



Relato y música-fusión diaguita para un nuevo imaginario

Diaguita narrative and fusion music for a new imaginary

Ana Céspedes Alfaro
Maestría en Etnomusicología
Universidad de Guadalajara, México
acspedes@gmail.com

Recibido: 30/08/2023

Aceptado: 9/10/2023

Resumen: El presente artículo describe y analiza los discursos y performances de cinco artistas de la región de Coquimbo, Chile, quienes a través de sus propuestas performáticas fusionan distintos géneros musicales con la raíz diaguita. El objetivo es conocer cuáles son los elementos que sustentan esta raíz y cuál es el imaginario que han creado sobre esta cultura. El contexto de análisis está estrechamente relacionado con la música popular y los géneros fusión. Así, esta investigación se elaboró desde una perspectiva etnomusicológica, utilizando el método etnográfico y técnicas como la observación participante y entrevistas a músicos del norte semiárido de Chile, mismo lugar que históricamente ha ocupado el pueblo Diaguita. Se desprende que existe una creciente necesidad de reivindicar las raíces diaguita en un país que vive profundos cambios estructurales y cuyos pueblos originarios han estado ausentes de la historia republicana oficial. En la actualidad, algunos intérpretes de esta región, adoptan una estética visual y sonora manifestada en el uso de diseños, colores, instrumentos musicales y sonidos, para sustentar sus fusiones y crear nuevos imaginarios.

Palabras clave: cultura diaguita, música-fusión, performance, imaginario.

Abstract: This article describes and analyzes the discourses and performances of five artists from the Coquimbo region of Chile, who through their performances fuse different musical genres with Diaguita roots. The objective is to ascertain the elements that comprise these roots, and the imaginary that they have created concerning this culture. The context of this analysis is closely related to popular music and fusion genres. As such, the research was carried out from an ethnomusicological perspective, using the ethnographic method and techniques such as participant observation and interviews with musicians from the semi-arid north of Chile, the same area that the Diaguita people have historically occupied. It follows that there is a growing need to reclaim Diaguita roots in a country that is experiencing profound structural changes and whose indigenous peoples have been absent from official republican history. Currently, some performers from this region adopt a visual and sonic aesthetic manifested in the use of designs, colors, musical instruments and sounds, to support their fusions and create new imaginaries.

Key words: Diaguita Culture, fusion music, performance, imaginary.

Este trabajo es parte de un estudio más amplio¹ en el que se analizó y clasificó un instrumento musical y sonoro, comprendido como material arqueológico, y por otro lado, se buscó conocer las reinterpretaciones que tienen estos artefactos en la actualidad y cómo los artistas los utilizan en sus performances. Los Diaguita son un pueblo amerindio que ha habitado desde la época precolombina lo que conocemos como *norte semiárido* o *norte chico* de Chile, es decir, el territorio emplazado entre los valles de Copiapó, Huasco, Elqui, Limarí y Choapa, actuales regiones de Atacama y Coquimbo. Sus antecesores fueron los pueblos Complejo El Molle y Complejo Las Ánimas.

Desde los primeros esfuerzos por describir esta cultura se generaron ciertas controversias respecto a la atribución del nombre. El término “diaguita” –de origen quechua– es un exónimo propuesto por los incas para denominar a los pueblos del noroeste de Argentina, que hablaban el cacán como idioma en común, sin embargo, en el caso de los Diaguita chilenos, el término fue propuesto por Latcham (1928, 1936). A partir de la ausencia de denominaciones propias y el posible uso de la lengua en la vertiente occidental y oriental de la cordillera de los Andes, el profesor Menghin, en el prólogo del libro de arte decorativo de F. L. Cornely señaló que sería pertinente llamarla “cultura Coquimbo” o “cultura La Serena”, porque su centro se hallaba en esta zona (1962: 7). Sin embargo, Grete Mostny se refirió a la inconveniencia de llamarla así por no tener este nombre mayor aceptación en la población y reafirmó la idea de llamarla “diaguita”, no solo por una designación étnica, sino por el nombre de la aldea Diaguitas, del Valle de Elqui, en donde se encontraron múltiples vestigios arqueológicos de esta cultura (1971: 118). Desde una perspectiva más reciente, Patricio Cerda, ha sugerido denominarla “cultura Elqui”, debido a que alrededor del río Elqui se desarrollaron sus múltiples asentamientos (2015: 5). Aunque esta es una discusión aún vigente, el nombre más utilizado y que posee mayor aceptación entre los chilenos y entre los mismos descendientes de este pueblo, es Diaguita.

La evidencia histórica señala que hacia 1545 la población indígena bordeaba los 15.000 habitantes (Hidalgo 1989: 290). Según el Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo trato con los Pueblos Indígenas, durante la Colonia el pueblo Diaguita fue organizado en un sistema de clases y castas en el que ocuparon, casi siempre, un lugar de subordinación (2008: 39). Todo registro específicamente cultural de este pueblo, fue violado, trastocado y borrado a lo largo de estos más de cuatro siglos de existencia desde la Conquista (Ampuero 2007: 123). A pesar de que la Ley Indígena n°19.253 data del año 1993, no sería sino hasta el año 2006, con el reconocimiento constitucional del pueblo Diaguita, que se abrirían reflexiones, debates y reivindicaciones por parte de sus adherentes. Según el último censo realizado en 2017, en Chile son 2.185.792 personas las que pertenecen a algún pueblo originario: dentro de ellos, el pueblo Diaguita es el tercer grupo con más adherentes en el país.

