de vista de los actuales cultores, evoca a un pasado ido el cual sigue vivo en el imaginario de los cultores. En los poblados de Pica, Matilla, Mamiña, Tarapacá y pueblos cercanos, se cultiva un especial interés por la danza, la que resulta ser distinta a cualquier otra expresión artística local y que posee un arraigo, según la memoria histórica de los cultores, de

periodos superiores a los 150 años, momentos en que la población se definía entre lo peruano y lo español virreinal. Desde ahí, se observa un respeto único por el Cachimbo, principalmente por los antepasados como abuelos y padres, que practicaban dicha danza y la reconocían distintas a las otras melodías. Durante la explosión migracional vinculada al salitre, el Cachimbo se mantiene custodioso en las relictas poblaciones de las quebradas y desde ahí ha permanecido entre altos y bajo su práctica. Hacia década de 1960, la irrupción de la industria musical lleva al Cachimbo hacia un arrinconamiento cultural el cual solo es salvaguardado por antiguos cultores que ven todavía el valor patrimonial en su práctica, mientras que desde la capital surgen otras miradas y se construye “lo nortino” tomando como base el ritmo del Cachimbo y una serie de estereotipos que remiten a la pampa o al altiplano. Sumado a ello, el ambiente de censura a festividades y de rechazo a lo local practicado durante los toques de queda, en post de la cultura nacional, hizo que el Cachimbo estuviera a punto de extinguirse en su uso. La llegada de la democracia trajo consigo un despertar de identidades que hizo que el Cachimbo comenzara a renacer lentamente ocupando su sitio de vehículo identitario tarapaqueño. Ya hacia el nuevo milenio, se destaca el esfuerzo del Club folclórico Magisterio, a cargo de Eduardo Carrión, quien logra ganar un espacio para la danza tarapaqueña y al incorporar cultores de los pueblos a su conjunto folclórico, construye un Cachimbo urbano “más estético a la hora de bailarse” pero con menos “aire” según los cultores de los pueblos.

En la actualidad, el fenómeno cachimbero ha fundado escuelas, clubes, talleres libres, ha realizado concursos, grabado videos, entre otros aportes aislados, inconexos y desarticulados socialmente, siendo imperioso un reconocimiento oficial de parte del Estado para alcanzar una mayor propagación, puesta en valor de dicho baile y finalmente lograr una eficaz protección y salvaguarda del PCI.

También PCI ha constituido un símbolo de identidad a través de la historia, cuya memoria colectiva lo asocia a hitos relevantes del proceso histórico tarapaqueño. Además, el PCI ha servido como herramienta que vincula a los tarapaqueños con su territorio. Así durante el periodo peruano este simbolizó el icono republicano, durante la transición a la administración chilena fue utilizado como elemento de resistencia y durante el período chileno fue el género musical por excelencia que identifico a “los nortinos”.

La danza Cachimbo se encuentra relacionada con dos ámbitos de manifestación que considera la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, reconocidos por la UNESCO en 2003, siendo ellos los denominados “usos sociales, rituales y actos festivos” y las “tradiciones y expresiones orales, las Artes del Espectáculo”<sup>133</sup>.

En este contexto, el deseo espontáneo por parte de los cultores de salvaguardarlo frente a la caricaturización proyectada por el folclorismo nacional, que lo representa a través de la construcción de una imagen de “nortino” que, según los mismo cultores, “*no representa ni un poquito*” las tradiciones nortinas, genera un discurso que expresa la dicotomía nortino/tarapaqueño que está implícito en los actuales bailarines de Cachimbo que han formado clubes en Pica y Matilla y los cultores urbanos que lo bailan en la ciudad de Iquique. De esta manera, los cultores de los oasis se han conformado en clubes de Cachimbo cuya *performance* remite al Cachimbo del salón del 900, discurso utilizado como forma de resistencia a la proyección folclórica que no los representa y a la arremetida de la cueca de campeonato escolar en las escuelas de la comuna de Pica y la mediática cueca brava que seduce a los adolescentes y jóvenes. Los cultores urbanos sienten la necesidad de utilizar accesorios andinos como *chuspas*, *sombreros coloridos* o *aguallos* en su *performance*

