



Dossier de Investigación

Historia de las bandas instrumentales en Chile



Ministerio de
Las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

PAOCC

Programa de Apoyo a
Organizaciones Culturales
y Colaboradores



Corfobae-Chile
CORPORACIÓN DE FOMENTO DE BANDAS ESTUDIANTILES

Editores

Florencia Coromina Wagemann

Esteban Guzmán Rojas

Diseño

Rebeca Seguel Solano

Investigadores

Alberto Díaz Araya

Profesor de Historia y Geografía, Universidad de Tarapacá, Chile. Postdoctorado en Historia, Universidad La Sapienza, Roma, Italia. Magíster en Antropología, Universidad Católica del Norte, Chile. Doctor en Antropología, Universidad Católica del Norte, Chile. Sus líneas de investigación son: la etnohistoria Andina y Afrodescendiente; festividades, rituales, música y danzas Andinas; procesos étnicos, identitarios y patrimoniales; movilidad, espacios y fronteras. Ha participado en la publicación de varios libros y revistas de investigación.

Claudio Véliz Rojas

Doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus áreas de interés son: literatura latinoamericana siglo XIX; narrativas de la Guerra del Pacífico. Coordinador en RED LEXIX, Lecturas y Escrituras del Siglo XIX. Entre sus trabajos podemos mencionar: ‘Representaciones literarias chilenas sobre la guerra del Pacífico (1879-1884)’. En Patricio Ibarra y Germán Morong (Editores), Relecturas de la guerra del Pacífico. Avances y perspectivas. UBO Ediciones, Santiago, 2018.

Jaime Hernández Ojeda

Antropólogo y Magíster en Historia del Tiempo Presente de la Universidad Austral de Chile. Desde 1998 ha desarrollado un trabajo interdisciplinario de investigación, registro y difusión en torno al patrimonio cultural y natural local, especialmente en la Región de Los Ríos. Actualmente es director de la productora y editorial Arte Sonoro Austral. Desde 2018 es académico de la Escuela de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Austral de Chile.

Marzo 2022

Santiago de Chile

ÍNDICE

Introducción

Francisco Huneeus Cox	4
Teresa Huneeus Allende	5
Dagnne Rojas Arquero	6

De indígenas y militares

Las bandas de bronce en la Fiesta de La Tirana en el norte chileno siglos XIX y XX	
Alberto Díaz Araya	7

'Siguen perfectamente a la tropa"

Bandas instrumentales en la Guerra del Pacífico (1879-1884)	
Claudio Véliz Rojas	25

Bandas Instrumentales de Valdivia

Artículo adaptado del libro Historia de las bandas instrumentales de Valdivia (1880-1950) del mismo autor	
Jaime Hernández Ojeda	45



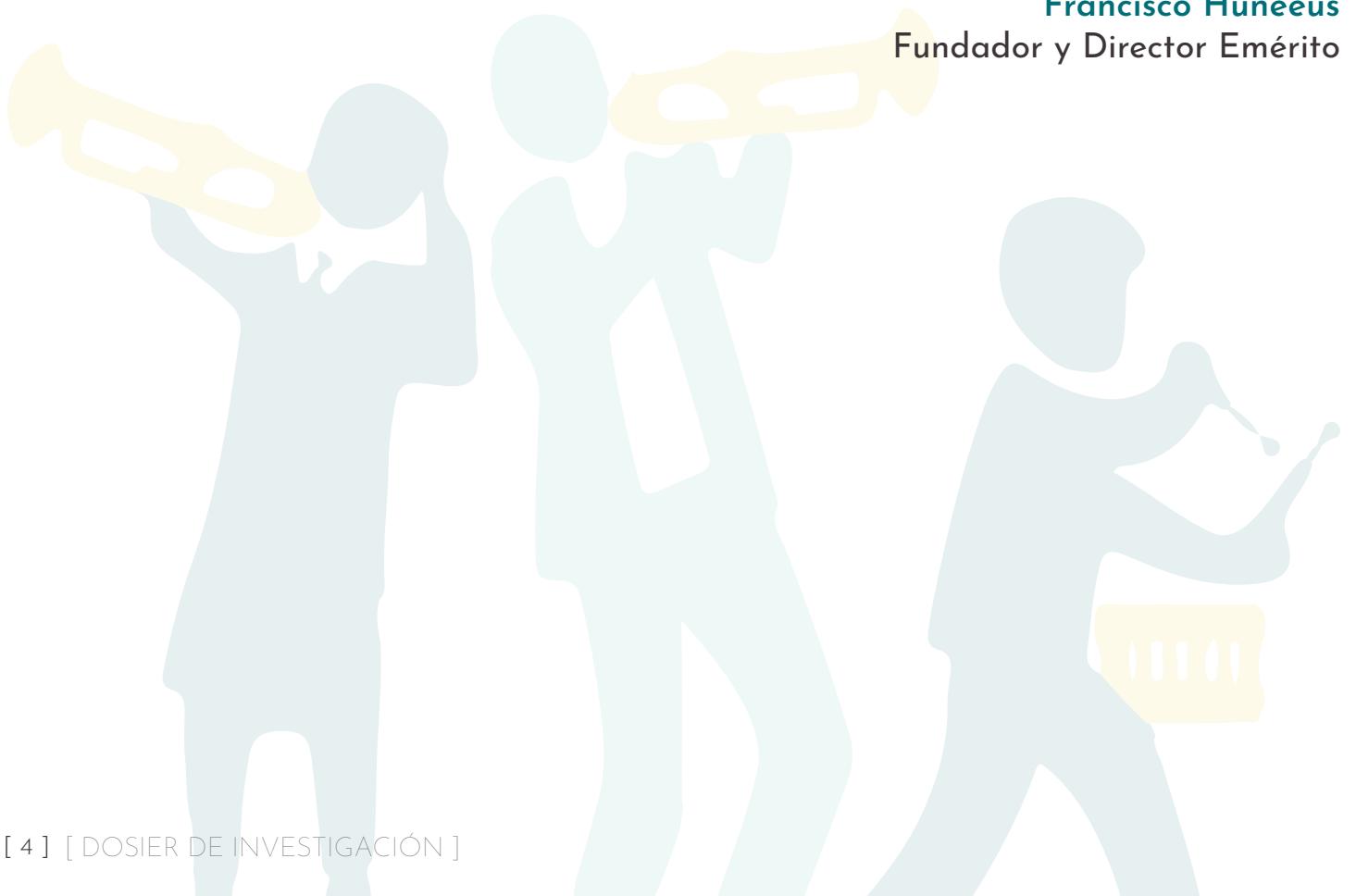
Desde muy temprana edad tuve la oportunidad de participar en una banda estudiantil, instancia que atesoro en mi memoria y que se convertiría una importante parte de mi historia.

En nuestro país hay una larga historia en la formación musical de las y los estudiantes, término que incluye, pero no se limita, a las niñas, niños y jóvenes, pues en Corfobae Chile creemos que uno nunca deja de ser estudiantes de las artes musicales. La formación artística, como la formación humanitaria y ciudadana, es un proceso el que intervienen la tradición, la disciplina y la fraternidad, y que, por su puesto, resulta fundamental para escribir la historia de una nación.

Es por eso que en este Dossier con propósitos informativos, queremos hacer un aporte a la difusión de la tradición e historia de las bandas instrumentales en Chile, y también reafirmar de esta manera la relevancia de la labor de las bandas estudiantiles en la continuación de este importante legado cultural, y como parte esencial de la formación integral de nuestras y nuestros jóvenes estudiantes.

Haciendo música uno se comunica con los demás, tanto con otros músicos como con los que escuchan. No se trata de competir, sino que sentir y sonar juntos. Hace varios años, con otros que tenían experiencias o esperanzas semejantes, fundamos esta Corporación, con la única intención y esperanza de que todos los estudiantes tuvieran la misma suerte que yo tuve en mi infancia.

Francisco Huneeus
Fundador y Director Emérito



Los pequeños dedos recorren hábilmente el bronce de la trompeta, pulsando el pistón al tiempo que sopla las notas de una alegre melodía. El sonido del instrumento se funde con el de sus compañeros de banda, vientos y redobles liderados con esfuerzo e ilusión por niños, niñas y jóvenes provenientes de todos los rincones de nuestro país. Las bandas estudiantiles son una realidad vital, que late con energía y en cuyo recorrido fluyen sus integrantes, quienes, con compromiso y amor a la música, buscan en ella un modo de transmitir sus emociones y pensamientos más profundos. Son dirigidos por la mano amorosa y diestra de un director o directora, quien asume con la banda un compromiso de orientación filial.

Corfabae Chile ha querido aportar con el conocimiento y difusión de las bandas instrumentales, destacando la importancia histórica de esta expresión musical, arraigada en nuestra tradición popular a lo largo de los diversos territorios. Apasiona comprender cómo una parte fundamental de las actuales vertientes musicales, bandas de guerra, de comparsa religiosa e instrumentales, vigentes en el Norte Grande y en la zona de Valdivia, tienen sus raíces en agrupaciones estudiadas por los artículos presentados.

El académico de la Universidad de Tarapacá, Alberto Díaz Araya, realiza un interesante estudio respecto a la conformación de las bandas instrumentales, una de las características más importantes de las festividades del norte de nuestro país, en especial para la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana, cambiando el paisaje sonoro y dejando una impronta en la identidad religiosa nortina.

Las Bandas de Guerra son la temática desarrollada por Claudio Véliz Rojas, investigador de la Universidad Central, quien plantea el impacto de la guerra del Pacífico en el ámbito cultural, determinante para la conformación del Chile moderno. Además explora la tradición musical de raíz prusiana, que se consolida durante este periodo y sigue formando parte de nuestra identidad nacional.

La zona sur es abordada por Jaime Hernández Ojeda, antropólogo e investigador de la Universidad Austral. Su estudio nos acerca a la evolución de las bandas instrumentales en el contexto histórico y social de Valdivia, las cuales han tenido gran relevancia para el desarrollo e intercambio musical de la ciudad.

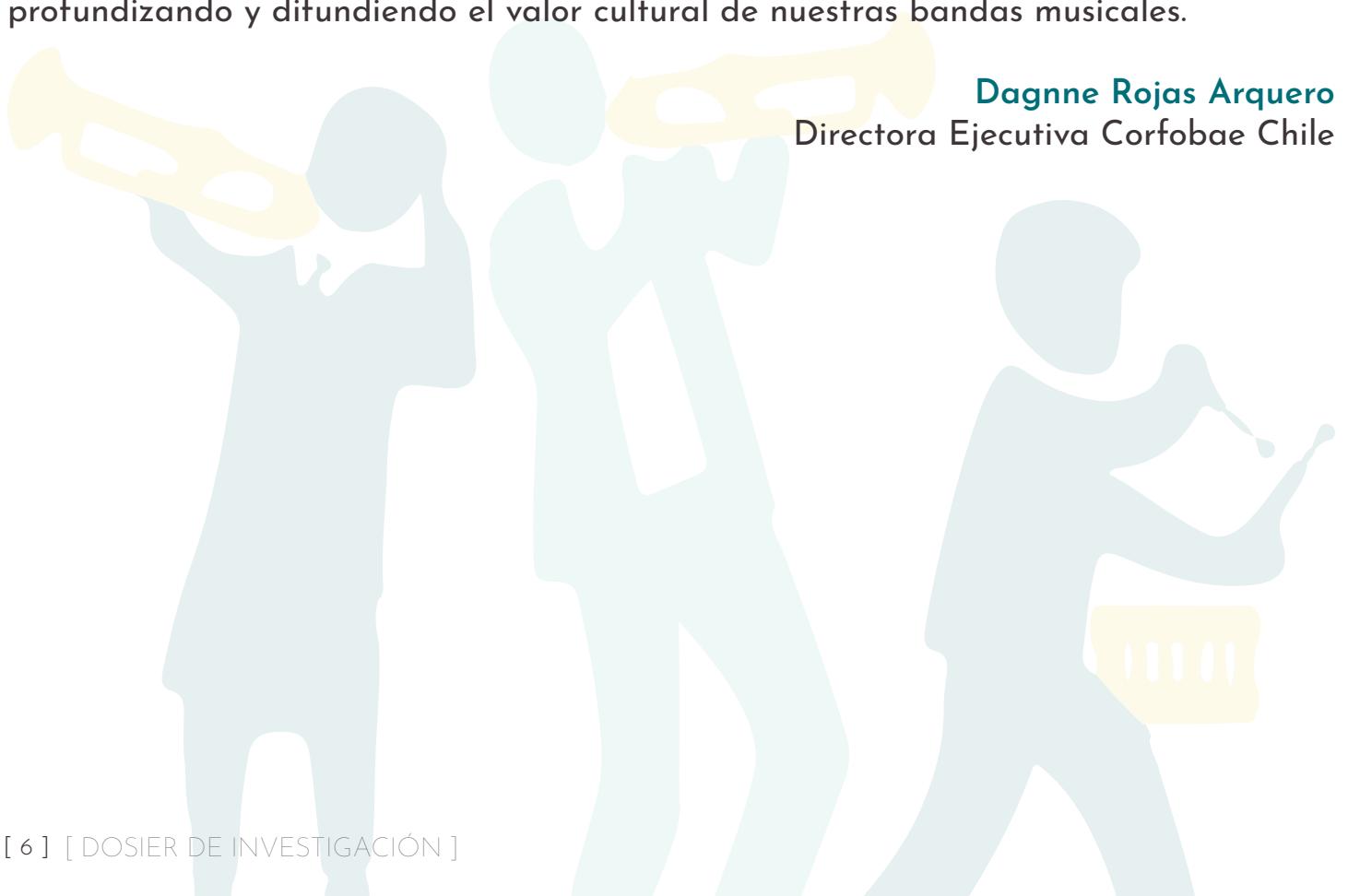
Para Corfabae Chile es un orgullo poder presentar este dossier, ilustrado con patrimoniales imágenes de archivo, y que fue realizado de forma específica para la difusión de la importancia histórica de las bandas musicales en nuestra cultura.

Teresa Huneeus Allende
Presidenta Corfabae Chile

No debería ser sorpresa para nadie la relevancia que tienen las bandas en la historia de Chile. Desde su importante papel en la construcción de la identidad de un pueblo, hasta su labor social y festiva, las bandas chilenas son parte inamovible de nuestra cultura. Es por este motivo que, junto a los académicos e investigadores Alberto Díaz, Jaime Hernández y Claudio Véliz, el equipo editorial de Corfobae Chile ha compilado un dossier de investigación historiográfica de las bandas en nuestro país. Dossier que nace con un doble propósito: primero, el de ser un documento de divulgación histórica, informativo y pedagógico sobre una pequeña pero importante parte de la tradición de estas agrupaciones musicales. Segundo, como un objeto de gestión cultural, para lograr la visibilidad y sustento que tanto merecen las bandas musicales, que son patrimonio vivo de nuestro país, y de Corfobae Chile como único organismo nacional que ha abogado por su respaldo y reconocimiento, tarea que lleva realizando desde 1992.

Como institución, agradecemos profundamente el compromiso y la participación de los académicos que han producido, desde sus respectivas áreas de estudio, valiosos artículos de investigación que componen este libro dossier. Agradecemos también al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio por apoyar y creer en nuestro proyecto. Y, por supuesto, a los integrantes de nuestro equipo editorial, Florencia Coromina Wagemann y Esteban Guzmán Rojas, cuya notable labor, junto a la diseñadora Rebeca Seguel Solano, ha hecho posible la materialización de este proyecto bibliográfico.

Sin más que agregar, invitamos a la lectura y circulación de este dossier, para continuar profundizando y difundiendo el valor cultural de nuestras bandas musicales.

A graphic design featuring four stylized, semi-transparent silhouettes of musicians. From left to right: a person in a white shirt and dark pants, a person in a light blue shirt, a person in a light green shirt, and a person in a light grey shirt. The person in the white shirt is holding a long, thin instrument like a trumpet or flute. The person in the light blue shirt has their hands near their head. The person in the light green shirt is holding a large, light-colored instrument like a tuba. The person in the light grey shirt is holding a piece of sheet music and a conductor's baton. The background is white.

Dagnne Rojas Arquero
Directora Ejecutiva Corfobae Chile

De indígenas y militares
Las bandas de bronce en la Fiesta de La Tirana
en el norte chileno
Siglos XIX y XX

Alberto Díaz Araya



Los registros de fines del siglo XIX sobre la Fiesta de La Tirana, en la Región de Tarapacá, describen a los participantes de la celebración en honor a la Virgen del Carmen, quienes, acompañados de música y bailes, acudían en cofradías conformadas por mujeres y hombres pampinos, indígenas andinos, afrodescendientes, mestizos, entre otros, en su mayoría obreros de las oficinas salitreras de la pampa del Tamarugal, congregados en la explanada de La Tirana:

Como a las 4 de la tarde, una larga y selecta comitiva, formada en procesión, se dirigían a hacer entrega de la cera que obsequian a la Virgen los feligreses, acompañados de chunchos, morenos, quillacas, cambas y lacas, individuos que con distintos trajes alegóricos representan el tiempo de los Incas, con todos los trabajadores de las oficinas, los cuales se compiten unos a otros en elegancia y valor de sus vestidos, con sus correspondientes bandas de músicos y muy distintos aunque parecidos toques, bailan sus zapateados con tanta maestría y orden al son de flautas, pitos y bombo
(El Nacional, 1898).