Desde el año del reconocimiento hasta la fecha, se han generado múltiples esfuerzos por definir las bases arqueológicas e históricas que permiten establecer o no, una continuidad con el pasado. Sus adherentes han intentado, además, reivindicar esta cultura, y aunque la ley señalada anteriormente establece cinco parámetros para solicitar la acreditación de calidad indígena: filiación, descendencia, apellido, cónyuge o autoidentificación por conservación de rasgos culturales, muchos de los simpatizantes del pueblo Diaguita, no necesariamente

¹ Proyecto de investigación “Música Originaria de la Cultura Diaguita Chilena”, (Folio: 576163) financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Convocatoria 2021 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

acreditados como tal, han comenzado una búsqueda por establecer una conexión con este. Desde un punto de vista cultural, probablemente estemos frente a un proceso de *etnogénesis*, es decir, de surgimiento o resurgimiento de una conciencia colectiva de filiación indígena (Bonte & Izar 2008: 789), o bien, estamos ante el surgimiento de un imaginario (Castoriadis 1975) sobre la época prehispánica, donde necesariamente debe socializarse y aceptarse en determinado grupo social para constituir un imaginario. Desde el punto de vista artístico y musical, el imaginario ha sido estudiado por Díaz (2009) en donde esclarece el proceso de formación del imaginario musical construido en torno a las culturas originarias de Chile desde el punto de vista de la música académica y cómo estos pueblos han sido una fuente de inspiración para la música de tradición escrita.

En la actualidad han aparecido múltiples creaciones que presumen ser fusiones con lo diaguita, ante lo cual nos preguntamos: ¿qué es lo diaguita en términos musicales? Para comenzar, es una paradoja hablar de sonidos, pues el sonido –lo más efímero de la cultura– de los Diaguita no ha llegado hasta nuestros días y lamentablemente no poseemos registros sonoros de esta cultura más allá del timbre contenido en determinados instrumentos prehispánicos, descritos por investigadores como Iribarren (1949, 1957, 1967, 1969 y 1971), analizados por Viggiano (1971), o grabados y clasificados por Céspedes (2022). Las fusiones musicales, por su parte, son propias del contexto de globalización en el que vivimos, en donde los límites se vuelven cada más difusos –no solo en términos musicales–, pues la interconexión, mestizaje, hibridación o fusión se utilizan para reivindicar grupos sociales. Ramón Pelinski se refiere a estas fusiones como dicotomías y considera que su proliferación a finales del siglo XX, son un reflejo de la hibridación generalizada del mundo actual. Asimismo, estas músicas son llevadas a una circulación que las “independiza de culturas particulares y de procesos identificatorios simples para hacerlas disponibles a la creación de nuevas identidades colectivas, transnacionales y transétnicas, fragmentadas y múltiples” (2000: 157).

En el caso particular de esta investigación, abordaremos el esfuerzo de cinco músicos de la región de Coquimbo, quienes a través de sus propuestas musicales fusionan la raíz diaguita con la tradición musical occidental. Estos son: Gerardo Toro, bajista y profesor de música; Orlando Sánchez, guitarrista y compositor; Marcelo Rivera, músico; Jimmy Campillay, músico y audiovisualista; y Jorge Araya, músico. Todos ellos son reconocidos artistas de la región, y algunos son amigos que en más de alguna oportunidad han colaborado mutuamente en su trabajo musical. Las entrevistas fueron realizadas en distintas oportunidades y medios, y se encuentran disponibles en el sitio web www.musicaoriginaria.com

El origen de las fusiones

Según la comunidad de intérpretes, compositores y amigos, Jimmy Campillay inició el movimiento en torno al sonido diaguita con su proyecto “Cosmovisión Andina”, realizado en el Observatorio Cerro Mamalluca² el año 2000, donde se reunieron profesionales de distintas áreas con el objetivo de recrear la identidad sonora del norte chico. A partir de este proyecto; del acercamiento a posibles instrumentos musicales prehispánicos; de la información proporcionada por Iribarren (1971), y también del contacto entre Campillay, José Pérez de Arce y Claudio Mercado –investigadores y músicos del grupo experimental La

² Observatorio ubicado a 9 kms. de la ciudad de Vicuña, en el Valle del Elqui.

Chimuchina³, dedicado a la creación de performances inspiradas en sonoridades prehispánicas— nació un gran movimiento en torno al *sonido rajado*⁴. Jimmy Campillay impulsó también a Jorge Araya y Gerardo Toro a participar del movimiento, presentándoles estas sonoridades y invitándolos a utilizar litófonos y aerófonos en sus composiciones. De este modo, surgió entre ellos una relación de amistad, primer vínculo para comenzar a crear música explorando “la búsqueda de orígenes” o una “sonoridad con identidad de raíz”. También es posible encontrar una búsqueda personal y de raíces en el caso de Marcelo Rivera, quien dice haber comenzado a buscar su identidad luego de visitar sitios arqueológicos, y en particular luego de ser partícipe de un proyecto de investigación.