---

<sup>133</sup> Es importante subrayar que el Cachimbo bailado por los tarapaqueños en los diferentes contextos, no constituye un elemento folclorizante, puesto que, a diferencia de los conjuntos folclóricos donde participa un “maestro” (folclorista) que enseña la danza, en nuestro PCI son los mismos cultores quienes se organizan y construyen sus propios imaginarios del Cachimbo. Además, este Cachimbo de las comunidades locales de Tarapacá, Mamiña y/o Pica, pugna con expresiones del Cachimbo folclorizado, difundido y estilizado por los ballet y conjuntos folclóricos nacionales.

cachimbera como una forma discursiva de vincularse y reconocerse con el imaginario del mundo andino establecido en los últimos años, en una urbe Iquiqueña multicultural. Pero el Cachimbo sigue siendo, en todas sus formas, el vehículo que los vincula con el territorio tarapaqueño.

Por esta razón es necesario tomar las medidas para articular socialmente la transmisión y difusión del PCI y lograr una eficaz protección y salvaguarda de esta danza. Entre las medidas que propone la UNESCO y que aportarían enormemente a este propósito se encuentra la elaboración de inventarios musicales y coreográficos, creación de programas escolares para sensibilizarlos de su patrimonio, creación de instancias gubernamentales<sup>134</sup> y por último tomar medidas de protección a la propiedad intelectual de los cultores en el caso que comiencen a difundirse las creaciones de músicos como Enrique Irujo (QEPD), Leonel Vilaxa, Pablo Caqueo, Franco Daponte, Héctor Campuzano, entre otros<sup>135</sup>. A esta medida es necesario también aplicar los vínculos con la Política Cultural Chilena Vigente (2011-2016) respecto al patrimonio como son el fomento de las estrategias de difusión a través de la promoción y articulación institucional para abordar el PCI como una contribución al desarrollo integral de los tarapaqueños y del turismo<sup>136</sup>. También es necesaria la conformación e intervención de mesas interdisciplinarias de expertos del elenco público o privado cuyos resultados contribuirían enormemente a salvaguardar la continuidad del Cachimbo, protegerlo de los efectos de la caricaturización como factor interno y globalización como factor de amenaza externo.

El Cachimbo como PCI merece reconocimiento, puesto que no se poseen antecedentes de su práctica fuera de la región de Tarapacá, lo que la posiciona como un baile y música propia de la zona, que se origina durante el periodo colonial. Su antigüedad dentro de la comunidad posesiona a la práctica del Cachimbo como una característica identitaria fundamental en Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, lo que ha reflejado que en los últimos años se organicen clubes de Cachimbo y se arrienden salones privados para enseñarlo gratuitamente; preocupados sus cultores por la salvaguarda de sus tradiciones. Atendiendo a esto, su transmisión de generación en generación se ha generado principalmente por vía oral y en base a ensayos, en donde los antiguos cultores han jugado un rol preponderante para que no se pierda su ejecución en fiestas patronales”.