Estos obreros detenían sus labores en las oficinas salitreras con el fin de poder celebrar a la Virgen de La Tirana, danzando y entonando algunos sones ejecutados por diferentes instrumentos musicales de viento y percusión para acompañar a los bailes religiosos, produciendo ‘un ruido ensordecedor y monótono’ a juicio de los cronistas de la época (periódico El Tarapacá, 1907). Para principios del siglo XX, el periódico El Tarapacá realiza una descripción de la fiesta, detallando que:

Lo original del acto, que principia el 15 para terminar el 18 [de julio] con procesión, consiste en las comparsas de morenos, lacas y chinos, compuestos por indígenas disfrazados con trajes grotescos que forman parte imprescindible de la celebración. Estos individuos son los que transportan de un lugar a otro a la Virgen y bailan ante ella al son de flautas de caña, pitos, tambores y otros instrumentos
(1908)

En los albores del siglo XX, la Fiesta era considerada por la prensa como un lugar donde se daba rienda suelta al exceso en el consumo de alcohol, el desenfreno sexual y apuestas ilegales. Así:

La Fiesta, es sabido, consiste en una romería al santuario, acompañamientos de danzas y músicas desafinadas, libaciones a la salud de la santa, trasnochadas a campo raso poco edificante promiscuidad y todo cuanto en

la práctica haciendo perder la razón y la cultura
(El Tarapacá, 1908).

En 1907 el diario *La Patria* registra doce cofradías venidas desde las oficinas salitreras: Baile Chino del Carmen de Andacollo, cuatro Bailes Morenos (pertenecientes a las Oficinas Progreso, Santa Catalina, Carmen Bajo y Camiña respectivamente), dos bailes Coyahuayos (Oficinas Buen Retiro y Carmen Bajo), el Baile Callahuaya del campamento Libertad, Baile Faba de la Parroquia de San Antonio, Baile Gameros de la Oficina Ángela y el Baile Gamba de la Oficina Josefina (Díaz y Lanas, 2013). Para 1910, los periódicos de la época realizaban críticas sobre la fiesta, resaltando la vestimenta e indumentaria de chunchos. En aquel momento, no solo se encontraba peregrinos chilenos, sino también de bolivianos y peruanos, tal como describe a continuación:

Entre los indios criollos de Huara ya sean de origen boliviano o peruano, existe desde hace muchos años la costumbre de celebrar de un modo bastante original la fecha del 16 de julio. Al efecto, en grandes comparsas y disfrazados trajes, bastante extraños, los citados indios se trasladan al interior, a un lugar cercano a Pozo Almonte y que llaman la ‘Tirana’. En este sitio, al son del tambor, pitos y cajas, bailan y cantan sin descanso, al extremo de pasar tres días sin dormir a fin de divertirse en su placer
(Zig-Zag, 1910).

A comienzos de la década de 1930, el diario *El Tarapacá*, al referirse a las cofradías que asistirían a la Fiesta, señalaba que estos procedían ‘desde Peña Chica y de algunos otros pueblos de la pampa’ (1931), las cuales llevaban sus propias bandas de músicos.

En la tarde de ayer varios de los ‘Bailes de Chunchos’ y ‘Morenos’ que acudieron en romería a las festividades del Carmen, en La Tirana, se reunieron en la Catedral (de Iquique) para rendir homenaje a la Virgen. Desde antes de las cuatro de la tarde empezaron a llegar estas comparsas, ataviadas en forma pintoresca y ejecutando la característica música indígena [...] afuera del templo continuaron algunos grupos hasta después de las cinco de la tarde en sus tocatas y bailes
(1933).

Como se constata, en la década de 1930 los intérpretes musicalizaban la festividad ejecutando melodías de característica indígena andina para dar sonoridad a los bailes morenos y chunchos. La percusión se componía de diferentes materiales a lo que conocemos hoy en día (figura 1), cabe mencionar que las matracas podían estar hechas de madera y metal, siendo el engranaje de metal y el resto del armazón con sus lengüetas de madera, los bombos eran confeccionados de parches de cuero con

armazón metálico y madera, mientras que las cajas:

Tenían doce cm de alto por catorce pulgadas de diámetro, [el parche] era de cuero, de cuero de cabro, trabajado elaborado en fábrica [...] Las primeras cajas salían con cordones de tripa de chancho que llegaban de Santiago. Llegaban con el cuero de cabro, venían con tripa de chancho, después nosotros le poníamos cordones de alambre espora que se le llamaba alambre de hilo porque se cortaba la tripa de chancho, así que le empezamos a colocar alambre espora o alambre de mimbre, que era finito
(E. Martínez, 2013).



Figura 1: Banda de músicos militares de Guaviña, 1930 (Salazar 2002:45).

Por otro lado, los aerófonos utilizados para las festividades nortinas, como el pito o la quena, eran metálicos (figura 2). Según Díaz (1998) estos instrumentos serían introducidos a finales del siglo XIX en poblados precordilleranos para la festividad de la Pascua de los Negros.



Figura 2. Quena de bronce con cinco orificios (inferior) junto a un pito militar (superior)

En el caso del aerófono denominado laka, estaba hecho de caña. Sus ejecutantes, que acompañaban al baile cuyacas en grupos compuestos generalmente por catorce personas, ‘visten traje corriente y solo se distinguen porque usan sombrero calañés, de tipo tirolés, con un penacho de plumas con los colores nacionales y adornado con uno o más espejos’ (Uribe 1963, 90) (figura 3).

Finalmente, Uribe presenta al baile denominado Kambas, el cual ‘era danza guerrera, con lanzas y flechas. Se acompañaban con bombos y quenas (metálicas)’ (1963:91).



Figura 3: Tropa de Lakitas de Usmagama (Salazar 2002: 58).

En este tramo temporal, durante la festividad de La Tirana circulan una serie de instrumentos de origen andino como laka o zampoña (flautas de pan), bombos de cuero, tambores, pitos y platillos, siendo estos tres últimos, instrumentos propios de las bandas militares (Díaz 2009).

BANDAS DE MÚSICOS EN EL NORTE CHILENO

Si bien durante las primeras décadas del siglo XIX se encuentran los primeros vestigios de instrumentos de viento-metal en la región, no se sabe de las bandas de músicos en el norte de Chile sino hasta las últimas décadas del siglo. Estas formarían parte de la primera generación de músicos del poblado precordillerano de Mamiña. Las escuelas parroquiales fueron importantes en su formación, ya que en ellas no solo se instruyeron con los conocimientos básicos que un niño debe tener, como leer, escribir y realizar operaciones matemáticas, sino que también se les enseñó de música, canto e instrumentos de percusión y viento (Capetillo y Lanas 2013).

Entre sus instructores destacarían el maestro peruano Zegarra (finales del siglo XIX) y el sacerdote alemán Juan Kruche (1902), siendo este último quien, viendo el potencial de los músicos, formó una banda de bronces con treinta integrantes, cuyos instrumentos (clarinetes, trompetas y pistones) fueron encargados a Alemania (Loyola 1994). Este talento musical dio pie para el ingreso al sistema castrense, hecho que se vio reflejado en la segunda generación de músicos mamiñanos (Capetillo y Lanas 2013).

En investigaciones anteriores (Díaz 2009), hemos demostrado con abundante evidencia documental y etnográfica que el surgimiento de las bandas de bronce en el norte chileno tiene su razón de ser gracias al sistema militar chileno, que desde finales de la década de 1880 comenzó a adoptar el ‘modelo castrense prusiano’ traído por Emilio Körner. Años más tarde, bajo las consideraciones de Körner, Montt promulgaría la Ley de instrucción militar obligatoria, que sería aprobada en 1900: Ley de Reclutamiento y Reemplazo del Ejército y Armada (n° 1462), la cual dicta que hombres entre veinte y cuarenta y cinco años deben realizar el servicio militar obligatorio. Las reformas que traía consigo el modelo prusiano, el cual instruía al soldado a asumir diferentes oficios además de las armas –‘sastres, mecánicos, electricistas, practicantes, cocineros y músicos entre otros’ (Díaz 2009:378)–, trajo la vestimenta (uniformes y pickelhaube), armas, marchas e himnos militares, dado que se buscaba replicar la doctrina y perfil profesional del soldado alemán.

Para establecer vínculos con la sociedad civil, estos músicos recorrían el puerto de Iquique interpretando diferentes himnos marciales, ejecutando sones en efemérides como el 21 de mayo y la Sociedad de Veteranos del 79, además de la celebración de Fiestas Patrias, con el fin de generar un ambiente de fervor nacional. Un claro ejemplo de los desfiles se puede apreciar en la figura 4, fotografía tomada en la Plaza Arturo Prat de Iquique, en el frontis del teatro municipal.



Figura 4: Regimiento de Caballería N°1 Granaderos, en la plaza de Iquique en 1938. Revista de Historia Militar N°13, 2014: 65-67.

A dichos eventos militares se sumaría la participación en diversos actos cívicos, acompañando desfiles escolares nortinos y la formación de ‘orfeones para interpretar diferentes temas en los quioscos de las plazas nortinas’ (Díaz 2009:381). Para las festividades religiosas en pueblos precordilleranos, se adornaría con los colores nacionales y se izaría el pabellón patrio entonando el Himno Nacional y el de Yungay. Este acercamiento entre los pobladores a la cultura castrense a través del servicio militar, permitió que ‘surgieran entre cuarteles y poblados andinos las bandas de bronce, agrupaciones que congregaron a músicos de los batallones con intereses en común, para participar principalmente en las ceremonias religiosas del pueblo’ (2009:384).

El aprendizaje musical permitió a los instrumentistas andinos que al terminar el servicio pudiesen emplearse como músicos de las bandas instrumentales, oficio que les ayudaría a subsistir, pues con su vasta experiencia eran incluso contratados en las filarmónicas de las oficinas salitreras (Díaz 2009; Capetillo y Lanas 2013). Asimismo, durante las primeras décadas del siglo XX, la interacción entre la cultura militar y los comuneros andinos dio paso a que los más jóvenes se interesaran por aprender este oficio, conformando así agrupaciones para los poblados. Esta enseñanza era impartida por los soldados activos con sus propios instrumentos, por lo que se daban casos en que no había suficientes instrumentos para poder aprender ni ensayar, lo que resultaba en la generación de petitorios dirigidos a los regimientos próximos para la obtención de instrumentos dados de baja por el Ejército (Díaz 2009).

Varias generaciones de instrumentistas mamiños se convirtieron en maestros músicos gracias al aprendizaje teórico-musical adquirido en el ejército. Dichos músicos conformarían ‘la banda del pueblo’, quienes, interpretando trompetas, trombones y clarinetes, congregarían no solo a los más experimentados instrumentistas, sino que a todos los habitantes (Capetillo y Lanas 2013).

De acuerdo con testimonios de comuneros indígenas aymaras y quechuas de la precordillera de Tarapacá, estos músicos mamiños, nacidos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, conformarían la segunda generación de intérpretes, pertenecientes a las familias Bacán y Caqueo Cholele, quienes formaron parte del Ejército y la Armada, llegando al grado de suboficial mayor y siendo jefes de Banda en sus respectivos regimientos. Por otro lado, hubieron mamiños que culminado su servicio militar se consagraron como maestros músicos civiles en las oficinas salitreras. Entre ellos destacarían los directores Emilio Luza, Tomás Bacán y Mateo Bacán. Este último, director de la Banda de la Oficina Mapocho, reconocido maestro y formador de una gran cantidad de músicos.

Estos mamiños de talento innato aprendieron desde pequeños a componer e interpretar aerófonos de viento y madera, lo cual los ayudó al momento de contratarse en el Ejército y como músicos en las bandas y filarmónicas de los cantones salitreros.

Dichos músicos, cuando volvían a Mamiña para las celebraciones religiosas del pueblo, interpretaban con precisión los sones, tal como recuerda Jovina Caqueo acerca de su padre, Victoriano Caqueo Estica:

Cuando volvía a Mamiña y era una fiesta se unía a mis hermanos y salían junto a todos los músicos del pueblo [...] tocaban en la procesión [...] era una banda inmensa y tenía muchos parientes tocando aparte de mis hermanos
(Jovina Caqueo, 2012).

Por otro lado, su gran talento musical los llevó a componer variados sones e himnos, siendo bien conocido por esto último Victoriano Caqueo Cholele, compositor de los himnos de Iquique, Tarapacá, Pozo Almonte, Granaderos y de la Compañía de Bomberos de Victoria, entre otros, como también su hermano Rómulo, compositor del Himno de la Escuela de Infantería de Marina. Algunos de ellos componían solamente a oído, como señala Pablo Caqueo al referirse a Vicente Bacán:

Era muy bueno, muy bueno porque él no usaba instrumentos para escribir, a puro oído y así escribía con otras notas [...] en otra forma, tienen que haber tenido antes unos maestros muy buenos [...] yo recuerdo que el hermano de él se llamaba Francisco Bacán fue muy bueno también
(Pablo Caqueo 2012).

Todos estos músicos manejaban un extenso repertorio dependiendo de las celebraciones a las que asistían, ya sea de tipo cívico-militar o alguna festividad religiosa. Para el caso de La Tirana, interpretaban diversas melodías de corte popular, como también marchas prusianas, chilenas y extranjeras, aprendidas durante su estadía en el Ejército:

El acompañamiento de los cantos es tradicional y de escasas variantes. Las danzas más antiguas obedecen también a estructuras musicales más o menos fijas de evidente raíz peruano-boliviana, pero en los desfiles y en las presentaciones en la plaza se escucha toda clase de aires militares chilenos y extranjeros como la Marcha de San Lorenzo, El Séptimo de Línea, Erika, el Pasodoble de Las Corsarias
(Uribe 1963:117).

Dichas bandas acompañarían a más de un baile religioso, pues las bandas de músicos debían de cumplir con la demanda de la gran cantidad de cofradías conformadas para mediados del siglo XX. Esta práctica es conocida comúnmente como ‘doblete’ si las bandas tocan en dos bailes a la vez; ‘triplete’ cuando se acompaña a tres bailes; y así sucesivamente. Como se puede ver en la figura 5 y como describe Uribe, músicos andinos que tocan de a tres bailes religiosos posan con los instrumentos: bombos, caja, trompetas y trombones.



Figura 5: 'Banda típica que acompaña a tres o cuatro bailes distintos, La Tirana' (1947). Uribe, Juan. 1963: 88 -89.

El surgimiento de las bandas de músicos en el norte chileno comienza en la década de 1920 y se consolidan en las festividades del norte chileno a mediados de siglo. Existieron diferentes agrupaciones que se fueron disolviendo y/o incorporando a nuevos conjuntos, amén de diferentes procesos históricos como la migración a las ciudades nortinas. Una de estas fue 'Los Manolo' de Antofagasta, como nos relata Daniel Guerrero:

[Hubo] una banda de militares [...] que también trabajó por años con los bailes religiosos, pero eran personas ya más de edad, la banda completa en sí, eran... no sé po, te estoy hablando de cuarenta [años] pa'rriba, cuarenta, cuarenta y cinco, cincuenta, y no eran más de diez tampoco [...] Cuando yo los conocí habrán durado, no se po, unos cuatro, cinco años más y desapareció la banda. 'Los Manolo', les decían ellos, porque el director se llamaba Manuel [...] No me acuerdo bien del nombre [de la banda] [...] era una banda de la Guarnición [...] guardaban su tiempo pa ir a La Tirana
(Guerrero 2015).

Esta agrupación dataría de la segunda mitad del siglo XX, al igual como la banda 'Los Yatiris', la cual se formó:

por intermedio de la Sociedad de Socorros Mutuos de Bolivia, que está en Iquique. Ellos nos preguntaban a nosotros si podíamos tocar el himno de Bolivia. Como nos juntábamos entre cuatro, seis, siete máximo [...] 'Pero si nosotros somos del ejército', le decíamos al jefe, 'podemos ensayar', y ustedes saben, nosotros cantábamos [...] Entonces le dijeron a

él [presidente], ‘tenemos que bailar”, me acuerdo de que fue una llamerada y un zambo, ‘podrían tocarla o sacarla”, dijo, ‘sí, no hay problema, ¿tiene el disco o casete? Si me lo pasa yo lo saco y después lo ensayamos” [...] De ahí nosotros seguimos tocando para los aniversarios, cuando teníamos cosas así [...] nosotros tocábamos y el presidente del grupo nos colocó ‘Los Yatiris”

(Caqueo, 2012).

Otras bandas conformadas en la década de 1970 fueron ‘Los Bronces Andinos” y ‘Santa Cecilia” de Iquique, pero por diversas situaciones, entre ellas el estudio y el trabajo de los músicos, desaparecieron como muchas otras bandas que se puedan haber formado (Cortés 2015).

LAS AGRUPACIONES MUSICALES EN LA TIRANA

Según los datos obtenidos entre los años 2014 a 2016 en La Tirana, Arica, Iquique, Antofagasta y Calama, se registraron ciento noventa y cinco grupos musicales, siendo la más antigua y aún vigente la agrupación de percusión (perteneciente a un baile religioso), que data de 1931. Durante la Fiesta se ven un sinfín de bailes religiosos, que son acompañados por agrupaciones musicales. Se observan bandas de bronce tocando por la plaza y alrededores, como también yendo y viniendo hacia el santuario. De igual manera se observan comparsas que son netamente de percusión, que pueden ser acompañadas por aerófonos como el pito o lakitas.

Para estudiar los grupos que acompañan a las diversas cofradías que asisten a esta celebración mariana, se realizó una identificación de estos, generando así una base de datos cuantitativa, formando a su vez una tipificación de las bandas que participan de la Fiesta de La Tirana: primeramente, separando las agrupaciones pertenecientes a los bailes religiosos con las que son contratadas para la fiesta, para posteriormente dividir el tipo de agrupaciones que se presentan en La Tirana, contemplando la percusión solamente, la percusión acompañada por el aerófono pito, las lakitas y las bandas de bronce.

La fundación de cada una de las agrupaciones posee ciertas características que las diferencian del resto, no solo en su sonoridad, sino que también en el tipo de baile que se asocia a cada una de ellas. Si bien el único baile que no ocuparía banda es el baile chino, pues ellos utilizan sus propios instrumentos en su danzar (Guerrero 2009), según los registros obtenidos, habría un baile chino procedente de Antofagasta que utiliza percusión para acompañar la danza. Por otra parte, las agrupaciones musicales especializadas en percusión solo tocan en bailes de tipo pieles rojas, indios, cuyacas, morenos de salto, osada, gaucho, gitano y huaso, mientras que las agrupaciones de percusión con pito tocan exclusivamente a los pieles rojas, promeseros, morenos de salto y gitanos.