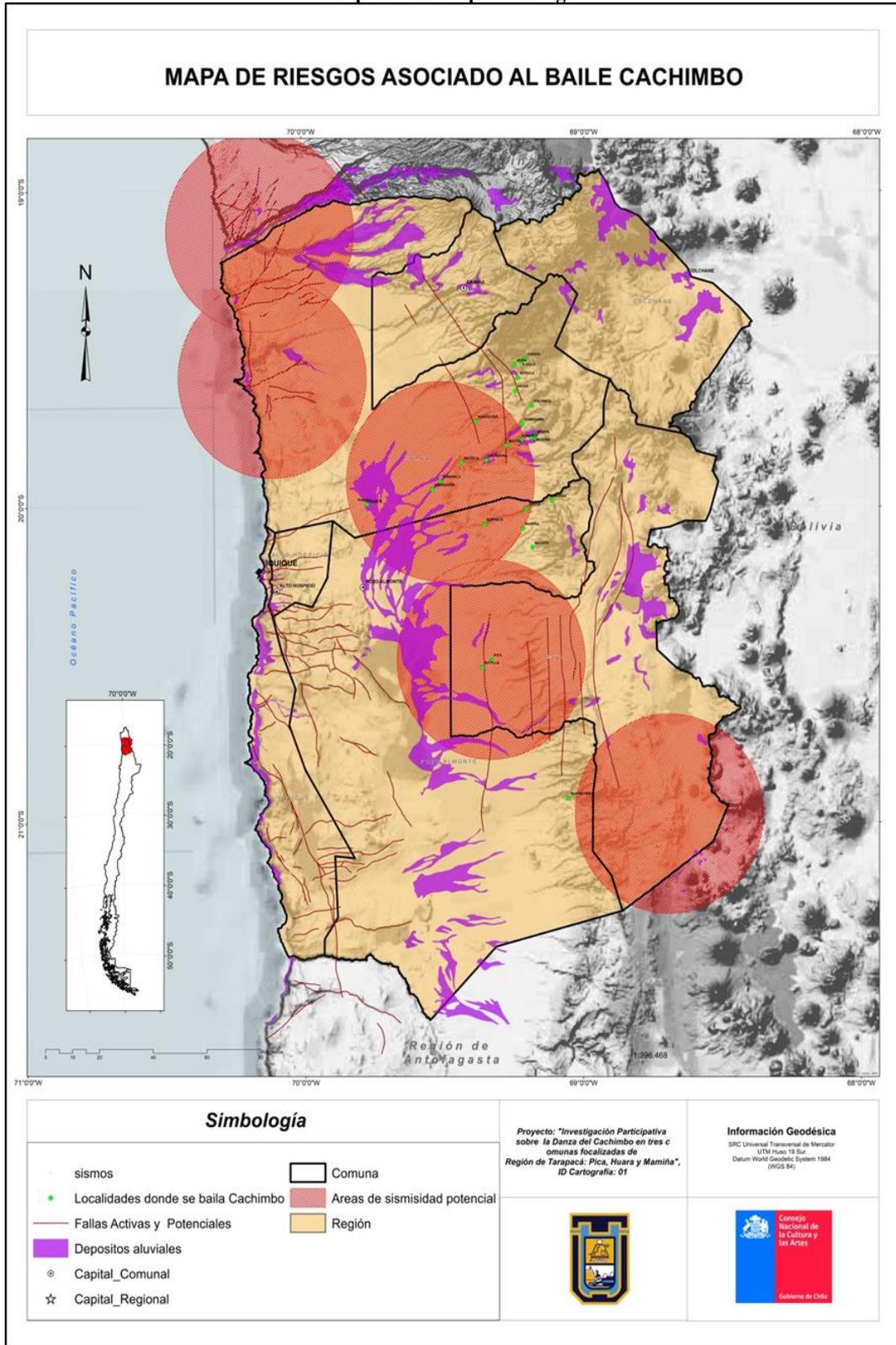
---

<sup>134</sup> En este punto ya existe un gran avance entre el Consejo Regional de la Cultura y las Artes, el gobierno regional de Tarapacá y algunas municipalidades que han hecho variados esfuerzos por generar instancias y encuentros de Cachimbo desde el año 1013 hasta la fecha. Sin embargo, es necesario, aprovechando la experiencia, mejorar su organización tanto en materia logística como en la inclusión.

<sup>135</sup> La dimensión de la creación de la canción Cachimbo no fue abordada en estos informes que estaban más enfocados a la territorialidad. Sin embargo, lo mencionamos en este punto debido a que en un caso de ser incluido en el Inventario nacional para el reconocimiento de la multiculturalidad, es una medida que se debe tomar.

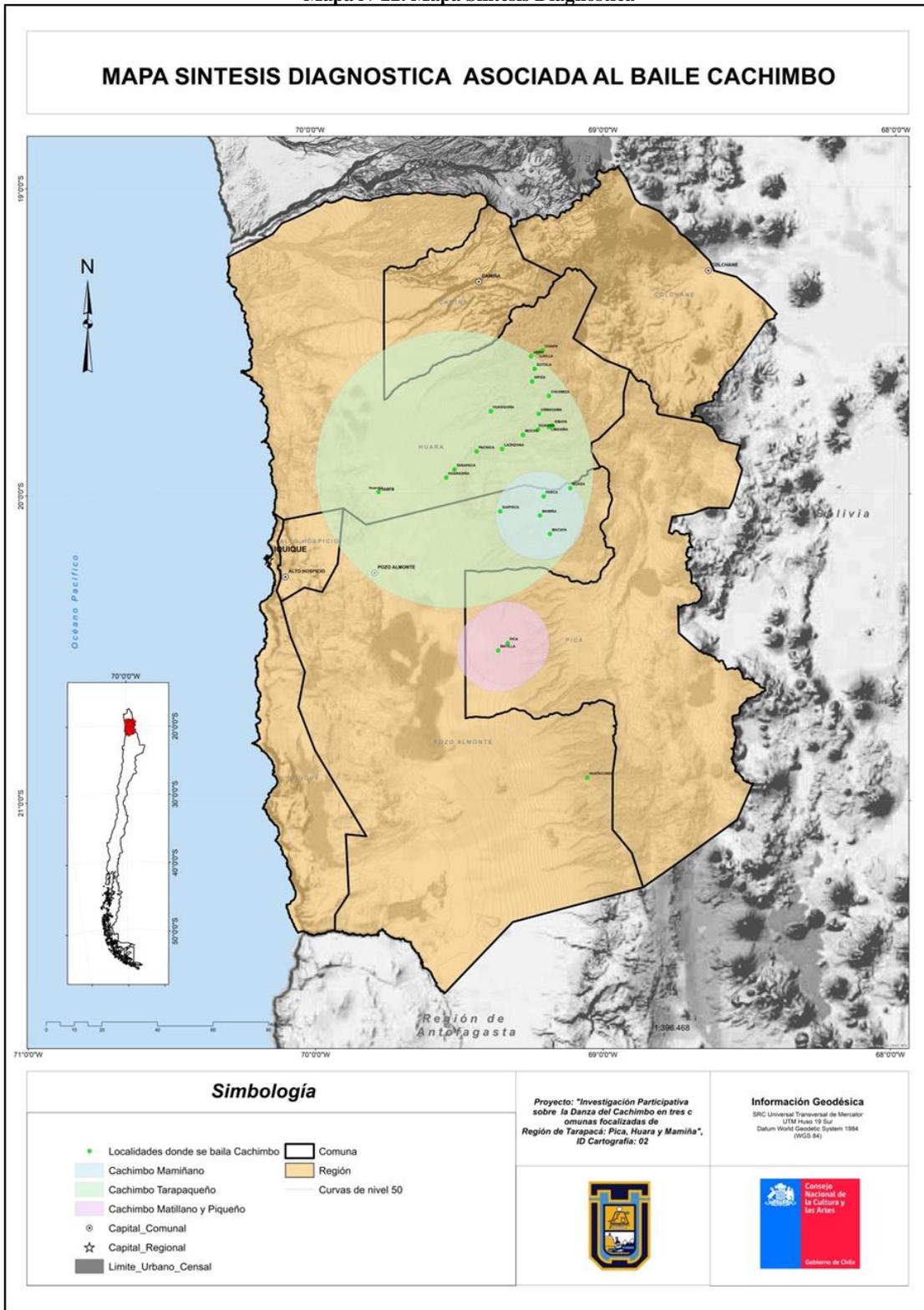
<sup>136</sup> Esto último para el caso de las comunas que se han definido turísticas en sus Planes de Desarrollo Comunal (PLADECO).