La comparsa de lakitas acompaña al baile cuyaca por medio de huaynos y finalmente, las bandas de bronce, quienes interpretan su música a diabladas, tinkus, morenadas, sambos caporales, bolivianada, morenos de salto, morenos de paso, gitanos, chunchos, indios, cuyahuada, osada, kamba, antawara y andino de los cuales, siete son comparsas de influencia boliviana.

Con todo, consignemos que el bagaje musical de los músicos mamiñanos, en la segunda generación, se profesionaliza gracias a la Ley de servicio militar obligatorio anteriormente mencionada. Esta disciplinaría a los músicos bajo el modelo prusiano, entregando elementos teóricos a su formación musical (Capetillo y Lanas, 2013). El aprendizaje teórico-musical adquirido en el ejército les permitió, a su vez, obtener los elementos necesarios para realizar adaptaciones musicales en los repertorios que entonarían no solo en actos cívico-militares, sino que también en celebraciones, ritos y costumbres nortinas, como fiestas patronales, santuarios, carnavales, entierros y matrimonios de los poblados tarapaqueños y oficinas salitreras a través de las filarmónicas. Adaptando el cachimbo, el vals, la cueca, trotes, corridos y música bailable de la época, como el chachachá y bossa-nova, para ser interpretada por trompetas, trombones y clarinetes (Capetillo y Lanas 2013).

Durante el período de crisis socioeconómica, en la década de 1930, es justamente cuando comienzan a fundarse más bailes religiosos, en especial con la llegada de un nuevo estilo de baile, los ‘pieles rojas’ (González, 2006), quienes utilizarían instrumentos de percusión, como el bombo y la caja, ejecutando un compás 5/8 (Laan 1993), siendo en algunos casos acompañados por piteros (figura 6).



Figura 6: Banda y Baile Piel Roja, La Tirana, 1938. (Salazar 2004: 69).

Durante este período surge el baile cuyacas, cuya coreografía consiste en ‘pasitos cortos y bornear unas guaracas simulando la faena de agrupar las ovejas’ (Uribe 1963:90). Esta comparsa estaría acompañada por laketas, quienes no solo tocarían los ritmos tradicionales como huaynos y cacharpayas para las cuyacas, sino que también para los bailes de pastoras y llameras (Uribe 1963). En el diario El Tarapacá se presenta un artículo en el que se describen los bailes que retornaban a la ciudad de Iquique luego de la fiesta:

En las últimas horas de la tarde de ayer las calles de la ciudad se vieron animadas con la aparición de las comparsas de ‘chinos’, ‘chunchos’ y otros personajes de la pintoresca galería de romeros en las tradicionales fiestas de la Virgen de La Tirana. Estas comparsas fueron formadas en este pueblo con elementos cuyo entusiasmo aún no se extingue por esta devoción, a pesar de la crisis y de los tiempos que corren (1931).

De esta manera, la inserción militar desde comienzos del siglo XX generó un aprendizaje para los comuneros andinos, instruyéndolos en un nuevo oficio (Díaz 2009). La crisis económica por la caída del precio del salitre ‘caló hondo en la institución castrense y para 1932 se anunciaba el cese de las bandas militares en el Ejército por significar un costo que no podía asumir el Estado’ (Capetillo y Lanas 2013, 23), provocando a su vez que ex militares pudieran tener oportunidades laborales en las filarmónicas de distintas oficinas salitreras (Díaz 2009).

En 1934, se suspendió la Fiesta en La Tirana por problemas sanitarios, siendo trasladada a la Capilla del Carmen en Plaza Arica (Iquique). Años más tarde, como se registra en el diario El Tarapacá, se fue produciendo un aumento de los peregrinos y promesantes que asisten a esta festividad:

Con una concurrencia realmente extraordinaria como no se recuerda hasta hoy, se llevaron a cabo durante el día de ayer, las tradicionales fiestas de la Virgen del Carmen que está en el santuario ubicado en el pueblo de La Tirana y hacia donde aflujo enorme gentío de los diferentes puntos de la provincia (1936).

Al año siguiente:

Las pintorescas comparsas de bailarines, o para ser más exactos, de bailadores, que tuvieron a su cargo el clou del programa, sumaban un total de más de seiscientos integrantes, disciplinados en alrededor de veinte conjuntos con sus respectivos ‘jetes’ y ‘caporales’ (1937).

En el mismo artículo se manifiesta que esta gran cantidad de participantes, mayor que otros años, venían de diferentes lugares del norte del país. A través del control de vehículos, por parte del retén de Pozo Almonte, se registraron patentes provenientes de Antofagasta, Tocopilla, Arica y hasta de Coquimbo. La creación de las oficinas salitreras María Elena (1926) y Pedro de Valdivia (1931) en la región de Antofagasta trajo consigo la migración hacia estos centros de producción obrera. En estas oficinas no comenzamos a ver fundaciones de bandas de bailes religiosos hasta la década de 1950. González (2002) cuenta que, según los registros de las oficinas salitreras de María Elena, Coya Sur José Francisco Vergara y Pedro de Valdivia, no es sino hasta 1951 que comienzan a constituirse los primeros bailes religiosos en conjunto con sus propias agrupaciones.

Para 1940 se organizaron la mayor cantidad de bailes religiosos. En esta fecha aún perdura la tradición del pito, cuyo registro dataría de fines del siglo XIX. El pito, proveniente de las bandas de guerra (Díaz 2009), no solo daría sonoridad para el danzar de las comparsas de morenos, promeseros, gitanos y pieles rojas, entre otros; sino que además sería una opción para las cofradías pequeñas en términos monetarios, dado que se puede utilizar un solo pito para la ejecución de mudanzas –que pueden estar en un ritmo ‘dos por tres’ y ‘tres por tres’–, donde tocarían marchas de origen prusiano, como también melodías religiosas y de corte popular tales como Rebelde de Jeannette, Poco a poco de Los Askis y El Humahuaqueño de E. Zaldívar, entre otras, incluidos algunos ritmos de huaynos.

A su vez, la conformación de brigadas de scout como la General Bulnes N°10 de la Salitrera Humberstone, dio espacio a que se conformasen bandas instrumentales (Calderón 2010), en las que estudiantes de las oficinas y pueblos circundantes se reunían para aprender la interpretación musical, como fue el caso de don Guillermo Contreras Marín, fundador de la banda Wiracocha, quien a la edad de trece años comenzó a tocar junto a sus amigos más cercanos:

Yo ya tenía trece años cuando tomamos los instrumentos y empezamos y aprendimos a tocar, y en ese aprender a los quince años ya nosotros hacíamos sonar bien los instrumentos y nos invitábamos pa ir, porque en ese tiempo no se cobraba para los músicos, tocábamos solamente a honores, ellos nos daban locomoción, alojamiento y la comida, eso era todo lo que nos daban. Y pasó el tiempo y yo siempre amigo de ellos, po, y nos íbamos a La Tirana [...] tocando en un baile de morenos, que eran los Morenos de Humberstone (2014).

Es en la década de 1950 cuando se incrementa la fundación de bailes religiosos y de comparsas propias, período en el cual se vivía otra gran crisis económica en el país (González, 2006). Esto provocó que las agrupaciones de bailes religiosos no tuvieran como contratar bandas para la fiesta y optaran por danzar solo ‘a bombo y caja’, incluyendo en algunos casos el pito. Van Kessel afirma que ‘la fundación de una nueva compañía está estimulada y favorecida por las compañías existentes y es debido a menudo a la iniciativa de algunos migradores.’ (1970:12-3). En este último punto se da el ejemplo de los bailes de Tocopilla, ya que ‘la primera compañía de este puerto de veinte mil habitantes no fue fundada sino en 1949, por algunos emigrantes de Iquique’ (Van Kessel 1970:12).

Como hemos visto, en la Tirana en las medianías del siglo XX dejan de presentarse bandas vinculadas a las oficinas salitreras, dando paso a agrupaciones en las ciudades del norte del país, debido a la migración post crisis salitrera (González 2006). Según señala Plath:

Llegan las variadas comparsas, que se conocen por ‘morenos’, ‘chunchos’, ‘cuyacas’, ‘llameros’, ‘chinos’, ‘pieles rojas’, ‘La Cruz del Calvario’ ‘Propemareros del Carmen’ y ‘Bailes de Pastores’, luciendo cada grupo trajes extraños, en los que hay plumas, espejos, cintas, máscaras y otros accesorios [...] La música que los acompaña se emite a través de zampoñas, tambores, cajas y bandas instrumentales [...] Estas cofradías ensayan sus danzas largos meses y están formadas por trabajadores de las salitreras del puerto de Iquique y villorrios de la provincia de Tarapacá (1951:60).

Para finales de la década de 1940, hay una notoria presencia de bandas instrumentales o de bronce, denotando no solo la existencia de bandas de origen militar, sino que también agrupaciones provenientes de pueblo precordilleranos como la banda de Mamiña y la banda instrumental de la brigada perteneciente a los scouts de la ex Oficina Salitrera Humberstone, entre otras.

Asimismo, Capetillo y Lanas (2013) manifiestan, para la década de 1950, el inicio de la bolivianización de las bandas de bronces tarapaqueñas, producto de las relaciones entre Oruro e Iquique por medio de las caravanas de la amistad (González 2012), en donde se relacionaban las danzas foráneas como las diabladas y ‘las bandas provenientes de otras latitudes como Arica y Bolivia, que traen consigo ritmos exógenos, que se incorporan con el paso de los años al sustrato musical de esta tierra.’ (Capetillo y Lanas 2013, 42). En este período se consolidan las bandas de bronce como una ‘manifestación cultural y musical en el área andina’ (Díaz 2009:391), que permitió la incorporación de las bandas a las ceremonias y bailes tradicionales andinos, como también la interacción entre indígenas y no indígenas ‘permitiendo visibilizar los ritos, las danzas y las melodías en una variedad de expresiones de la cultura y religiosidad’.

popular del norte chileno” (Díaz 2009:391).

Entre 1950 y 1960, las comparsas orureñas comenzarían a frecuentar la región tarapaqueña. Según el periódico *El Tarapacá*, la llegada de estas caravanas bolivianas no solo traería comerciantes para la festividad de La Tirana, sino también danzantes y peregrinos acompañados por bandas de músicos, quienes interpretarían las marchas bolivianas para el danzar de las diabladas. Estas visitas se desarrollarían gracias a las relaciones mantenidas entre Tarapacá y Oruro durante la década de 1950, denominadas ‘Caravanas de la Amistad’ (González 2012), en las que se efectuaron acuerdos que dieron pie a que caravanas orureñas viajaran al puerto de Iquique a mostrar su cultura y viceversa. En dicha caravana viajó una diablada con sus respectivos músicos, la cual fue presentada en el ex estadio Cavancha. Según cuenta Héctor Rodríguez, en la llegada de las caravanas orureñas a la ciudad de Iquique:

Venía la diabla de Oruro y, como yo era teniente de Máquina Salvador N°8 que estaba en Juan Martínez con Tarapacá, en la esquina, me dijeron a mí que yo tenía que acompañarlos a ellos, a las chiquillas. Llegaron las paisanas bolivianas [...] Yo tenía que ir a las cuatro de la tarde a buscar al Hotel España a las damas, las paisanas, que estaba ahí en Tarapacá y ahí empezaban a ensayar, po [...] a las siete tenía que llevarlas al Estadio que estaba en Cavancha, porque ahí estaba hasta las diez de la noche, bailando, y de ahí regresar otra vez para dejarlas para comer y dormir
(El Manicero, 2015).

Dicho evento mostraría a la población iquiqueña elementos llamativos de la cultura boliviana, e influenciaría a Gregorio Ordenes, ‘El Goyo’, para organizar la primera Diablada de Chile (Díaz y Lanas 2015). Al respecto, no solo promovería la formación de nuevos bailes religiosos, como las diabladas, sino que la música también sería adaptada, como cuenta Pablo Caqueo:

La música de las diabladas fueron marchas que copiaban de las mismas diabladas bolivianas, las marchas y la diablada boliviana bailan puras marchas. No bailan otro ritmo [...] Entonces acá en Iquique quien sacó la diablada esa fue este el guatón Goyo que le decían, Don Gregorio Ordenes él le metió el salto. Y ese salto fue en 2/4
(Pablo Caqueo 2012).

Al igual que en el país vecino, las bandas también sufrieron un cambio en su composición. En un comienzo, las agrupaciones locales poseían pocos miembros, sin embargo, con el paso de los años incrementó su número, emulando a las bandas de festividades como el Señor del Gran Poder o el Carnaval de Oruro.

Pablo Caqueo fue parte importante de lo que hemos llamado bolivianización, siendo uno de los primeros intérpretes, arreglistas y compositores de los saltos de diablada en Tarapacá y realizando innumerables temas a ritmo de saltos, que fueron interpretados por muchos años en la festividad de La Tirana por las distintas comparsas que asistían a la fiesta:

Para La Tirana se inventaba [...] sacaban uno, dos temas o tres temas, y con eso daban vuelta La Tirana, completo toda la Fiesta [...] ahora no pue, ahora llevan cuarenta saltos, al otro año cuarenta más [...] fue evolucionando, se iban sacando más cosas, más cosas, más saltos, fueron agregando más saltos a La Tirana, pero antiguamente no eran tantos, eran tres, cuatro saltos nomás y una marcha, dos marchas
(Caqueo, 2012).

CONCLUSIONES

Las bandas de bronces corresponden a una de las expresiones más importantes de las festividades del norte de Chile y en especial a la de la Virgen del Carmen de la Tirana. Su presencia ha cambiado el paisaje sonoro de la fiesta, dejando una impronta en la identidad religiosa nortina. Desde 1970 se articularon diversos elementos sociomusicales, desarrollados por connotados maestros regionales, que establecieron a las bandas instrumentales como la agrupación indiscutida para amenizar la fiesta en la pampa del Tamarugal.

En la labor diaria de sus integrantes se sintetiza el oficio del músico tradicional que habita este territorio, con una trayectoria histórica que fue integrando las sonoridades indígenas andinas, la disciplina del mundo militar, las armonías de las filarmónicas salitreras, las músicas populares para el disfrute social en tambos y carnavales y, sobre todo, la armonización de la religiosidad de bailes y peregrinos, congregados cada año en la explanada del Santuario de La Tirana.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN, R. (2010). Ser niño en la Pampa. Aproximación histórica a la vida cotidiana en la Ex Oficina Santiago Humberstone. (1934-1960). Tesis de Historiador, Universidad de Tarapacá.
- CAPETILLO, M. J.; LANAS, P. (2013). Sones de la identidad. Mamiña, tierra musical. Arica: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CORTÉS, N. (2015). Historia y organización de las bandas de músicos que participan de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Siglo XX. Tesis de Historiadora, Universidad de Tarapacá.
- DÍAZ, A; y LANAS, P. (2015). Danza y devoción en el desierto. Obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Norte de Chile. Siglo XX. En Latin American Music Review, 36(2): 145-169.
- DÍAZ, A; y LANAS, P. (2013). Al compás de un danzar telúrico. Pampinos e indígenas en la fiesta de la Virgen de La Tirana, 1900-1950. En La Sociedad del salitre. Compilado por Sergio González Miranda: 279-300. Santiago: Ed. Ril - INTE.
- DÍAZ, A. (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.
- GONZÁLEZ, S. (2012). Sísifo en los Andes: La (frustrada) integración física entre Tarapacá y Oruro. Las caravanas de la Amistad de 1958. Santiago: Ril Editores.
- 2006. La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana. Revista Changara, Volumen 38 (1): 35-49.
- GUERRERO Jiménez, Bernardo. 2011. Historia, identidad y estéticas andinas y populares en los estandartes de los bailes religiosos en la fiesta de La Tirana. Revista de Humanidades 24: 161-175.
- (2009). La Tirana. Flauta, Bandera y Tambor: El Baile Chino. Iquique: El Jote Errante.
- LAAN, E. (1993). Bailar para sanar. Estudio de la praxis de la peregrinación de los bailes religioso del norte de Chile. Iquique: Centro de Investigación de la Realidad del Norte, Cuaderno de Investigación Social N° 33. Acceso: 16 de diciembre de 2015.
- LAVÍN, C. (1950). La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. Revista Musical Chilena 6, (37): 12 - 36.
- PLATH, O. (1951). La Virgen del Carmen en La Tirana. En Geografía religiosa de Chile, Revista En Viaje. Santiago: Ferrocarriles del Estado, N° 212: 41-65.
- SALAZAR, M. (2002). Primer registro histórico fotográfico de los Aymaras de la provincia de Iquique. Iquique: Oñate Impresores.
- URIBE, J. (1963). La Tirana de Tarapacá. Revista Mapocho, 1 (2): 83-122.
- VAN KESSEL, J. (1970). El desierto canta a María. Bailes Chinos de los Santuarios Marianos del Norte Grande. Tomo 1. Santiago: Ediciones Mundo.
- (1987). Lucero del Desierto. Iquique: Universidad Libre de Ámsterdam-CIREN.

Periódicos

El Nacional de Iquique: 1898.

El Tarapacá, Iquique: 1907, 1908, 1931, 1933, 1936, 1937, 1949, 1960, 1961, 1972, 1973, 1974.

La Industria de Iquique: 1883.

La Patria, Iquique: 1905, 1907.

La Provincia: 1914.

Revista Zig-Zag: 1906, 1929.