Mapa N° 21. Mapa de Riesgos



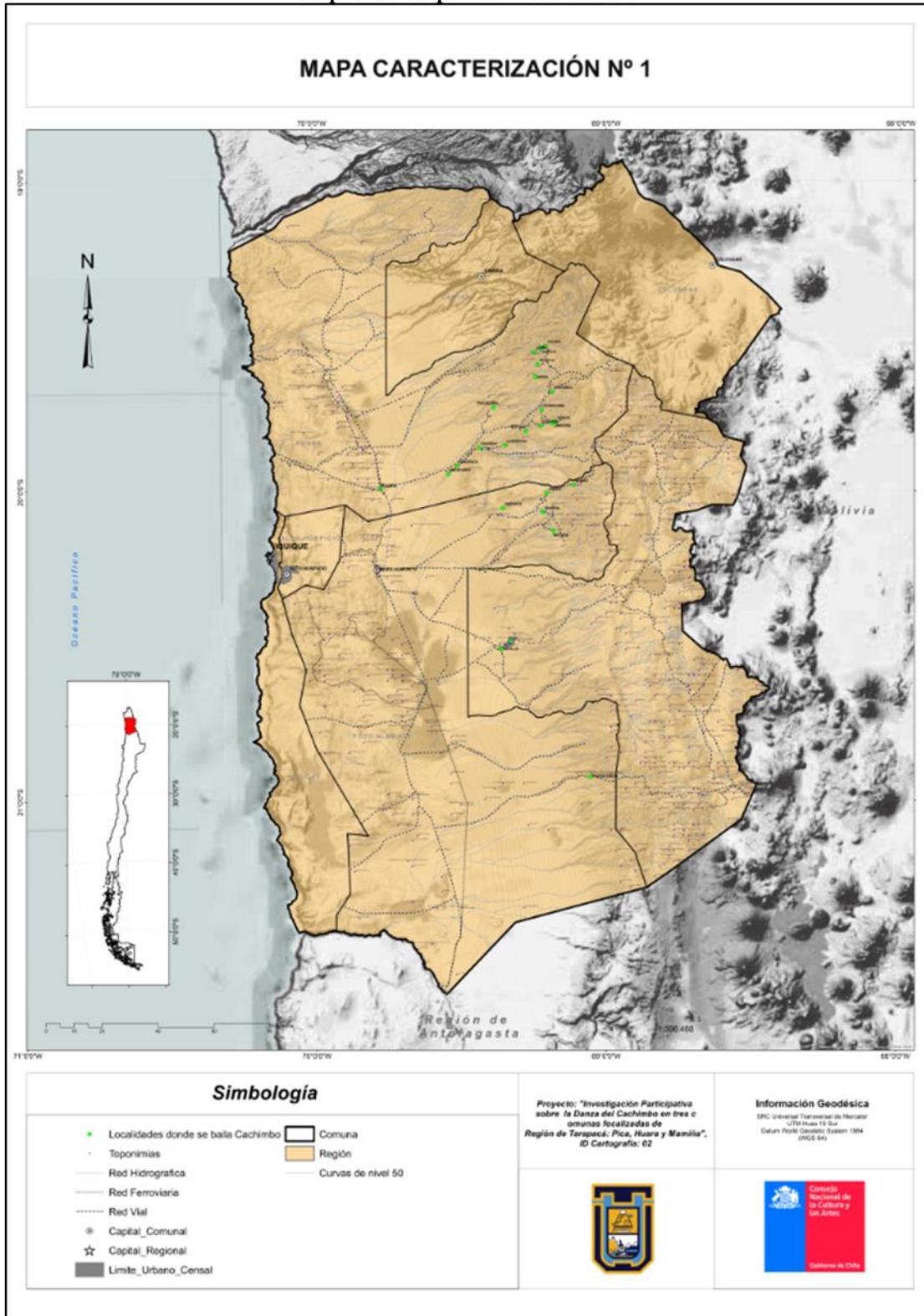
Fuente: Elaboración propia.