Documentales

Guerrero, Bernardo (director y productor). 2015. El Manicero. [Documental] Chile: Instituto de Estudios Andinos Isluga de la Universidad Arturo Prat. Acceso: 29 octubre 2015. www.youtube.com/watch?v=TO5h_J-yQUO





‘Siguen perfectamente a la tropa’
Bandas instrumentales en la Guerra del
Pacífico (1879-1884)

Claudio Véliz Rojas

INTRODUCCIÓN

La guerra del Pacífico es un proceso que aún posee repercusiones en nuestra sociedad. Habiendo modificado el trazado territorial del cono sur americano, significando la expansión de Chile en toda su zona norte, así como, una visión extendida sobre la historia nacional que ha marcado generación tras generación, este hito fundacional pareciera volver cada cierto tiempo a nuestro presente. Y es que este conflicto que movilizó a más de sesenta mil hombres según los datos aportados por el historiador Lisandro Aravena (en un Chile que según censo de 1875 era habitado por 2.075.971 personas) y que significó el enfrentamiento entre tres países hermanos, Perú y Bolivia y Chile, determinó nuestras relaciones bilaterales con Bolivia, dejando dicho territorio sin acceso al mar, al tiempo que sepultó la carrera marítima entre el Callao y Valparaíso, permitiendo la elevación de nuestro país en un speed económico de alto crecimiento (lo que no implica necesariamente desarrollo) al tiempo que hundía a Perú en una de las crisis más profundas de su extenso siglo XIX.

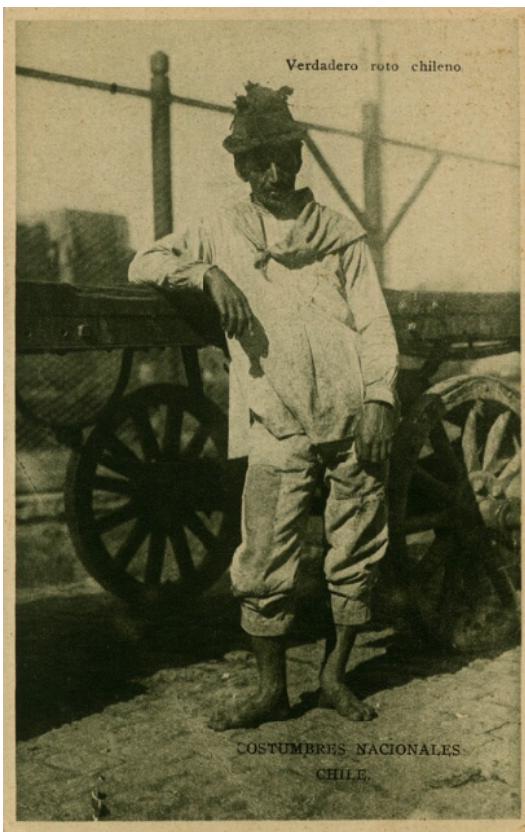
En dicho sentido, el presente artículo tiene por objetivo contextualizar brevemente el impacto cultural de la guerra en Chile, tanto en el espacio de 1879 a 1884 así como a posterior, para luego explicar la participación de las bandas de guerra e instrumentales en el devenir mismo del conflicto. Para ello, se revisará la reglamentación que permitió su funcionamiento y las diversas representaciones testimoniales que recogieron el ejercicio de estas unidades en el transcurso de la guerra. También se expondrán los testimonios compendiados en cartas y diarios de soldados que tuvieron participación directa en las diversas campañas, comprendiendo que el campo de las representaciones no se limita exclusivamente a la descripción de lo sucedido, sino también a la explicación de los detalles en los que el pasado se integra a una determinada narración histórica (Ankersmit, 2004; 200-201). Lo anteriormente enunciado servirá para completar este gran cuadro sobre la guerra del Pacífico y el funcionamiento de las bandas musicales al interior de este momento fundacional chileno.

GUERRA DEL PACÍFICO EN LA CULTURA CHILENA

El discurso sobre la guerra del Pacífico, si no transformó, fortaleció una forma de ser chilenos. Desde una visión particular sobre aquellos valores que nos componen como sociedad, sumado al establecimiento de personajes que funcionarán como ejemplo de esta encarnación, como es el caso del 'roto chileno', el discurso entorno a la GDP¹ consolidó una determinada representación sobre lo nacional. Los cuadros de hombres y mujeres quienes, desde una valentía indomable, un constante ejercicio de astucia, así como gran picardía, fueron capaces de llenar las filas de un pueblo en armas que logró derrotar a los países rivales, forma parte de una idea de nación en la que se establece un relato altamente convocante de todos los sectores sociales.

¹ Desde este punto en adelante utilizaré la abreviatura GDP en vez de guerra del Pacífico.

Mujeres y hombres, pobres y ricos, intelectuales de diversos estratos, tomaron la guerra del Pacífico como un discurso sobre el cual construir una idea de nación que fuese homologable para todos.



Costumbres Nacionales. Chile Verdadero roto chileno (fotografía).

Archivo Fotográfico. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile



Regreso del ejército chileno de la Guerra del Pacífico, hacia 1881. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

Esta determinada visión sobre el ser chileno impactó en el amplio espectro de la cultura nacional, lo que tuvo como recipiente gran parte de la producción escrita del momento. Diversos libros de historia, novelas y cuentos se dieron cita para tomar el conflicto como un tópico relevante para cautivar a diversos públicos lectores. La prensa del momento, por ejemplo, se abocó a ejercer una férrea campaña en defensa de Chile y en perjuicio de los rivales, lo que unía a todas las facciones políticas nacionales en un solo objetivo: Chile debía salir victorioso. Los medios de prensa, que generalmente incluyeron columnas de opinión, despachos de corresponsales de guerra y muchas caricaturas, se presentaron como verdaderas trincheras letradas desde las cuales se apoyaba el objetivo de mantener un frente interno unido que avalase las campañas de conquistas en favor del proyecto nacional. Por otro lado, las liras populares, versificaciones en pliegos acompañadas de diversas ilustraciones y con profusa circulación a partir de 1866 en adelante, presentaron variados contenidos de contingencia tanto en favor como en crítica al fenómeno bélico.

Estas producciones emanadas de poetas populares tales como Bernardino Guajardo, Rosa Araneda o Juan Rafael Allende, alababan la valía de las tropas chilenas a la vez que ridiculizaban a generales chilenos, así como a peruanos y bolivianos, en el ejercicio de la guerra.



Periódico Los Tiempos de los hermanos Arteaga Alemparte. Portada alusiva al Combate Naval de Iquique.
Fecha 21 de mayo de 1880. Archivo del autor.



Símbolos de la Guerra del Pacífico en la Lira Popular Chilena.
Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca
Nacional de Chile.

A su vez, y pensando en las evidencias que nos lega la posguerra, su impacto impulsó de forma quasi inmediata la reestructuración material y simbólica de las diversas ciudades. Con la conquista de amplios territorios tales como Iquique, Arica, Antofagasta, entre otros, dichas localidades debieron olvidar su pasado peruano y boliviano para abrazar el esquema preconcebido de nuestros tejedores de nación.

Sus calles debieron cambiar de nombres, los respectivos monumentos de héroes nacionales fueron retirados y reemplazados por los nuevos modelos de virtud, así como diversos sitios naturales debieron asumir adjetivos de coraje y sacrificio como fue el caso del puerto de Antofagasta, la ‘Rada de Iquique’, el ‘Morro de Arica’, etc. Junto a lo anterior, contemplando ya el retorno de los soldados chilenos a sus respectivas ciudades, los mapas mentales de las distintas localidades también debieron soportar la memoria de las glorias del Ejército. En este sentido, al modificar su trazado y permitirse no olvidar la historia nacional en su interpretación de hazaña, funcionaron como fórmulas de cohesión para el nacimiento del Chile moderno. Considerando lo anterior vale la pena preguntarnos, ¿cuántas calles en el transcurso de 1880 a 1890 no cambiaron sus nombres, o definitivamente se crearon, para honrar la memoria de los mártires del Pacífico? ¿Cuántas plazas ‘Arturo Prat’ o avenidas del mismo nombre, fueron situadas o renombradas en recuerdo del combate naval en Iquique? La GDP como un esfuerzo nacional en que familias completas pusieron a disposición del Estado sus vidas, fue un hito que se grabó en la piedra basal de diversas localidades chilenas. Otro punto que interpela esta movilización nacional en son de guerra y que conecta la relación entre los habitantes y sus localidades, es la contribución que cada ciudad realizó en patrocinio de la empresa bélica. Múltiples ciudades aportaron materialmente con uniformes e industria para armar a los soldados, como verdaderos recursos humanos para dar forma a los Batallones cívicos. Batallones tales como Melipilla (también llamado el Batallón Huaso), Concepción, Caupolicán, entre otros, llevaron consigo el nombre de sus ciudades, intervinieron directamente en combates claves de las campañas que los hizo reconocibles a través de un concepto mucho más acotado que la amplia categoría de lo nacional. Estas dotaciones que combatieron desde el orgullo de fungir como emblemas de sus lugares de origen, al regresar a sus respectivas patrias fueron reconocidos como recuerdos vivos de las glorias del Ejército, para luego pasar a la historia como los malogrados veteranos de guerra.



4a Compañía del Batallón Cívico de Artillería Naval.
Archivo del autor.



Veteranos de guerra en la fiesta del roto chileno, en Plaza Yungay, 20 de enero de 1947.

Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile

Así como nos recuerda el historiador Eugenio Pereira Salas en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941), la historia de las bandas y la música en el Chile republicano, surge junto con la misma independencia de nuestro país. Ya los primeros ejércitos independentistas poseían una propia banda que, conformada por diversas nacionalidades –una parte de la población afrodescendiente también integró este grupo–, acompañó los avances del Ejército con sus tambores y variados instrumentos, entreteniendo a las tropas a la vez que ofrecían señales de avance y retroceso para las evoluciones de las dotaciones.

Sin embargo, no es sino con la guerra del Pacífico que el acoplamiento de las labores del ejército con las diversas bandas adquiere una función determinada y principal. En este sentido, es necesario consignar las reflexiones del investigador Rafael Pedemonte en su libro *Los acordes de la Patria. Música y Nación en el siglo XIX chileno* (2007). Según Pedemonte, las bandas y la ejecución de la música durante este período permitieron de una forma mucho más efectiva la socialización del sentimiento nacional. A través de estas ejecuciones, tanto el frente interno, vale decir, aquellos que no estuvieron expuestos al combate, así como aquellos que tuvieron una participación activa en la guerra, hicieron de la música un tópico común y usual para apropiar los valores nacionales. Sobre lo mismo y aludiendo al devenir específico del Ejército chileno en las diversas campañas, Pedemonte señala las retretas, estos momentos indicativos del fin de la jornada militar acompañada por las interpretaciones musicales de la banda, como verdaderas instancias predilectas para ‘la espontánea recreación popular, [ello debido a que] su habitual cadencia reunía a un amplio concurso alrededor de estas melodías’ (2007: 124).

Por otro lado, una de las pocas investigaciones que asume como punto focal la labor de las bandas de guerra en la GDP, es la tesis de pregrado de Deborah Rosende Seguel, *Niños al son de las bandas de guerra* (2002). A partir de su trabajo, apreciamos de qué manera la participación de las bandas de guerra, específicamente de los niños

que suscribieron a estas formaciones, fueron capaces de integrarse a este complejo escenario gracias a una reglamentación pre-existente, que señalaba las funciones específicas de estos pequeños músicos, en tanto piezas fundamentales para engrasar y dar acción a la enorme máquina bélica.

De acuerdo a la ordenanza del Ejército de 1863, tenemos que:

Para trompetas y tambores, podrán reclutarse muchachos que no bajen de la edad de diez años, pero que llegando a la edad de diez y seis quedaran sujetos desde entonces a las penas de ordenanzas, en inteligencia que deberá servirles de abono para optar a los premios de constancia en el tiempo que hubiesen servido antes de llegar a los diez y seis años.

En este sentido, es el Estado y su orgánica la que permitió que las bandas de guerra fuesen proveídas de músicos por los mismos niños chilenos. Este caso, que se puede contrastar con diversos documentos y fotografías de la época, sitúan a los menores en posesión de tambores o cornetas, posando al frente del regimiento. Dicha situación, a su vez, es complementada por un contexto sumamente azaroso para la infancia de niños y niñas del siglo XIX de extracción popular, quienes integrando un grupo familiar en el que muchas veces el padre cumple un rol presuntamente ausente y la madre se debe hacer cargo de una extensa prole, los menores se veían forzados a separarse de estos frágiles núcleos para buscar una opción más estable de vida. Ello implicaba escapar de potenciales situaciones de maltrato ante adultos sumidos en alcoholismo, así como una renta que no alcanzaba a cubrir las necesidades de un grupo familiar extenso (Salazar, 2006). En dicho sentido, las posibilidades de sobrevivencia ofrecidas por el Ejército para estos niños, la que consideraba tanto un plato de comida al día, como la posibilidad de recibir algún tipo de remuneración, generaron un espacio de refugio hacia un grupo para el que no existía red de apoyo ni política pública que pudiera hacerse responsable por la formación y mantenimiento de estos menores.



7o de Línea Esmeralda (Comandante Adolfo Holley y Regimiento).

Continuando sobre el punto anterior, las fuentes de la época nos indican que la regulación sobre las bandas por regimiento se estableció desde el comienzo del conflicto a través de las extensas directrices emanadas del Estado. De acuerdo a la valiosa información compilada en el Boletín de la Guerra del Pacífico (1881) conocemos las Disposiciones concernientes al Ejército i la Guardia Nacional. Entre estas regulaciones aprobadas por el entonces presidente Aníbal Pinto (1876-1881), nos interesa reparar específicamente en la disposición del 26 de marzo de 1879, la cual informaba sobre el lugar de la banda y sus músicos para los casos de los regimientos Buin, Santiago, entre otros. La disposición indicaba lo siguiente:

He acordado i decreto:

- 1.º Elévanse a Rejimiento los batallones Buin 1.º de línea 2.º, 8.º, 4.º i Santiago;
 - 2.º Cada Rejimiento constará de dos batallones de cuatro compañías cada uno;
 - 3.º Cada compañía se compondrá de un capitán, un teniente, tres subtenientes, un sargento primero, seis segundos, seis cabos primeros, seis id. segundos, cuatro cornetas o músicos i soldados;
 - 4.º La Plana Mayor se compondrá de un jefe principal de la clase de coronel o teniente coronel, de un 2.º jefe de la clase de teniente coronel i de un tercero del empleo de sargento mayor, dos capitanes ayudantes, de un subteniente abanderado, un sargento segundo, un cabo segundo i seis cornetas o tambores;
 - 5.º Las bandas de música de los Rejimientos pertenecerán a la Plana Mayor en la misma forma determinada por decreto supremo de 10 de marzo de 1878; i
 - 6.º La Inspección Jeneral del Ejército queda encargada de dictar las órdenes correspondientes para el cumplimiento del presente decreto.
- Tómese razón i comuníquese.
(Pinto 1979 [1881]: 17).

De esta forma, se regulaba el ingreso formal de las bandas instrumentales y de guerra, las cuales compartían actividades que, si bien en papel se ven como funciones separadas, en la práctica muchas veces se atravesarían debido a la necesidad de complementar los grupos de músicos por regimiento. Siempre desfilando al ingreso de las ciudades, estas bandas fueron consideradas en gran parte de las crónicas bajo la sección de tambores, trompetas y otros, o bien simplemente como 'la banda de músicos'. En el caso del mencionado regimiento Buin y Santiago, se destinan cuatro cornetas y seis cornetas o tambores para el caso de la Plana Mayor. Esta inscripción oficial, por cierto, involucraría un sustento que sería devengado por el mismo Ejército, asegurando la sobrevivencia de la banda, la cual cumpliría labores estratégicas para el movimiento de las tropas, así como una función lúdica, en que tendrían un rol central en el entretenimiento de la tropa.

En consideración a las diezmadas arcas fiscales de un Estado chileno que desde la crisis económica mundial de 1876 había experimentado las repercusiones de este difícil momento, el apoyo de los empresarios privados se vio como una estrategia viable para concretar el triunfo de Chile y, por supuesto, la adquisición de territorios que podrían paliar dicha crisis. En este sentido, una vez más desde el Boletín de la Guerra del Pacífico rescatamos una lista de donativos de parte de los privados chilenos al esfuerzo bélico, entre los que destaca el aporte del empresario Agustín Edwards Ross (1852-1897) para la contratación de una banda de músicos que tendría por objetivo servir como dotación a la Armada chilena:

Santiago, octubre 31 de 1879.

S. E. con esta fecha ha decretado lo que sigue:
«Vista la precedente nota i aceptando el patriótico obsequio hecho a la escuadra por don Agustín Edwards, de una banda de música i de los sueldos de sus individuos por el término de un año,

Decreto:

«Apruébase la resolución de la comandancia jeneral de marina, por la cual ha mandado embarcar en el blindado Blanco Encalada la referida banda, que se compone de 25 individuos Tómese razón i comuniqúese. Lo que trascibo a US. para su conocimiento i demás fines, encargándole que manifieste al señor Edwards el vivo reconocimiento con que este ministerio ha aceptado su jeneroso obsequio.

Dios guarde a US.

(D. Santa María 1979 [1881]: 420).

De acuerdo a lo indicado por la cita, Agustín Edwards Ross, connotado banquero del período quien poseía intereses tanto en la Compañía de Ferrocarriles de Santiago, en la Compañía Chilena de seguros, como en el negocio mismo del salitre, apostaba su propio capital para subvencionar la causa de la guerra, acompañada de su correspondiente banda instrumental. En este sentido, la inserción de las bandas en el teatro bélico no solo se ve como una necesidad respaldada por el estamento público, lo que parecería lógico bajo la comprensión de que es el Estado quien promueve la lucha por una determinada ideal nacional, sino que esta lucha y sus componentes es respaldada también por la empresa privada, la cual busca, a través de estos donativos, el acoplamiento de una pieza fundamental para el desarrollo de la guerra, como lo son las bandas instrumentales. Por otro lado, en un aspecto más técnico, vemos que las agrupaciones musicales tuvieron su desarrollo no solo en su despliegue terrestre siguiendo a las tropas de infantería, artillería y caballería, sino también a través de las operaciones marítimas. En este caso, el donativo de Edwards posibilita que uno de los grandes acorazados de la marina chilena, el Blanco Encalada, pudiera completar su dotación con una banda de veinticinco músicos, que inspirarían a la tropa en lo que ya con anterioridad hemos denominado la socialización de los valores patrios.