Mapa N°22. Mapa Síntesis Diagnóstica



Fuente: Elaboración Propia

Mapa N°23. Mapa Caracterización n°1



Fuente: Elaboración Propia





## Referencias Bibliográficas

- Alfaro Calderón (1936) Reseña Histórica de Tarapacá,
- Archivo Historico de Limites. Ministerio de Relaciones Exteriores de Perú. Lima.
- Archivo del Obispado de Iquique.
- Banco Central de Chile (2017) Cuentas Nacionales de Chile. PIB Regional 2014 – 2015: En: [http://www.bcentral.cl/es/faces/estadisticas/CNacionales/PIBRegional?\\_afzLoop=2938548979597367&\\_afzWindowMode=0&\\_afzWindowId=szhzsaohw\\_1#!%40%40%3F\\_afzWindowId%3Dszhzaohw\\_1%26\\_afzLoop%3D2938548979597367%26\\_afzWindowMode%3D0%26\\_adf.ctrl-state%3Duo0ssdxbk\\_9](http://www.bcentral.cl/es/faces/estadisticas/CNacionales/PIBRegional?_afzLoop=2938548979597367&_afzWindowMode=0&_afzWindowId=szhzsaohw_1#!%40%40%3F_afzWindowId%3Dszhzaohw_1%26_afzLoop%3D2938548979597367%26_afzWindowMode%3D0%26_adf.ctrl-state%3Duo0ssdxbk_9)
- Beze F. (1920), Tarapacá, en sus aspectos físico, social y económico. Francisco de Beze , Soc imprenta y litografía Universo.
- Capetillo y Lanas (2013) Los Sonos de la Identidad, Mamiña Tierra Musical.Fondart 2012.
- Carrasco, A., González., H. 2014. Movilidad poblacional y procesos de articulación rural- urbano entre los aymara del norte de Chile. Revista de Estudios Transfronterizos 2:217- 231
- Castro,L. “El espacio andino y la administración estatal durante el ciclo salitrero. Tarapacá, 1882-1933” en Sergio González (comp.), 2013, op.cit. pp 367-392.
- Choque, C. (2009). Divergencias y Antagonismos del movimiento social indígena en la Región de Arica y Parinacota (1965-1985). CONFLUENZE, 267-289.
- Díaz, Alberto (2009) Los Andes de Bronce: Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. Historia (Santiago), 42(2), 371-399.
- Daponte, Jean Franco (2010) El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Creando Chile.
- Donoso, C. “Prosperidad y decadencia del mineral de Huantajaya. Una aproximación, en Dialogo Andino” N°32, 2008. Pp.59-70.
- Donoso Rojas, Carlos (2014) Estudio socioeconómico de la población afrodescendiente en Tarapacá (siglos XVI-XX). En A. Díaz Araya, L. Galdames, & R. Ruz, Y llegaron con cadenas. La población afrodescendiente en la historia de Arica y Tarapacá, XIV - XIX (pág. 458). Arica, Chile: Universidad de Tarapacá.
- Donoso,C. “Una iniciativa de desarrollo precursora para la región salitrera. El Instituto defomento minero e industrial de Tarapacá” en Sergio González (comp), op, 2013. P.455.
- Jorge Hidalgo, “Civilización y fomento: La “Descripción de Tarapacá” de Antonio O’Brien, 1765” en Chungará Vol. 41-N°1, Arica, Universidad de Tarapacá, 2009. Pp.5-44
- Corvacho, O. (2013): Manifestaciones de variabilidad climática en la precordillera del Norte de Chile: análisis de riesgo por procesos de remoción en masa asociados a eventos de precipitación extraordinaria en la cuenca de Caminar.
- Díaz, A. (2004). De la cordillera al mar. Una reflexión histórica sobre los Aymaras Boletín IFP, Año 2, Número 8, 3 - 6.
- Díaz, A. (2009). Los Andes de Bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento Bronce en el Norte de Chile. HISTORIA No 42, Vol. II, julio-diciembre 2009: 371-399
- .
- Díaz, A y Franco Daponte (2017) “...ya empezó... el cachimbo...” Fiesta patronal, Alferez y Cachimbo.