Por otro lado, y en reconocimiento de aquellos testimonios que posibilitan la localización y el funcionamiento de las bandas en plena campañas, sabemos que las actividades de este grupo al interior de la vorágine bélica fueron descritas por una larga lista de cronistas del conflicto –Arturo Benavides Santos; Alberto del Solar, Justo Abel Rosales, entre muchos otros. Sin embargo, es el oficial francés M. Le Leon quien integra en sus memorias una descripción acabada sobre la conformación técnica y humana de estos grupos. El testimonio de M. Le Leon, publicado en París en 1883, es un resumen de lo que este oficial de navío pudo observar respecto al devenir de la guerra, específicamente del funcionamiento del Ejército chileno antes de y durante los combates de Chorrillos y Miraflores (1881). Luego de hacer un completo análisis de las fuerzas chilenas en cuanto a dotación y múltiples recursos, uno de los apartados de su obra, titulado Músicas, destaca tanto la formación humana de las bandas chilenas como los repertorios que interpretaba este segmento de la tropa. Sobre este punto, el oficial recuerda que en más de una ocasión los músicos chilenos habrían interpretado de memoria La Marsellesa, en homenaje a las delegaciones francesas. Esta interpretación sin partituras ante una pieza musical de reconocible simbología en el siglo XIX y con precisas características técnicas, se presenta en la visión de Le Leon como un halago para aquel grupo de soldados que, lejos de una educación formal, son capaces de sobreponerse y adquirir encomiables habilidades técnicas para interpretar de forma intuitiva grandes piezas musicales del período. Respecto a la conformación humana de estas bandas, el oficial francés reafirma lo ya indicado anteriormente sobre la apertura que ofrecen las ordenanzas del Ejército para los niños:

Hay numerosos tambores, de los que algunos, hijos de los soldados, tenían
apenas nueve a diez años.
Siguen perfectamente a la tropa (o más bien la preceden) y golpean indefinidamente, sin cansarse; sus pequeñas cajas son muy bajas y muy sonoras. Todos tienen un sentimiento perfecto de la métrica, y su educación se hace mucho más rápido que nosotros. Por lo demás, se estaría tentado de creer, que experimentan una verdadera pasión por sus instrumentos. Entre dos piezas de música, ejecutan toques de tambor excesivamente complicados, batiendo el medio o el reborde de sus cajas; chocando entre sí los platillos, es una especie de prestidigitación. Aun cuando las bandas se hacen oír en las plazas públicas de Santiago y Valparaíso, es necesario que los tambores, se dediquen después de cada pieza a sus más inspirados ejercicios. Fuera de los campos esto se hace insoportable
(1969 [1883]; 197).

Sobre esta descripción podemos desprender varios aspectos. El testimonio del oficial posiciona la labor central de las bandas de guerra en esta duplicidad que involucra tanto la entretenición por parte de los pequeños músicos a la tropa, como también en las señales que estas bandas deben realizar para que los cuadros militares puedan

decodificar rápidamente y aplicar el plan de ataque preconcebido. Bajo esta descripción, la labor de la banda de guerra se presenta como una función vital, dado que se desempeña como un cierto protocolo de comunicación interna entre las compañías para dar vida al plan de ataque, a la vez que, en horas de distensión, contribuye a reconectar a los soldados con su espectro emocional en un lugar que no es su hogar. Por otro lado, el párrafo permite reafirmar la minoría de edad de estos músicos, los cuales, según hemos revisado, podrían haber ingresado al Ejército a través de la ordenanza ya indicada (1863), o bien habrían tenido acceso a la banda a través de una modalidad mucho más directa, como el ser hijo de uno de los soldados que pertenecía a determinado regimiento. Esta última posibilidad nos hace comprender a cabalidad la procedencia de estos niños como verdaderos ‘hijos del cañón’ (*son of the gun*)². Este aspecto corresponde a lo ya anteriormente explicado a base de las reglamentaciones del Ejército chileno, por cuanto no son solo los hombres quienes acuden a la guerra, sino muchas veces son familias completas las que se encuentran imbuidas en el torbellino del fenómeno bélico. Por otro lado, y ya en un aspecto propiamente musical, el testimonio de Le Leon comunica sorpresa respecto a la rapidez con que estos niños aprenden y ejecutan los movimientos de cajas. Dicho énfasis viene acompañado de una breve reflexión en torno a la sonoridad de las cajas, así como a la posición de las mismas, una posición baja, que podemos leer como adaptación del instrumento al cuerpo del niño; estas cajas bajas y sonoras parecen hechas a la medida para estos pequeños soldados, que batén sus tambores con una rapidez y complejidad que maravillan la mirada del observador externo. El testimonio de Le Leon cumple la función de describir el funcionamiento de estas bandas, a la vez que elogia el talento de estos jóvenes músicos.

Ahora, si bien Le Leon sitúa la función y la habilidad de las bandas de guerra en campaña, testimonios como los del entonces teniente Alberto del Solar permiten profundizar la experiencia que dejaron las bandas en los recuerdos de los jóvenes oficiales chilenos del momento. Debido a la gran distancia entre la zona de guerra y la patria, como ya lo afirmase Pedemonte, las bandas instrumentales promovieron el encuentro y la sociabilidad entre las tropas. En este sentido, Del Solar recuerda que: ‘En ocasiones nos solíamos llevar la banda de música (una de las más completas del ejército) a la terraza del magnífico chalet del señor Cornejo, y allí deleitábamos el oído con los trozos de ópera que nos eran favoritos y cuyo estudio dirigía con admirable inteligencia y constancia el subteniente Santiago’ (1967). Bajo el testimonio del oficial chileno, la banda instrumental se prestaba para un uso que permitía el deleite de los

² En este sentido, podemos explicar muy brevemente que este concepto, *son of the gun* o ‘hijo del cañón’ tiene directa relación con este contexto en el que las mujeres que seguían a las tropas, al tener relaciones con los soldados, procreaban en las mismas campañas niños que serían conocidos como los ‘hijos del cañón’, comprendiendo que los destacamentos que marchaban en el último punto de la fila de los regimientos eran precisamente los artilleros, es decir, aquellos que operaban los cañones. De allí que las mujeres que acompañaban al ejército potencialmente tendrían más contactos con los últimos en marchar, como es el caso de los artilleros.

soldados en campaña, a la vez que abría la posibilidad para aquellos quienes gustaban de una cultura musical más de élite, pensando que el acceso a un lugar en el que se interpretase una pieza de ópera no era un lugar permitido a todo tipo de público, pudieran satisfacer su necesidad de volver a conectar con la música, transmutando la intensidad del conflicto en un momento de civilización.

Sumado a este testimonio, otro de los grandes cronistas de la guerra fue el escritor y periodista Justo Abel Rosales, quien ingresó a las filas del ejército como soldado raso y nos permite reconocer a través de su diario de campaña su ascenso a la oficialidad chilena, así como obtener una visión un tanto más imparcial sobre el conflicto. En Rosales no hallamos exclusivamente halagos al desempeño de los chilenos en la guerra, sino que también conocemos de duras y frontales críticas a las injusticias que debieron padecer los individuos de tropa en virtud de cumplir el objetivo de la guerra, la aniquilación del enemigo. En el caso de esta crónica, rescatamos puntualmente una mirada revisora en torno a los avances técnicos que va conquistando la banda instrumental de su Batallón Aconcagua en el devenir del conflicto. Entre los datos que nos aporta este Diario de Campaña, destacamos los diversos detalles que el autor inscribe en su narración sobre los estilos musicales que asumieron las bandas, así como algunas de las piezas que fueron interpretadas por estas agrupaciones militares en los múltiples escenarios de campaña. De acuerdo a lo explicado por el cronista, las bandas de los Batallones cívicos Melipilla y Aconcagua, habrían tenido un progreso disímil el que, no obstante, no fue obstáculo para que ambos grupos en diversas ocasiones pudieran interpretar juntos las más variadas melodías. De acuerdo a las anotaciones de Abel Rosales en su diario de campaña, tenemos la siguiente lista de piezas musicales y estilos que fueron interpretados por esta dos bandas: trozo de Ana Bolena (ópera de Gaetano Donizetti), Beatrice di Tenda (ópera de Vincenzo Bellini), Un bayo in maschera (ópera de Giuseppe Verdi), La Traviata (ópera de Giuseppe Verdi), Jugar con fuego (sin identificación), Yone: elixir del amor (ópera de Gaetano Donizetti), pasodoble La Batalla de Tacna, obertura de Zampa y un coro de Lucrecia, obertura de La Muda de Portici (ópera de Daniel Francois Auber), así como una mazurca titulada Eco de los Andes (Rosales, 1984).

La identificación de Rosales frente a estas melodías, nos permiten reconocer el acervo cultural de un soldado a quien, habiendo ingresado al Ejército como un integrante más de la tropa, su capital cultural le permitió tanto identificar el título de estas óperas, al tiempo que reconocía los movimientos que ejecutaban las bandas. En este mismo sentido, el refinamiento musical de Abel Rosales no se interrumpe en el señalamiento de las piezas y estilos que interpretan las agrupaciones de músicos, sino que también se presenta bastante crítico ante los progresos de su propio Batallón en cuanto a la técnica que desarrollarían los instrumentistas, que en un comienzo él mismo describiría como una banda que ‘se componía de siete músicos, los suficientes para meter bulla y alarma al pueblo’ (7 de diciembre de 1879: 7).

Poco a poco el nivel de los músicos lograría un estándar que, bajo la misma apreciación de Rosales, se calificaría como adecuado. A este respecto, en sus anotaciones del 6 de mayo de 1880, el soldado indica: 'La banda de música de nuestro Batallón (como que no hay otra), tocó en la plaza como de costumbre; pero esta vez en atriles nuevos, y no en el tabladillo, como se había estado haciendo hasta aquí. Nuestra banda va progresando notablemente, y ya se le escucha con placer, no solo por nosotros, sino por los aficionados del pueblo' (81).

Esta mejoría de la banda frente a sus paupérrimos comienzos, le permite reconocer en sus compañeros músicos un aporte de gran valía en diversos momentos de campaña. Considerando que fuera de los espaciados combates, el resto del tiempo las tropas padecían períodos de gran monotonía, el acompañamiento de las bandas permitió aliviar el paso de horas interminables ante las inclemencias del clima. Lo anterior y reiterando el desarrollo de una aguzada apreciación musical por parte del narrador, nos permite vislumbrar la distinción que se establecía entre la calidad de las bandas en su aspecto técnico, pero también, y muy importante, tomando en cuenta que la banda instrumental marchaba y ejecutaba los diversos movimientos para los ejercicios propios de la tropa. A este respecto, en sus anotaciones del 5 de diciembre de 1880, Rosales escribe:

La banda del Santiago, que la acompañaba un lindo llamo blanco con cintas lacres, tocó muy bien el Trovador durante toda la misa. Aunque el personal de ella no es más numeroso que la nuestra, su instrumental es superior. Todos los batallones, excepto el 2º Aconcagua, ejecutaron sus movimientos a la corneta. El Batallón nuestro se equivocó en un punto; pero el 2º, que se dirigía con la caja, salió muy mal. El Caupolicán tampoco se equivocó. Ese es un cuerpo al parecer muy bien disciplinado. Pero mi mayor admiración fue ver chambonear mucho al Regimiento Santiago, que es de Línea, y el cual no presentó, ni rindió bien las armas, ni aún marchó más que regular. ¿Por qué será eso? Poca instrucción. Lo ignoro. Es lo cierto, y muy cierto, que nuestro Batallón N°1 nos llenó de orgullo. Quiera el cielo que el combate nos llene de gloria (172).

Estas observaciones de una vista y un oído educado en el reiterado ejercicio de los movimientos de tropas, es significativo toda vez que nos permite apreciar, desde la visión del participante ya experimentado, los aciertos y desaciertos de los progresos de los diversos regimientos. La observancia sobre los movimientos de corneta correctamente ejecutados, la contabilidad sobre los errores que se dejan entrever entre un Batallón y otro, sin dejar de lado el acompañamiento del llamo blanco para el caso del segundo

de línea, nos permiten completar el cuadro de las bandas instrumentales y de guerra en plena campaña como un espectáculo sonoro y colorido, que desde su representación nos acerca a una rescate lleno de significado sobre las participación de estas agrupaciones en el espacio preciso del conflicto. Estas descripciones sobre la interpretación de las bandas, así como la comparación entre una y otra agrupación, permiten al testimonio de Rosales la expresión de orgullo frente al nivel demostrado por sus compañeros músicos ante los otros Batallones. Dicha valoración como parte de estas rivalidades que antes esbozamos respecto al significado de luchar en la guerra no solo a nombre de un país, sino que, de una ciudad (Aconcagua en este caso), nos adentran en una comprensión cultural del fenómeno bélico no exento de sensaciones. Lejos del testimonio de soldados que no evidencian ningún tipo de emotividad, textos como los de Rosales abren el relato de guerra hacia un camino ávido de nostalgias, remembranzas, arrepentimientos, alegrías y horrores, los cuales muchas veces son catalizados por la misma música interpretada por estas bandas. En sus apuntes del 26 de mayo de 1880, al descender en el puerto de Antofagasta, Rosales indica lo siguiente:

En el muelle nos esperaba la banda del Colchagua, que nos tocó la Canción Nacional. A pesar de su poca instrumentación, ese himno lo escuché respetuoso y no sin emoción. Lo encontré más bello que nunca y me parecía escuchar en sus notas armoniosas la voz de la Patria ausente que me animaba a sufrirlo todo por su amor
(16).

Reforzando lo ya explicado por Rafael Pedemonte, la música se presta como un momento de sociabilidad nacional, que facilita el convencimiento, el enternecimiento de los miembros de la comunidad nacional chilena ante sus símbolos, en este caso, la Canción Nacional. En reiteradas ocasiones las bandas ‘rompen’ (este término es el que apunta Rosales para indicar el comienzo de una determinada pieza) con el Himno Nacional o bien con el Himno de Yungay, pretendiendo con estas melodías insuflar el orgullo de los nacionales, ya sea preparándolos para próximos encuentros como para recibir y honrar a determinadas autoridades. La música, como otra más de las ‘armas de persuasión masiva’ utilizadas en la GDP (Mc Evoy, 2012), se complementa con la intención estatal de que todos los creyentes de la causa nacional reciban el insumo adecuado para sacrificar sus vidas en aras del proyecto común

Así como la música conecta la emocionalidad de los soldados en campaña, esta vinculación no deja de estar determinada por los componentes materiales que sustentan la puesta en práctica de las bandas. Toda la subjetividad que puede permitirse el impacto de la música, de los himnos, así como de las ejecuciones de estas bandas, de una u otra forma están supeditadas a la cantidad de instrumentistas y a la calidad de los instrumentos que contiene la agrupación. Sobre este punto, la visión detallada del diario de Rosales también nos aporta ciertas precisiones.

En sus anotaciones del 1 de diciembre de 1880, el ya oficial Rosales se ve atraído por la mínima cantidad de músicos que el Batallón N° 2 lleva consigo. De acuerdo al cronista: 'Este Batallón trae más de seiscientas plazas y creo que completa su dotación de oficiales. La banda es muy pequeña. Tiene unos seis músicos, fuera de tambores (171)'. En este breve apartado, volvemos a separar la función de las bandas de guerra y la banda instrumental; según nos deja entrever Rosales, la banda instrumental estaría compuesta por estos seis músicos que acompañarían tanto en retretas como en actividades varias al funcionamiento de sus propios cuadros. Esta alusión al personal escaso de la banda, es un hecho reiterado en Rosales, quien al hablar de la banda del Batallón Melipilla retoma el mismo punto. En sus apuntes del 5 de septiembre de 1880, Rosales registra lo siguiente:

Domingo. A las 7 A.M. salió el Batallón a misa, y formamos por Compañías a la izquierda del altar, colocado en la puerta de la Iglesia. Apenas tomábamos nuestra colocación, sentí llegar por nuestras espaldas al Melipilla, con su diminuta banda de música, entre cuyos instrumentos, todos nuevos, descuella la lira, que se hace notar desde a legua por su figura y su sonido, que asemeja a pequeñas campanillas de sonoro metal.

Nuestra banda coloca sus atriles entre ambos Batallones y ejecutó sin aproche la magnífica Obertura de Seminario. Después tocó su turno a la otra banda, que se colocó en los mismos atriles que la nuestra, y la dirigió el profesor de esta, porque la banda del Melipilla no tiene profesor. Tocó bien; pero el personal es escaso (120).

De este fragmento podemos rescatar varias observaciones interesantes. En un primer apartado, considerar que cada misa de la que habla Rosales está interpretada por la banda instrumental de determinado Batallón; al interior de estas misas de campaña no solo se interpretaba música docta, sino que también se incluían las mismas piezas de ópera antes mencionadas. Por otro lado, el testimonio hace reparar una vez más en el desempeño de la banda del Batallón Melipilla, considerando su banda pequeña –ya veremos más adelante qué es lo que considera Rosales una banda de tamaño adecuado– y que, sin embargo, destaca por la inclusión de la lira entre su formación. El rescate de la lira como punto importante poco a poco nos va indicando cuáles eran los instrumentos que figuraban en estas campañas: por una parte, una banda instrumental integrada por un bombo, lira, pistones, entre otros, y por otra, una sección ya propiamente de bandas de guerra en las que se separan secciones de cornetas y cajas. Si bien la apreciación de Rosales sobre el desempeño de la banda del Melipilla no deja de ser positiva, atribuye las imperfecciones de su desempeño al personal escaso de la misma. Al mismo tiempo, pone en evidencia la mejoría de la banda del Aconcagua como parte de la colaboración del señor Dulliani, en los progresos de este segmento de la tropa. Con la llegada de Dulliani, según Rosales, el desempeño de la

banda es claramente un aspecto a destacar: las melodías interpretadas por la banda son aclamadas ya no solo por la misma tropa, sino también por aquellos vecinos de los diversos lugares, quienes se juntan a escuchar las retretas de ocho y nueve de la noche en las múltiples plazas que van atravesando los Batallones. Sobre esta mejoría y sobre la conducta de los mismos músicos de tropa, Rosales tiene juicio favorable pero también crítico. En sus páginas del 17 de agosto de 1880, el oficial anota:

En la noche hubo retreta en la plaza Sotomayor; y después al frente de la casa habitación del nuevo Comandante General de Armas. Según supe por el amigo Naranjo (Procurador del vino de este pueblo), nuestra banda cuenta con muchos admiradores; tal es la maestría con que ejecuta sus tocadas, merced a la buena dirección de su profesor Sr. Dulliani. Tanto la prensa local, como los carteles de teatro, se expresan continuamente en términos muy favorables a su competente personal. Sin embargo, no he visto gente más borracha que la empleada en nuestra banda. Con excepción de uno o dos, los demás (son, creo que veinticinco) son unas puras bodegas. Un día en la Prevención; otro en el Calabozo; otro con grillos; tal es la vida de estos beduinos del arte, que no reconocen más goce que el vaso lleno, ni aspiran a otra cosa que a llenar siempre ese vaso, que sus gargantas lo andan secando siempre (110).

Sobre este último punto, un duro golpe de realidad: si bien tenemos casos de oficiales y soldados que sirvieron en condiciones ideales a la instauración del orden una vez finalizados los combates, también tenemos casos como los reportados por Rosales en los que continuamente los oficiales deben estar llamando al orden a sus filas. Los músicos de la banda de guerra, si bien se caracterizaron por sus finas interpretaciones, ya casi al finalizar su período de servicio no pudieron escapar del flagelo frecuente del siglo XIX como es el abuso del alcohol. De allí que lo indicado por Rosales se nos presenta como un testimonio veraz al reproducir no solo la versión honrosa de los soldados en la guerra, sino también la de aquellos hombres que buscaron en el alcohol una forma de salir de la cotidianeidad de las campañas, así como del horror del combate.

'CESÓ EL TRONAR DE CAÑONES': BANDAS DESPUÉS DE LA GUERRA

Ahora bien, si este fue el desarrollo y funcionamiento de las bandas durante la guerra, ¿qué pasó con estas agrupaciones una vez finalizado el conflicto? Si bien la extensión de este artículo no permite proseguir con el desarrollo de las bandas en la posguerra, es posible testimoniar que existen trabajos de actualidad que están retomando la trayectoria de aquellos músicos y bandas que, adaptándose a la posguerra, continuaron su función instrumental en diversas localidades de Chile. Uno de estos trabajos, La banda de músicos a fines del Siglo XIX y principios del siglo XX: Sociabilidad y Civilidad

en Melipilla (2019) de Fernanda Vera, logra de forma eficiente conectar estos últimos puntos: la creación de una banda municipal con los retazos de las agrupaciones musicales llegadas del norte. Si con Rosales podemos ubicar el desempeño de la banda del Batallón Melipilla en plena campaña, es con el análisis de Vera que apreciamos el traspaso de esta banda y su emplazamiento en el corazón de una de las ciudades que apoyó con su Batallón cívico la causa nacional. Según Vera:

No hay datos exactos de su inicio, pero al parecer funcionaba desde antes de la sesión de instalación que describiré más adelante, y pudo haberse organizado en relación con el Batallón Melipilla que participó en la Guerra del Pacífico. En mi opinión, la construcción de un quiosco para la banda de músicos de la ciudad en 1881, es una fecha interesante porque concuerda con el regreso del Batallón Melipilla de la Guerra del Pacífico el mismo año y pudiese ser una arista más de la creación de la banda y de la mejora de sus condiciones, siendo de primera necesidad el contar con un espacio apropiado para la ejecución instrumental (2019: 167-168).

De acuerdo a Vera, es con la llegada del Batallón Melipilla con la que se inaugura el kiosco de la plaza de la misma ciudad, lo que otorga un punto idóneo de interpretación a esta banda que, para el año de 1898, ya se encontraba plenamente operativa para los vecinos del lugar. En la investigación de la autora, reconocemos que la banda municipal de 1898 retoma la función de tocar en las retretas de la ciudad, función que, por cierto, se asumía con mucha frecuencia por parte de las bandas durante el desarrollo de la guerra. En un análisis de gran detalle, la autora también comenta la composición instrumental primaria de la banda municipal de Melipilla en 1898: 'dos pistones, un trombón, un bugle 5°, un clarinete, un barítono (bombardino o fliscorno barítono), bombo, platillo y tambor. Cada uno de estos recibos correspondía a un pago mensual efectuado con regularidad donde la cantidad siempre ascendió a 100 pesos en total' (2019: 168).



Odeón, Plaza de Armas de Melipilla.

Y es que, a través de lo evidenciado por Vera, aquellos instrumentistas que sirvieron como apoyo estratégico y lúdico para las tropas, en su regreso a Chile debieron encontrar una forma de sobrevivencia ante un duro panorama que, si bien reconoció al principio el valor de sus soldados, muy pronto olvidó a estos hombres y mujeres, corroborando la tradicional tesis del ‘pago de Chile’. La adquisición de una habilidad como instrumentista para banda de Ejército les permitió generar un sustento no exuberante, pero sí aceptable ante un panorama incierto, totalmente desprotegidos del apoyo estatal. Por otro lado, Vera nos permite identificar a determinados músicos de la agrupación original de la banda municipal de Melipilla como elementos exógenos de la nacionalidad chilena. Hubo a lo menos dos instrumentistas peruanos y un boliviano que formaron parte de esta agrupación original, lo que permite conectar este argumento con el texto de Patricio Ibarra La guerra en cautiverio (2018), toda vez que espacios como San Bernardo sirvieron como lugares de exilio y prisión a los soldados enemigos. Sobre este punto, y tal como lo evidencia Vera, es legítimo pensar que la procedencia extraterritorial de estos músicos se deba a causas de vinculación directa con el estallido y desenlace de la GDP, en tanto que estos músicos, siendo prisioneros en Chile, nunca retornaron a sus países de origen.

De esta forma, una institución como la banda municipal de Melipilla, con más de ciento veinte años de continuidad, podríamos interpretarla con una data mucho más amplia que lo que anuncia explícitamente su historia oficial, remontándola a los orígenes mismos de uno de nuestros momentos identitarios nacionales. La guerra del Pacífico, si bien marcó y definió nuestro encuadre territorial en su momento y a posterior, dicha demarcación también logró proyectarse al presente cultural del país, permeando una cultura que se encarnaría en nuestra forma de representarnos ante el mundo. Una historia en común, valores que definen el ser chileno, de una u otra forma, inundan el ethos nacional. Esta situación, marchó acompañada por una forma de coexistir y socializar el triunfo de Chile, apoyada en la labor de bandas musicales que impulsaron nuestra identidad.

CONCLUSIONES

Este breve recorrido nos permite apreciar de qué forma el impacto de la guerra del Pacífico sobresale del marco tradicional de las batallas y la estrategia para decantarse en su vertiente cultural, que será determinante para el Chile moderno. Con una tradición que excede el fenómeno bélico de 1879, pero que sin duda se consolida en este período, comprendemos que las bandas de guerra e instrumentales han formado parte de nuestra identidad nacional, identidad fundida a este período de crisis. El testimonio de diversos actores del proceso nos sirve para ilustrar la participación destacada de estos segmentos que acompañaron al ejército en sus azarosas campañas: desde la precariedad de un escenario improvisado para la generación de obras musicales, estos instrumentistas pudieron adaptarse y mejorar su interpretación, como lo registra Justo Abel Rosales, hasta alcanzar un alto grado de ejecución musical.

Por otro lado, a través de este artículo hemos podido profundizar en la labor destacada de los niños que integraron las bandas de guerra, quienes sortearon este momento de crisis, sobreviviendo ante un incierto día a día. Esperamos que este itinerario, desde el contexto bélico hasta su proyección en el escenario post guerra, pueda colaborar en el entendimiento del área cultural-musical, como una instancia de valioso aprendizaje para las jóvenes generaciones, educación que se puede adquirir, inclusive, en el extremo escenario de la conflagración armada.



BIBLIOGRAFÍA

- Ankermit, Frank (2004). Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora. Trad. De Ricardo Martín Rubio Ruiz. México DF: FCE.
- Aravena, Lisandro (2004). 'El reclutamiento durante la Guerra del Pacífico (1879-1884)". Anuario de difusión histórica de la Academia de Historia Militar. Santiago, Instituto Geográfico Militar. Año XXIV. N° 19. pp. 40 - 65.
- Censo (1875) Chile. Oficina Central de Estadística. Quinto Censo Jeneral de la Población de Chile: levantado el 19 de abril de 1875. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82601.html>. Accedido en 6/11/2021.
- Del Solar, A. (1967). Diario de campaña. Recuerdos íntimos de la Guerra del Pacífico / 1879-1884. Bs. As.: Editorial Francisco de Aguirre.
- Mc Evoy, C. (2013). Guerreros civilizadores: Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico. Santiago: UDP.
- McEvoy, Carmen (2010). Armas de persuasión masiva. Retórica y ritual en la Guerra del Pacífico. Santiago: Centro de Estudios Bicentenarios.
- Le Léon, M. (1969). Recuerdos de una misión en el ejército chileno: batallas de Chorrillos y Miraflores, con un resumen de la guerra del Pacífico y notas. Bs. As.: Editorial F. de Aguirre.
- Pedemonte, Rafael (2007). Los acordes de la Patria. Música y Nación en el siglo XIX chileno. Santiago: Globo Editores.
- Pereira Salas, Eugenio (1941). Los orígenes del arte musical en Chile. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Rosales, Justo Abel (2019). Memorias de la campaña a Lima. Transcripción libre de Patricio Greve Moller.
- Rosende Seguel, Deborah (2002). Niños al son de las bandas de guerra. Tesis (Licenciado en Historia). Profesora guía: Isabel Cruz. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Salazar, Gabriel (2006). Ser niño "huacho" en la historia de Chile (siglo XIX). Santiago: LOM ediciones.
- Vargas, Moisés (1979). Boletín de la guerra del Pacífico 1879-1881. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Vera Malhue, F. (2019). La banda de músicos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX: sociabilidad y civilidad en Melipilla. Neuma (Talca), 12(2), 152-183.

Bandas Instrumentales de Valdivia

Jaime Hernández Ojeda



Artículo adaptado del libro *Historia de las bandas instrumentales de Valdivia (1880-1950)* del mismo autor.

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este artículo es describir el desarrollo e importancia de las bandas instrumentales en el contexto histórico y social de evolución de la música en Valdivia. Al hablar de estas bandas y clubes musicales, intentaremos dar a conocer, interpretar y comprender, de una manera humanizada, la forma de vida de una ciudad y un territorio habitados por la participación e interacción histórica de múltiples grupos culturales, permitiendo así generar un acercamiento a la reflexión y comprensión sobre cómo hemos llegado a ser lo que somos hoy.

La reconstrucción del pasado con una consideración profunda de sus significados, una lectura crítica respecto de las diferencias y similitudes de los problemas a que se ven enfrentados los seres humanos en variadas épocas y circunstancias, y especialmente de sus formas de resolverlos, es una instancia de aprendizaje antropológico, un aprendizaje sobre cómo enfrentar los desafíos de la vida y el mundo, sobre el entendimiento entre seres humanos de culturas diferentes y las infinitas posibilidades de imaginarse sentidos y formas para la vida propia y en comunidad.

'Pues es indiscutible que los hechos históricos generales, además de las particularidades étnicas, geográficas y sociales de una comunidad humana, en determinado momento de su evolución, imprimen un sello inconfundible y específico a las manifestaciones contemporáneas de su arte, incluyendo a la música, así como a la de su folklore, en las diversas especies' (Claro 1973).

LAS BANDAS INSTRUMENTALES

Las bandas instrumentales son una organización social y artística compuesta por una cantidad variable de músicos, la que habitualmente oscila entre doce y veinticinco, quienes en conjunto y siempre guiados por un/a director/a musical, ejecutan varios instrumentos, tanto de viento como de percusión, pero nunca instrumentos de cuerda frotada, ya que en ese caso pasaría a denominarse orquesta. Existen bandas instrumentales militares y civiles, y tal como su nombre lo indica, no incluyen cantantes solistas ni coro, solo instrumentos.

Las bandas instrumentales de Valdivia entre 1880 y 1950, estaban conformadas exclusivamente por hombres, quienes, casi en su totalidad, poseían otra ocupación profesional u oficio al cual le dedicaban la mayor parte de su tiempo, realizando la actividad musical solo luego de cumplir con esas otras labores.

En el caso de los integrantes de las bandas instrumentales militares, tenían una serie de obligaciones propias de la vida militar, con sus responsabilidades y cargos en la jerarquía correspondiente, a la cual se sumaba su profesionalización y práctica musical de forma permanente. Las bandas instrumentales civiles, por otra parte, estaban conformadas por dos tipos sociales claramente diferenciados:

A) Bandas alemanas: conformadas por inmigrantes alemanes, estaban integradas por industriales, comerciantes, profesionales, bomberos, maestros y empleados de oficios varios.

B) Bandas obreras: conformadas por trabajadores con oficios de distintos rubros, tales como zapateros, sastres, empleados de ferrocarriles y fábricas locales de harina, cervecerías, mueblerías, curtidurías y otras, incluyendo carniceros, pescadores, etc. Todos ellos conformaron sus propios clubes musicales y bandas instrumentales, apoyados por una compleja red social, con sus incontables beneficios pro obtención de fondos, a fin de adquirir nuevo instrumental para la banda, mejoramientos de sus sedes y otros objetivos similares (Hernández 2008).

Esta diferenciación se veía reflejada, además, en los espacios dedicados a las bandas en la prensa local, evidenciando las distinciones sociales entre colonos alemanes y obreros. Los artículos dedicados a las bandas alemanas ocupaban espacios destacados, con cobertura extensa por reporteros e incluso, a veces, había fotografías. Este tratamiento distintivo se debía a que dentro de las instituciones musicales alemanas existían socios escogidos para dedicarse exclusivamente a representar sus intereses ante la prensa. En cuanto a las bandas obreras, aunque también existían artículos exclusivos dedicados a ellas, eran en menor número y extensión. En el caso del diario Correo de Valdivia, ocupaban una sección especial, denominada 'Vida Obrera', la cual era diferente a la sección para 'Vida Social', que hacía referencia a los eventos de los grupos de mayor influencia en la sociedad.

Normalmente, estos grupos de músicos se reunían al menos dos veces cada semana luego de sus jornadas laborales u ocupaciones cotidianas, a ensayar en conjunto (“ir a repaso”) el repertorio escogido para su presentación en público, denominada retreta o tocata, y que se efectuaba normalmente al final de cada semana, en un local especialmente destinado para ello o arrendado temporalmente por la banda, dependiendo de sus condiciones económicas. Las bandas alemanas eran albergadas por clubes sociales como el Club Alemán Plaza y el Club Alemán de la Unión; las bandas obreras, en cambio, con el tiempo y mucho esfuerzo, adquirían su propia sede social con contaban con un salón de baile, donde hacían sus ensayos, retretas y reuniones periódicas. También solían realizar beneficios o arrendarlos a otras instituciones, para reunir algo de dinero para las necesidades de la banda y la sede (Hernández 2008).

NACIMIENTO DE LAS BANDAS EN VALDIVIA

Respecto del surgimiento de las bandas instrumentales civiles en Valdivia, podemos mencionar tres factores estrechamente relacionados en su contexto histórico: la influencia del ambiente patriótico y las bandas militares; la notable afición a la música de los inmigrantes alemanes y su necesidad de construcción de identidad cultural; y el surgimiento de nuevos grupos y organizaciones sociales obreras con similar necesidad de construcción de identidad.

En primer lugar, y tal como en el resto del país, durante el proceso de nacimiento de las bandas instrumentales civiles en Valdivia a fines del siglo XIX existió una importante influencia del ambiente patriótico y de la estrecha relación cívico-militar propia de nuestra historia. Este espíritu patriota apoyaría, en primer lugar, el desarrollo, popularidad y extensión de las primeras bandas militares, cuyo objetivo era la comunicación en el campo de batalla y apoyar la moral de los soldados, pero que también jugarían un papel preponderante en tiempos de paz en la difusión de la música marcial, y luego de la popular, al interior de muchos pueblos y ciudades de nuestro país, fomentando el gusto por la música y sentando una base para la posterior creación de bandas civiles.

Transcurridos los episodios bélicos por nuestra independencia de la monarquía española y otros más recientes, como la Guerra del Pacífico (1879-1884), la consolidación del Estado-Nación republicano incluiría grandes celebraciones del Aniversario Patrio y de las Glorias del Ejército, donde la banda militar tendría un rol preponderante en la animación de aquellos eventos sociales de carácter popular, utilizando los grandes espacios públicos, como calles y plazas, por donde desfilarían representantes de variadas instituciones civiles y militares en honor a la Patria y todo su simbolismo, al ritmo de himnos y marchas interpretadas por las bandas de cada guarnición. La música militar, como representación sonora del estado-nación, con todo su poderío y sentido patrio, llenaba de orgullo a las masas, generando un público deseoso de escuchar a las bandas, que fueron las primeras y más abundantes agrupaciones instrumentales existentes

en el país” (González y Rolle 2003).

En segundo lugar, a lo anterior se sumará la influencia de los inmigrantes alemanes, a vecindados en Valdivia a partir de mediados del siglo XIX. Su sistemática actividad musical, arraigada en sus tradiciones pero enmarcada en un nuevo contexto, y la necesidad de distinción social y cultural, consolidan su presencia como un elemento identitario propio de esta región austral. De este modo, en Valdivia surgirán dos bandas instrumentales de origen alemán: el Musikverein Jaegerchor (1884) y el Musikverein Concordia (1905). La primera estaba integrada por colonos pertenecientes a la élite social y económica de la época, que tendían a mantenerse relativamente aislados de los chilenos. La segunda banda estaba integrada por colonos con menor influencia y poder adquisitivo, pero con la clara intención de integrarse a la sociedad chilena. Esta distinción proviene también de las compañías de bomberos desde donde surgen ambas bandas, a saber, la Jaegerchor se desprende de los músicos provenientes de la 1^a Compañía de Bomberos; y la Concordia, de la incipiente banda de la 4^a Compañía de Bomberos. Ambas bandas conforman los clubes musicales (musikverein) como organizaciones sociales independientes.