Antecedentes históricos, etnográficos y musicológicos del baile del Cachimbo en la Provincia del Tamarugal, Región de Tarapacá, Norte de Chile.

- Daponte, F. (2010) El aporte de los negros a la identidad música del Pica, Matilla y Tarapacá. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).
- Daponte, F. (2013). Mkumba cumbe, tumba en carnaval; baila negro cachimbo andalajaya ja: Aportes de los africanos a la identidad de la música del norte de Chile. En A. Díaz Araya, L. Galdámez, & R. Ruz, Y llegaron con cadenas. La población afrodescendiente en la historia de Arica y Tarapacá, XIV - XIX (pág. 458). Arica, Chile: Universidad de Tarapacá.
- Figueroa, C. y Silva, B. (2010) documentos para la historia regional. Luis Friedrich y su acción clerical, rearticulando la memoria e identidad del pueblo de San Andrés de Pica (1898-1925). Valparaíso Chile, Obispado de Iquique. 236pp.
- Fuentes, Marcelo (2009). La Música de tradición oral en el medio masivo chileno entre 1956 y 1967. Los géneros resfalsa y cachimbo a través de la proyección folklórica y el neofolklore (Tesis de Magister en Artes). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- González, H. 1997. La inserción económica de los migrantes Aymaras en la ciudad: El trabajo como empresa familiar y la reproducción cultural. Actas del 2do Congreso Chileno de antropología, Santiago, Chile.
- González, H., Gundermann, H., Hidalgo, J. 2014. Comunidad indígena y construcción histórica del espacio entre los ayamara del norte de Chile. Chungará. 46:233-246.
- Gundermann, H. 2001. Procesos regionales y poblaciones indígenas en el norte de Chile. Esquema de análisis con base en la continuidad y cambios de la comunidad andina. Revista Estudios Atacameños n°21, 2001.
- Gundermann, H., & Vergara, J. I. (2009). Comunidad, organización y complejidad social andina en el norte de Chile. Estudios Atacameños, Arqueología y Antropología Surandinas, N° 38, 107 - 126.
- Gajardo, R. (1983), Sistema Básico de clasificación de la vegetación nativa Chilena.
- Gundermann, H., & González, H. (2008). Pautas de integración regional, migración, movilidad y redes sociales en los pueblos indígenas de Chile. Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, vol. 1, núm. 23, Universidad de Talca, 82 - 115.
- González, M. (2012): Los fenómenos aluviones en el Norte de Chile: El caso del poblado Laonzana, quebrada de Tarapacá.
- González, S. El dios cautivo. Las ligas patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922), Santiago, LOM, 2009.
- González, S. "Las inflexiones de inicio y término del ciclo de expansión del salitre (1872-1919). Una crítica al nacionalismo metodológico" en Matamunqui. El ciclo de expansión del nitrato de Chile. La sociedad pampina y su industria. Santiago, RIL Editores, 2016. p.218,
- González, S. La condición de enclave de la provincia de Tarapacá y la ciudad de Iquique en Hombres y mujeres de la pampa. Tarapacá durante el Ciclo de Expansión del Salitre, Santiago, LOM, 2002. p.124.
- Gavira Márquez, María Concepción. (2005). Producción del mineral de Plata de San Agustín de Guantajalla (CHILE), 1750-1804. Chungará (Arica), 37(1), 37-57
- .
- Hidalgo, J. 1985 Proyectos coloniales de riego del desierto: Azapa (cabildo de Arica, 1619); Pampa Iluga (O'Brien, 1765) y Tarapacá (Mendizábal, 1807). Chungara 14:202-220.
- Illanes, M. "Azote, salario y ley: disciplinamiento de la mano de obra en la minería de Atacama", en Propositiones N°19, Santiago, SUR, 1990.
- Instituto Nacional de Estadísticas (2013). Chile: proyecciones y estimaciones de población. 1990- 2020. País y regiones. Santiago, Chile.

- Instituto Nacional de Estadísticas (2015). Informe empleo Regional. Región de Tarapacá. Tarapacá, Chile.
- Instituto Nacional de Estadísticas (2016). Enfoque Estadístico Región de Tarapacá: Empleo y Genero. Ministerio de Economía.
- Instituto Chileno de Estudios Municipales (2016) Índice de Desarrollo Regional (IDERE). Universidad Autónoma de Chile.
- Lanas, P. “El Partido de Tarapacá y el extremo sur del virreinato peruano durante la revolución cusqueña de 1814”, en Scarlett O’Phelan (comp.) La Junta de Gobierno del Cuzco y el Sur Andino, Lima, PUCP, 2016.
- Loyola, Margot (1994) El Cachimbo. Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Luebert, F. y Patricio Plischoff (2006): Sinopsis bioclimática y vegetacional de Chile.
- MC Voy, Un proyecto nacional en el siglo XIX: Manuel Pardo y su visión del Perú, Lima, PUCP, 1994 y el capítulo de Javier Tantaleán, “Reflexiones políticas sobre la era del guano y del salitre. Castilla, Piérola y Pardo” en La gobernabilidad y el leviatán guanero. Desarrollo, crisis y guerra con Chile, Lima, IEP, 2011.
- Ministerio de Desarrollo Social (2011) Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional, 2011.
- Ministerio de Desarrollo Social (2014) Reporte Comunal: Región de Tarapacá. Serie de Informes Comunales N°1.
- Ministerio de Desarrollo Social (2016) Informe de Desarrollo Social.
- Ministerio de Salud. 2011. Orientaciones para la planificación y programación en red año 2011. Santiago, Chile.
- Niemeyer, H. 1980. Hoyas Hidrográficas de Chile: Primera Región. Dirección General de Aguas, Centro de Información Recursos Hídricos, sin lugar.
- Olmos, O. “La explotación del guano y esclavos chinos en las covaderas”, en Camanchaca N°6, Iquique, Taller de Estudios Regionales, 1988. Pp.12-15.
- Pinto, J. Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera, Santiago, Editorial USACH, 1998. pp.98-99.
- Rodríguez, H. “Perú. Presencia china e identidad nacional” en Cuando oriente llegó a América. Contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos. Washington D.C. Banco Interamericano de Desarrollo, 2004. P.116.
- Romero, H.; Smith, P.; Mendonca, M. y Mendez, M. 2013. Macro y mesoclimas del altiplano andino y desierto de Atacama: desafíos de adaptación social ante su variabilidad. Revista de Geografía Norte Grande 55:19-41.
- Salazar, G. “Peonaje, itinerario, desempleo y semiproletarización (1820-1878 y más allá)” en, Labradores, peones y proletario, Santiago, LOM, 1998.
- Sarricolea, Pablo, Mariajosé Herrera-Ossandon & Óliver Meseguer- Ruiz (2016): Climatic regionalisation of continental Chile, Journal of Maps, DOI: 10.1080/17445647.2016.1259592
- Soto, A. La influencia británica en el salitre, origen, naturaleza y decadencia, Santiago, Editorial USACH, 1998.