El tercer aspecto que influye en el surgimiento de las bandas instrumentales civiles es la necesidad de construcción social de identidades culturales dentro de la emergente sociedad chilena de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En dicho contexto histórico, se vuelve sumamente importante la búsqueda y apertura de nuevos espacios de diversión e interacción social, así como la creación de lazos de solidaridad grupal y el reforzamiento de los elementos culturales identitarios de los diversos grupos sociales en Valdivia. Estos elementos, a su vez, son los que continuarán demarcando las distinciones entre estos grupos al interior de la ciudad por más de cincuenta años.

Por otra parte, en el aspecto transversal de la educación, podemos mencionar la cooperación de personal de las bandas militares en la instrucción de niños y jóvenes pertenecientes a escuelas o brigadas de scouts, no solo de Valdivia, sino también de localidades como Máfil, San José de la Mariquina, Corral, Paillaco y Río Bueno. Además, existieron numerosas sociedades filarmónicas donde los adultos interesados podían aprender a ejecutar algunos instrumentos, nociones de lectura y notación musical.

En el mismo campo educacional, también es notable la gran influencia impulsada por José Abelardo Núñez en la incorporación y masificación del estudio de la música para el desarrollo y evolución de las escuelas normales, donde cada profesor debía aprender a ejecutar un instrumento para luego enseñar música a los niños. Ello se tradujo en la creación de bandas escolares en numerosos establecimientos a lo largo de todo el país, muchas de las cuales perduran hasta el día de hoy.

¹ Su traducción es club musical o literalmente, club de música (musik: música; verein: club).

Estas condicionantes hacen que en Valdivia surjan varias bandas militares y civiles. En primera instancia, aparece la banda del Batallón Cívico de Valdivia o Stadtkapelle (1865), que fue dirigido por el prestigioso y más importante músico valdiviano de la época, el inmigrante alemán don Guillermo Frick.



Banda del Batallón Cívico de Valdivia, calle Independencia, 1882. Colección Boris Borneck.

Paralelamente, a partir de 1901, surgirán otras bandas civiles y populares que serán apoyadas por las sociedades mutualistas y obreras, además de la comunidad en general. También existiría la banda militar proveniente del regimiento Caupolicán, la cual se funda en 1906 y llegaría a tener una enorme popularidad en la década de 1930, realizando retretas en la Plaza de la República al menos una vez por semana, donde demostraba su destacada calidad musical.

La interpretación de instrumentos de banda estaba al alcance de sectores sociales amplios, generando un movimiento de orfeones municipales, de inmigrantes y de federaciones obreras, fomentándose no solo la instrucción musical entre sus miembros, sino que la solidaridad y la colaboración entre ellos. La banda resultaba muy apropiada para hacer música al aire libre y atraer a una amplia audiencia en una época desprovista de sistemas de amplificación, participando activamente en las recepciones y homenajes [...] De este modo, la banda ha desempeñado un importante papel como generadora de espacios de sociabilidad urbana y como mediadora del repertorio clásico y de géneros populares europeos y americanos (González y Rolle 2003).



Banda del batallón Miraflores, plaza de la República, 1882. Colección Boris Borneck.

CONTEXTO HISTÓRICO

Estamos en el año 1880. En Valdivia no existen ni la electricidad, ni la radio, ni el cine, aun cuando el desarrollo industrial y técnico de la ciudad es aventajado y muy superior a varias ciudades del mismo período dentro y fuera de Chile. La población de Valdivia es de aproximadamente cinco mil habitantes. El Estado chileno inicia en 1850 un proceso de colonización del sur de Chile, con alemanes que buscaban mejores expectativas de vida, ya que su país sufre los efectos de una crisis social, política y económica considerable. Luego del fracaso de la revolución de 1848, más de un millón de alemanes emigran entre 1850 y 1859 en busca de mejores oportunidades para sus familias, dirigiéndose gran parte de ellos a EE. UU., Brasil y Argentina (Steenbuck 2001). Una minoría de ellos se dirige a Valdivia, pero los pocos que llegaron a esta ciudad en tan solo alrededor de treinta años contribuyeron enormemente a su desarrollo económico y cultural, llegando a ocupar los lugares más distinguidos de la sociedad de la época.

A pesar de que este progreso no estuvo exento de conflictos sociales y políticos, se logró un proceso de industrialización y crecimiento económico, desarrollo social, arquitectónico y cultural que se expande y profundiza con una rapidez asombrosa. Esta nueva dinámica deviene en un notable aumento de necesidad y especialización de la mano de obra, así como de las organizaciones e instituciones sociales locales. Dentro de este complejo escenario histórico, existe en forma paralela el surgimiento de grupos de extracción popular junto a una incipiente clase media y media alta de burguesía.

Todos estos grupos generan sus propias redes, participando de diversos estatus dentro de la estructura y formas de producción de la época, tanto en el espacio urbano como rural, en ambientes públicos y privados.

Paradójicamente, en nuestro país, a pesar del explosivo desarrollo económico de fines del siglo XIX y comienzos del XX, la brecha social y económica entre ricos y pobres aumentaba en vez de disminuir, generando graves desmedros de la calidad de vida de las clases populares y su consecuente descontento. Se produjo un efecto migratorio de las zonas rurales a la ciudad, con el consiguiente aumento de la población urbana y, lamentablemente, el empeoramiento generalizado de la calidad de vida de los más pobres. Esta problemática situación generó un movimiento que se denominó, en su conjunto, la cuestión social:

La cuestión social [...] encontraba sus causas más profundas en el deterioro de las condiciones de vida de los sectores populares y en la indolencia e incapacidad del régimen social y político vigente para abordar estos problemas [...] Solo por nombrar las huelgas más impactantes, tanto por su elevado número de organizaciones y participantes, como por su violentísimo resultado (Huelga marítima, Valparaíso, 1903; de la carne, Santiago, 1905; Antofagasta, 1906; Iquique, 1907). La protesta obrera y popular de 1903-1907 fue quizás la manifestación más aguda de que en el país las cosas no marchaban bien. [...] En Chile la distancia entre ricos y pobres se hacía cada vez más insopportable.²

Inmerso en este movimiento social nacieron varias organizaciones, que buscaban la práctica organizada de ayuda solidaria y sistemática entre los socios, para mejorar sus condiciones de vida. La famosa Sociedad de la Igualdad, nacida en Santiago y liderada, entre otros, por Francisco Bilbao, tuvo un fuerte impacto en varias ciudades que luego emularon sus ideales en nuevas organizaciones sociales (no necesariamente vinculadas a la lucha política). Un ejemplo de ello son las Sociedades Mutualistas, de las cuales en Valdivia todavía existe la famosa S.M. La Fraternidad, fundada el 5 de abril de 1885 como Club de Artesanos. Al alero de estas instituciones y de su espíritu, surgió la preocupación por la adquisición de conocimientos, cultura y entretenimiento.

² Mario Garcés (2003:82) Crisis social y motines populares en el 1900. Santiago: LOM Ediciones.

INSTITUCIONES SOCIALES EN VALDIVIA

El desarrollo industrial, económico, cultural y social alcanzado en Valdivia a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tiene un claro reflejo en la cantidad y calidad de organizaciones sociales fundadas en la ciudad, muy considerables en proporción a la cantidad de habitantes. La capacidad organizativa y la fuerza de los movimientos sociales, liderados por una enorme cantidad de obreros especializados, lograron generar y mantener estas organizaciones en función de sus objetivos humanitarios de solidaridad, lazos fraternales y de conciencia y acción social, tanto a nivel local como nacional, al integrarse a los congresos obreros y a la Federación Mutualista Nacional con sus capítulos regionales.

La práctica asociativa de los artesanos y de los primeros núcleos obreros, en el último cuarto de siglo XIX, permitió a una importante sector de trabajadores chilenos el Congreso Social Obrero en 1900 declara contar con unos 10.000 adherentes romper su aislamiento, hacer una experiencia práctica de democracia social y encarar exitosamente al menos parte de sus problemas más urgentes de previsión, salud y educación. Organizarse en función de sus intereses propios, por otra parte, le fue dando inevitablemente un cierto ‘sentido de clase’ a su movimiento, sea por la oposición que ellos representaban respecto de las prácticas de la élite, sea por las iniciativas y esfuerzos propios que debían desplegar para alcanzar sus objetivos de mejoramiento económico y social
(Garcés 2003).

Por otra parte, en un plano de análisis transversal e interpretativo:

Las sociedades de socorro mutuo, como ha indicado A. Illanes, a través de su práctica lograron ‘expresar un acto consciente de autonomía social organizativa [...] generar desde allí una identidad popular, capaz de reconocerse y autolegitimarse; desplegar desde sus asociados una importante capacidad organizativa para hacer funcionar la práctica social del ahorro, la prestación de salud y la protección familiar y social de los asociados’.

3

En Valdivia, todas estas condiciones de desarrollo económico y social tuvieron sus propias formas de expresión y desenvolvimiento, que en muchos casos difirió en parte de los graves problemas de la capital y otras regiones, o por lo menos de la manera de afrontarlos. Es en este contexto social, histórico y cultural donde surgen las bandas obreras y alemanas que forman parte de este estudio. Las bandas no solo contribuyeron

³ Illanes, Angélica et al. Historia del movimiento social y de la salud pública en Chile 1885-1920 (citada por Garcés, 2003).

al evidente desarrollo artístico y cultural de los valdivianos, sino también, y principalmente, a la definición de las identidades socioculturales de los diversos grupos que coexistieron en la ciudad, representando en su conjunto los ideales de una incipiente conciencia e identidad nacional.

LOS CLUBES MUSICALES Y LAS BANDAS INSTRUMENTALES

En estricto rigor, los conceptos de club musical o banda instrumental refieren a organizaciones sociales y culturales de similares características, muy ligadas unas a otras. Detrás de cada banda instrumental encontramos una asociación que posee estatutos que la rigen estrictamente, con una directiva elegida por los socios con derecho a voto y que cuenta con el apoyo de muchas personas, además de los músicos, quienes son solo la cara visible de cada club musical. ‘Había socios honorarios, que eran ‘los ricos’, que cooperaban una vez al año con las sociedades; otros socios pasivos, que también daban su apoyo, pero no eran músicos; y los activos, (que eran) los que tocaban’.⁴

Las bandas instrumentales interpretaban sus retretas en diversas ocasiones y escenarios, como clubes, quintas familiares, fábricas, paseos y muchas veces recorriendo las calles de la ciudad. El más reconocible y tradicional era el llamado kiosco u odeón, ubicado generalmente al centro de la principal plaza de cada ciudad. En Valdivia existieron varios kioscos en los paseos públicos, como la costanera, y otros en los barrios de donde provenían las bandas. Es así que, junto al puente Pedro de Valdivia, que comunica la ciudad con la Isla Teja, existió un kiosco para las retretas de las bandas entre las décadas de 1920 a 1940. También existieron kioscos en la costanera de Collico y en el barrio Miraflores. Actualmente, en Valdivia existen dos kioscos en buen estado: el de la Plaza de la República, construido con posterioridad a 1920 y restaurado en 1996; y el de la plazuela Berlín, que data del año 1935 aproximadamente y que cuenta, además, con un diseño acústico especial.

Cada banda tenía que ensayar en forma permanente, por lo tanto, algunas tenían una sede donde ‘ir a repaso’, como recuerda Carmela Ojeda Levenque⁵ que su padre, David Ojeda, llamaba a los ensayos de la banda El Progreso. Los ensayos se realizaban varios días a la semana, y las presentaciones o retretas al menos una vez a la semana. El repertorio de las bandas incluía, normalmente, marchas europeas y nacionales, algo de música docta y, por supuesto, música popular, como tonadas, valses, polcas, paso doble, tangos, boleros, fox-trot, y otros estilos que las bandas iban incorporando a su repertorio según sus posibilidades, intereses, y la moda de cada época (Hernández 2008).

⁴ Carmela Ojeda Leveque, entrevistada por el autor en Valdivia el 13.10.07

⁵ Testigo de época. Su padre David Ojeda Ruiz, nacido el año 1881 fue músico entre otros oficios, como panadero y zapatero. Tocaba un instrumento de viento llamado contrabajo. Perteneció a la banda del Club Musical El Progreso.

LAS BANDAS INSTRUMENTALES DE VALDIVIA

MUSIKVEREIN JAEGERCHOR o CLUB MUSICAL ‘CORO DE CAZADORES’ (1884)

Esta es la primera banda de carácter civil, integrada exclusivamente por colonos alemanes a finales del siglo XIX. El Jaegerchor o ‘Coro de Cazadores’ no era exactamente un coro (ni un grupo de cazadores), sino una banda instrumental compuesta por alrededor de veinte a veinticinco músicos. Nació al alero de la 1^a Compañía de Bomberos ‘Germania’ en 1884, con integrantes de la banda de músicos que la Compañía había organizado años antes, institucionalizándose como una organización autónoma, pero íntimamente relacionada con la Compañía, puesto que muchos de los músicos que la integraban eran también bomberos. Esto generaría situaciones anecdóticas que se repetirán en otras bandas del sur de Chile, momentos en que los músicos saldrían corriendo directamente del ensayo al incendio.

El Jaegerchor estaba compuesto por colonos alemanes que en su mayoría pertenecían a la élite social de Valdivia, con un consolidado poder económico e influencia. Ello permitió una adecuada y pronta adquisición de su instrumental, además de la contribución del bagaje cultural y artístico propio de cada socio a la calidad musical de la banda. El Musikverein Jaegerchor significó un precedente respecto de la posibilidad concreta de organizar y mantener una banda instrumental civil de calidad.

Como institución independiente, tenía de sus propios estatutos, reglamentos y personalidad jurídica; un uniforme especial y un estandarte que identificaba a su club musical. Sus actividades, por supuesto, estaban muy relacionadas con la colonia alemana y sus distintas celebraciones, fiestas, aniversarios y funerales. Durante sus más de cincuenta años de existencia, el Musikverein Jaegerchor tuvo varios directores y profesores traídos especialmente desde Alemania, al igual que su instrumental.

El Jaegerchor participó, además, de varias de las grandes concentraciones de bandas alemanas que hubo en Valdivia y otras ciudades del sur entre los años 1924 y 1932. Contribuyó especialmente a la difusión de la música alemana tradicional entre los colonos, sus descendientes y los chilenos. Durante sus últimos años se fusionaría con los últimos integrantes de la Concordia, con la cual conformarán un efímero Deutsche Musikverein Valdivia⁶, entre 1938 y 1943 aproximadamente.

⁶ Club Musical Alemán Valdivia. Según datos aportados por el musicólogo José Manuel Izquierdo



El Jaegerchor, en desfile en plaza de la República, Valdivia, ca. 1899. Museo Histórico y Antropológico Maurice van de Maele, Valdivia.

CLUB MUSICAL OBRERO (1901)

Esta banda es la primera de carácter obrero y popular que surge en Valdivia, fundada el 31 de marzo de 1901. Estaba compuesta por trabajadores provenientes de varias fábricas, surgiendo por iniciativa de Mariano Zúñiga con el auspicio de la Agrupación Demócrata de Valdivia y, luego, de la solicitud de donaciones a particulares.

En esos años se formaron varias sociedades mutualistas. El Musical Obrero se incorporó a esta organización y así lograron conseguir los instrumentos y llegaron a formar una buena banda de músicos. En ciento cuatro años tuvieron muchos logros, como sacar Personalidad Jurídica, comprar un sitio donde levantaron su sede que fue de gran prestigio donde se realizaban Bailes de Gala, con un piano que tocaban muchos músicos de prestigio.⁷

Fue una banda muy popular, que durante más de un siglo estuvo relacionada con las organizaciones sociales y obreras. Su sede y lugar de ensayo estaba ubicada en el popular barrio Beneficencia, cerca del centro de Valdivia, a un costado del Parque Harnecker. Ahí se organizaban bailes animados por pianistas, que atraían a personas provenientes de otros barrios, y los músicos solían realizar retretas, a veces recorriendo el barrio tocando, seguidos por una parvada de niños deslumbrados por los sones o los brillos de los vientos. Así lo recuerda Elsa Ruiz: 'los días domingo, sábado o cuando

⁷ Historia del Musical Obrero. Redactada por Sergio Ulloa Guarda, testigo de época y vecino del barrio Beneficencia, sede del Club Musical Obrero. Entrevistado por el autor 03 X 2007.

estaba bonito, la banda realizaba caminatas tocando por el barrio [...] y a veces tocaban en la plazuela o en la media luna del Parque Harnecker” (Hernández 2008). La sede del Club Musical Obrero se utilizaba para la realización de eventos que buscaban financiar las actividades propias del Club, tales como la adquisición o reparación del instrumental y accesorios, o de la mantención y ampliación de la propia sede. Estos eventos contemplaban clases de baile, bailes de beneficencia, entre otros. La banda del Musical Obrero también realizaba viajes a localidades cercanas donde amenizaba eventos sociales en fechas importantes como las fiestas patrias o la navidad. Estuvo en actividad desde 1901 hasta fines de los años ochenta.



La Banda del Club Musical Obrero en 1906.
Primera fila: Leopoldo Vargas, José del C. Ampuero, Domingo Enchelmeyer, Julio Silva, Agustín Castelblanco, Belisario Vidal, Adolfo Hutt, Antonio Lara y J. del Tránsito Césped.
Segunda Fila: Ismael Díaz, Eugenio Cárdenas, Mariano Zúñiga, Guillermo Püschel, Juan Mancilla, Juan de la Rosa y Reinaldo Góngora.
Tercera fila: Antonio Sánchez, Alberto Feliú y Rudecindo Villegas.
(El Correo de Valdivia, 31.III.1926).

MUSIKVEREIN CONCORDIA / CLUB MUSICAL CONCORDIA (1905)

Este Club Musical tiene su origen en la banda instrumental fundada en 1893 al alero de la 4^a Compañía de Bomberos de Valdivia. El Concordia se consolida como institución independiente el día 1 de enero de 1905. Durante muchos años tuvo una destacada participación en las actividades culturales de la ciudad, teniendo como sede principal el Club Alemán Unión (Club de la Unión). Tal como ocurría con el Jaegerchor, en el Concordia sus socios eran músicos y bomberos al mismo tiempo.

La banda participaba en diversos eventos y actos públicos como la celebración de las Fiestas Patrias o los ‘paseos de antorchas’, generalmente, en la plaza de la República. Incluso participó de los funerales del primer mártir de la 4^a Compañía de Bomberos, Heriberto Classing.

En 1930, el Musikverein Concordia celebró veinticinco años de ininterrumpida actividad. Estuvo activa hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial; luego se fusionó por unos breves años al Jaegerchor hasta desaparecer.



Banda Concordia, Valdivia, ca. 1895. Autor desconocido. Museo Histórico y Antropológico de Valdivia.

BANDA INSTRUMENTAL DEL REGIMIENTO CAUPOLICAN (1906)

La banda del regimiento Caupolicán fue fundada en Valdivia el 23 de mayo de 1906. Esta banda militar marcó todo un precedente en cuanto a popularidad, ya que, además de su excelente calidad musical, tocó incontables retretas en la plaza de la República durante muchísimos años. La profusa actividad de la banda del Regimiento queda establecida en los numerosos artículos de la prensa, donde se le menciona participando en las celebraciones de las fiestas y conmemoraciones patrias, aniversarios locales y eventos populares. Los repertorios de cada retreta también eran publicados por los diarios.

Fue fundamental su contribución al entretenimiento e intercambio cultural en Valdivia. Durante sus retretas en los paseos públicos de la ciudad, se ejecutaban marchas, piezas de reconocidos autores europeos y, especialmente, temas populares de cada época. Estas piezas y temas populares contribuían al intercambio cultural.

El último director de la banda del Caupolicán, suboficial señor Héctor Colin Carillanca recuerda: 'Más o menos desde el año treinta que la banda ya estaba tocando en la plaza [...] tocaba los días martes, jueves y sábado en la tarde y el día domingo la banda tocaba entre once y media y una [...] y en la noche nuevamente tocaba de siete a ocho y media [...] y esto era invierno y verano [...] la retreta era una cosa sagrada en la plaza para nosotros [...] Nosotros tocamos mucho, y de eso tengo mucho orgullo' (Hernández 2008).

Para el musicólogo José Manuel Izquierdo 'la banda del Caupolicán tiene algo interesante para mi gusto como evolución de banda, que no la tiene hasta donde

he visto ninguna banda en Chile: que es una banda que tuvo muchas vertientes” (Hernández 2008). La calidad de la banda en sus mejores tiempos incluyó verdaderos conciertos sinfónicos, donde se invitaba a otros músicos (cuerdas) para conformar una orquesta que ejecutaba piezas de reconocida dificultad, de compositores famosos. La Banda del Caupolicán continuó otorgando su música a la ciudad hasta que el Regimiento fue trasladado a Porvenir, en el extremo sur de nuestro país a finales de la década de 1960.

CLUB MUSICAL EL PROGRESO (1916)

El Progreso fue el segundo club musical formado por obreros en Valdivia y la cuarta banda instrumental civil de la ciudad. Fue fundado el 26 de febrero de 1916. Con una fuerte vinculación y compromiso con entidades afines a los intereses sociales de la época, esta banda participaba en variados eventos solidarios y populares, como la celebración del Día del Trabajador.

No era nada fácil la tarea de organizar y mantener una banda musical que lograra un buen nivel artístico. Desde lo más esencial, como la adquisición de instrumental de calidad (importado de Alemania), pasando por el aprendizaje y dedicación a la práctica musical en horas extra a sus respectivas ocupaciones, la organización del grupo, conseguir un director musical y profesores calificados, un local para ir a repaso, confeccionar uniformes y tantos otros detalles. Los lazos sociales y emocionales que se crean a partir de la pertenencia a un grupo como un club musical se extienden más allá del banda propiamente tal, abarcando a los que se llamarán socios pasivos o contribuyentes, es decir, quienes apoyan económicamente al club, además de las familias de los músicos que, por supuesto, también colaboraban de diversas maneras al mejoramiento de la banda.

No se sabe con certeza hasta cuándo estuvo activo este club musical, pero la última información obtenida en el marco de esta investigación refiere al reinicio de las actividades de El Progreso en 1939.

CLUB MUSICAL FERROCARRIL (1917)

El Club Musical Ferrocarril fue fundado en Valdivia el 12 de octubre de 1917. La banda estaba compuesta por varios empleados y obreros de la Empresa de Ferrocarriles del Estado, que en ese entonces representaba una de las principales formas de conectividad a nivel nacional.

El centro de actividades de esta banda fue el barrio Estación (donde se ubica hasta la actualidad el kiosco de la plazuela Berlín). El club musical acompañaba actividades sociales y actos oficiales dentro y fuera de la ciudad. Al igual que otras bandas, la del Ferrocarril también formaba parte de los funerales, especialmente de personas relacionadas a la gran familia ferroviaria. Estuvo activa al menos siete años.

CLUB MUSICAL MIRAFLORES (1919)

Es muy poco lo que sabemos sobre este Club Musical, ya que, además de casi no existir registros ni documentos, fue de muy corta duración en comparación a otras bandas. Luego de muchos y variados esfuerzos, el Club Musical Miraflores fue fundado el 28 de septiembre del año 1919, en el barrio del mismo nombre. Contó con un Comité Femenino Pro-Banda Miraflores, compuesto por las señoras, hijas y amigas de los músicos y futuros integrantes de la banda, que realizó numerosas actividades para juntar fondos, como vender empanadas y otras comidas, organizar veladas artísticas y culturales, bailes y cualquier otro medio que estuviera a su alcance. Estas actividades se realizarían durante muchos meses antes de llegar a poder concretar la adquisición del instrumental, esfuerzos que da cuenta la prensa local hasta 1926, donde detalla el quinto aniversario de la banda. No hay más datos posteriores a esa fecha.

CLUB MUSICAL NIEBLA (1920)

Fue fundado el 22 de marzo de 1920 y se encontraba activo aún el 31 de diciembre del año 1930. A pesar de que seguramente cumplió una década como institución social y artística, no se puede precisar mayor información respecto de sus características particulares como banda. Solamente podemos mencionar que tres testigos de la época la identifican como una banda formada por pescadores de Niebla, localidad costera ubicada a diecisiete kilómetros de Valdivia. La única forma de llegar al balneario en ese tiempo era vía embarcación a vapor. Luego se construyó un camino, al cual se accedía vía transbordador desde el sector de Las Mulatas. Recién en 1982 se construyeron un puente y camino adecuados. Este factor de aislamiento es importante para destacar la inquietud de sus integrantes por organizar una institución de esta complejidad y, además, mantenerse durante al menos diez años. ¿Qué hace que un grupo de pescadores llegue a realizar esta impresionante empresa? Los comentarios respecto a esta banda recopilados vía etnográfica con la señora Carmela Ojeda Leveque nos confirman que la banda estaba liderada por los hermanos Perán y que su actividad principal era ser pescadores. Además, nos confirma su participación en una concentración de bandas por el año 1930 en Valdivia.

CLUB MUSICAL ELEUTERIO RAMÍREZ DE COLICO (1926)

Fue fundada el 15 de agosto de 1926, al alero de Sociedad de Socorros Mutuos Collico, y desde esa fecha ocupa como sede el mismo local, una casona ubicada en la calle 21 de Mayo n° 131, en el tradicional barrio de Collico, en Valdivia.

Así lo relata Víctor Villagrán, músico de la Eleuterio Ramírez: ‘antes la banda era para el barrio no más [...] ellos tocaban en la plaza, se embarcaban en las góndolas⁸[...] iban un día domingo cualquiera y se ponían a tocar en la plaza, ahí se juntaba gente.

⁸Locomoción colectiva de la época, un autobús. Funcionaban con una cobradora.

En el barrio tocaban para las fiestas patrias, inauguraban las ramadas y hacían una tocata por el barrio. También amenizaban las fiestas de las industrias y los paseos en barco, en los faluchos, ahí tocaba la banda”.

Desde sus inicios, la banda fue apoyada por varios mecenas, tal como recuerda Roberto Kunstmann:

La banda Eleuterio Ramírez de Collico se inició en sus tiempos con el apoyo de la empresa Molino Collico, de los vecinos, mi papá Eduardo Kunstmann, mi tío Víctor Kunstmann, don Ricardo Weber, después la familia Stolzenbach de Collico, que ayudaron mucho... y uno de los primeros fue don Juan Seemann, un alemán que se quedó en Chile después de la Primera Guerra Mundial. También don Ananías Zapata, que también fue empleado aquí durante muchísimos años. Yo sé que la Cervecería Valdivia (Kunstmann) los apoya muchísimo... yo de vez en cuando también un poco, porque hay que mantener esa tradición; la banda hoy día está muy, muy bien organizada, toca fantásticamente bien y creo que en el verano también hacen sus retretas en la plaza de la República y para el Bierfest es la banda oficial de la fiesta.

Esta banda instrumental cumplió noventa años de actividad social valdiviana en 2016, luego de un receso entre los años 1974 y 2003.

CLUB MUSICAL ARTURO PRAT DE CORRAL

De las bandas de la costa Valdiviana existió, además de la del Club Musical Niebla, la de este Club Musical Arturo Prat del puerto de Corral. Aun cuando no tenemos mayor referencia, queremos al menos dejar aquí constancia de su existencia entre las décadas de 1920 y 1930 en la puerta de entrada a la ciudad de Valdivia, conocida como la Perla del Sur.

BANDA DE LA ESCUELA HOGAR N°11 DE ANGACHILLA (1933)

Esta banda instrumental infantil fue muy reconocida en Valdivia, contando siempre con el apoyo de la ciudadanía. La Escuela Hogar es un ejemplo representativo de lo que fueron las escuelas normales en nuestro país, donde los niños y jóvenes no solo aprendían contenidos, sino que experimentaban el descubrimiento del mundo a través de la acción y la conciencia social. En este ambiente prácticamente rural, su director junto a otros profesores normalistas, impulsaron la enseñanza de la música entre los niños, lo que llevó a la creación de una banda instrumental.

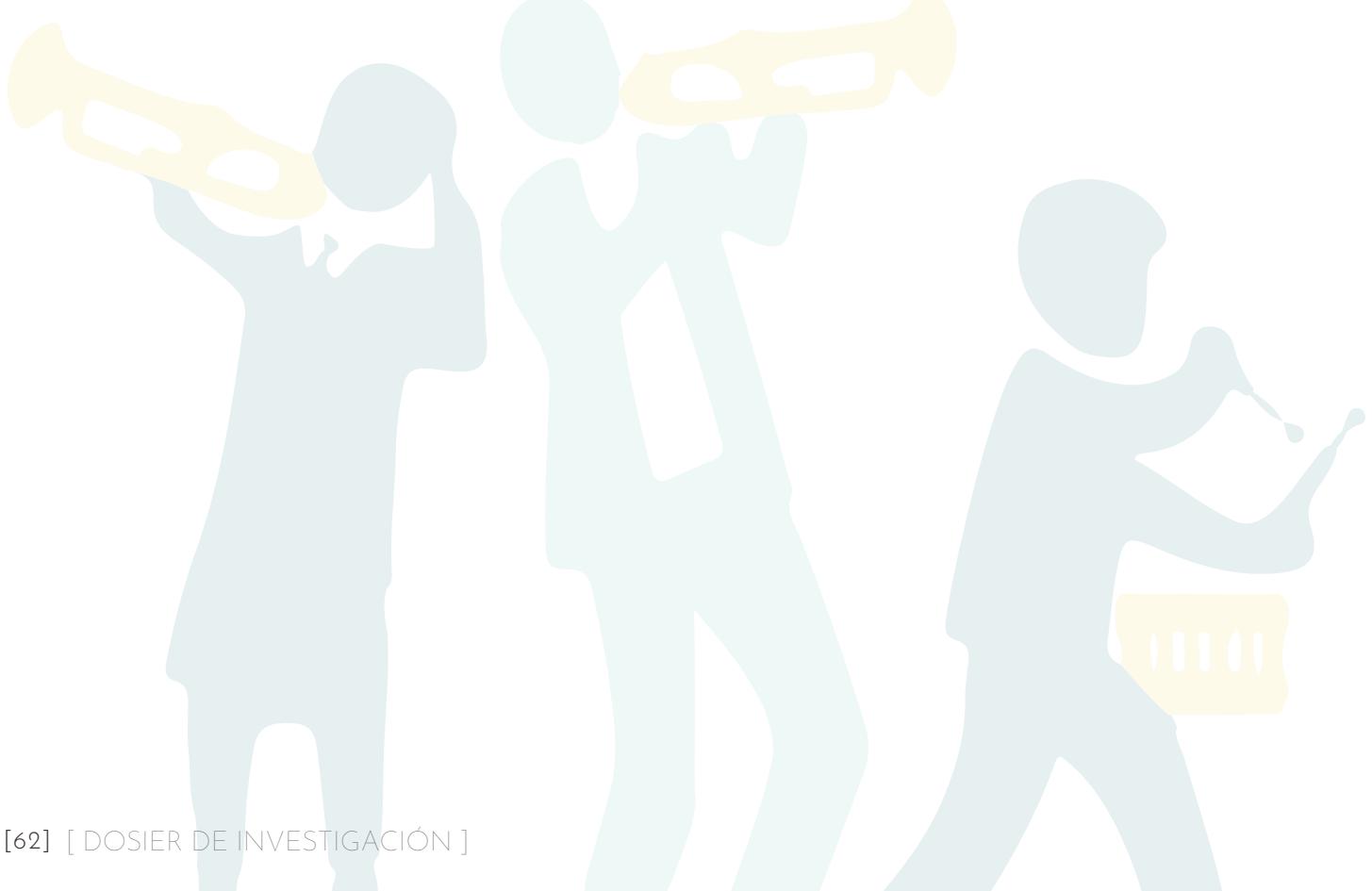
a banda estaba conformada exclusivamente por alumnos de la escuela, quienes aprendían música como una forma de cultivar el arte y el espíritu. La mayor parte de estos niños venían de zonas rurales, de hogares en situación de riesgo social y con problemas económicos.

Esta escuela significó para muchos una posibilidad única de mejorar sus condiciones objetivas de calidad de vida, tanto en términos prácticos como psicológicos y afectivos. ‘De no poca importancia fue el impulso que la música nacional tuvo hacia fines del siglo XIX, con la mayor abundancia y calidad de la enseñanza musical especializada, tanto en los establecimientos privados como en los estatales, agregada a los programas de las escuelas primarias [...] Así, las escuelas normales prepararon también a los futuros profesores de música. Estos agregaron igualmente sus esfuerzos a los surgidos de otros campos de acción especializada, para contribuir al notable desarrollo que el arte musical adquiere en Chile en el siglo XX, convirtiendo a este país en uno de los más adelantados de América Latina en este plano de la cultura” (Claro 1973).

CONCLUSIONES

En este artículo reiteramos nuestra certeza del gran aporte que han significado las bandas instrumentales al desarrollo e intercambio cultural para la ciudad de Valdivia y nuestro país. Nos parece enormemente relevante destacar el esfuerzo y la dedicación que estos músicos y sus familias han realizado por mantener y difundir el arte musical en la comunidad, como una forma plausible de entendimiento, comunicación y respeto entre los seres humanos.

Creemos en la trascendencia del rol social que tiene el arte en todas sus manifestaciones, especialmente aquellas artes performáticas y grupales, como ocurre con la música, y la riquísima diversidad de contextos donde se imbrican, permeando felizmente cada realidad social, en movimientos colectivos que aportan un elemento esencial a la calidad de vida de las comunidades donde se desarrollan y evolucionan.



BIBLIOGRAFÍA

- Aranda, Diego; Llarena, José M^a; Tenajo, Rafael. 1920. La Colonia Alemana en Chile. Santiago de Chile. Págs. 385-386
- Baeza, I.; Montecinos, S.; Garay, A.; Wohlwend, L.; 1978. Apuntes documentados para una historia de la música en Valdivia. Tesis para optar al título de Profesor de Estado en Educación Musical. Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- Claro, Samuel y Urrutia, Jorge. 1973. Historia de la música en Chile, Santiago: Editorial Orbe.
- Garcés, Mario. 2003. Crisis social y motines populares en el 1900. Santiago: LOM Ediciones.
- González, Juan Pablo; Rolle, Claudio. 2005. Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas. Santiago de Chile.
- Guarda, Gabriel, O.S.B. 2001. La Nueva Historia de Valdivia. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- Hernández, Jaime. 2008. Historia de las bandas instrumentales de Valdivia (1880-1950). Valdivia: Arte Sonoro Austral Ediciones.
- Steenbuck, Ulrike. 2001. Carl Anwandter y la Colonia Alemana de Valdivia en Desde Hamburgo a Corral, diario de viaje de Carl Anwandter a bordo del velero Hermann. Santiago: Universidad Austral de Chile y Editorial Pehuén.

Archivos Consultados:

- Archivo Fotográfico Ellynor Fehrenberg, Centro Cultural El Austral, Valdivia.
- Archivo Fotográfico Museo Histórico y Antropológico Maurice van de Maele, Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- Colección Periódicos y Microformatos de la Biblioteca Nacional de Chile
- Archivo de Diarios de la I. Municipalidad de Valdivia.
- Archivos particulares.



Proyecto financiado por:



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

PAOCC

Programa de Apoyo a
Organizaciones Culturales
Colaboradoras