Por acá anduvo un señor, [Francisco] Rothhammer, [hizo] un estudio genético en la provincia del Limarí, donde yo vivo. Tomó muestras de sangre en Tulahuén, [un pueblo] hacia el interior, en Ovalle, en Punitaqui y el estudio arroja que el 49,9% de sus muestras aún pertenecen a una genética ancestral. Entonces en mí —pensé— de seguro debe haber una genética ancestral que me empuja, me mueve, me conecta (2021: 3)⁵.

Para otros intérpretes no fue el vínculo genético ni la interacción con instrumentos prehispánicos lo que los fue llevando hacia la fusión, sino que el entorno familiar, la curiosidad individual y la experimentación los condujo a conocer otros géneros musicales como el rock, el jazz, el blues o el *new age*. Este fue el punto de partida de sus creaciones actuales. Es el caso de Gerardo Toro, quien cuenta que su conexión comienza por su lugar de origen:

Mi conexión con todo esto yo creo que parte por la crianza y la conexión con la tierra. Aquí donde estoy ahora: Monte Patria, mi abuelo, mirar, conocer que tal tipo de ave suena de esta forma. Entonces, desde ahí yo me fui vinculando a lo real, que es lo natural que está ahí. Bueno, mi abuelo falleció hace poco, era mi regalón, el que me crió, el que me formó todos estos conceptos desde lo natural [...] toda esa influencia del rock y del jazz que esa influencia es por parte de mi papá. Mi papá es rockero, de la época, él tocaba batería, entonces por ahí entró todo eso de la música. Pero mi identidad localista y real con la tierra la tuve aquí en Monte Patria [...] El contacto con el río, con el animal, la conversa con el viejito del campo que está en la esquina, o el que está ahí y le preguntó al caballero tal cosa... y él tenía una forma de hablar. Todo ese acento... ahí está la sonoridad. En el acento que tiene alguien cuando habla de una forma distinta, que no es un hablar de ciudadano, ese acento tiene identidad (2021: 3).

³ <https://lachimuchina.wixsite.com/mapocho> sitio web oficial [acceso 10/2023].

⁴ Sonido rico en armónicos, de gran intensidad, altura indeterminada e inestabilidad temporal, posible de emitir en aerófonos de tubos complejos —tubo de diámetro menor unido a uno de diámetro mayor—, como la pifilka mapuche, el flautón de los bailes chinos y las antaras andinas. Ejecutado en grupo produce un efecto de pulsación o batimento conocido coloquialmente como como ganseo o gorgoreo. El sonido rajado ha sido definido por Pérez de Arce (1998:17) y Arnaud (2009:126).

⁵ Rothhammer realizó el estudio “Composición genética de la población chilena: las comunidades rurales de los valles de Elqui, Limarí y Choapa”, a partir del cual recopiló muestras genéticas de los distintos valles de la región de Coquimbo entre los años 1979 y 1988. A partir de ellas pudieron estimar el porcentaje de mezcla indígena, negra y caucásica de las poblaciones de la época, concluyendo que “la composición genética de las poblaciones que habitan los valles de Elqui, Limarí y Choapa han conservado en 50% su acervo genético original precolombino, lo que implica que desde la llegada de los españoles las frecuencias génicas de estas poblaciones han ido cambiando lentamente” (2000).

Por otro lado, Jorge Araya afirma que el blues fue el género musical que más lo marcó y que lo llevó a la experimentación sonora. Al mismo tiempo resalta la importancia que tiene la improvisación en su quehacer musical.

Yo antes tenía al Pollo Fuentes, siempre lo saco, pero no en mala onda con el Pollo, pero era muy fome pa' mi. Y cuando escuché a Elvis dije: ah mira, aquí la vida no es tan penca. Entonces después hicimos una banda que era de Los Beatles, como un tributo a ellos, y ahí conocí el rock and roll y todas esas bases negras que me gustaban mucho y que en realidad era como que decía: por acá va el camino. Aparte de eso tenía una atmósfera, que era la libertad, el hacer lo que yo quería, ser como un Rolling Stone. No se po', posdictadura, año 86, ya Los Prisioneros, y aparece todo el rock latino [...] el blues tampoco fue algo que aprendí y ya, fue una búsqueda. Cuando lo empecé a entender, fue cuando estuvimos en Buenos Aires el 2008 [...] cuando esta voluntad de buscar, indagar con lupa en qué pasa más atrás, como un investigador, como arqueología musical, a mí me llegó mucho esa música del origen del blues, africano, y me doy cuenta de que eso era súper libre, que era incluso un blues monocorde, no con los tres acordes clásicos. Y eso te permitía adentrarte en una volá que no iba a ningún lado. Y yo cuando improvisaba, que era lo que más me gustaba, aunque uno improvisa dentro de una estructura (2020:1).

De este modo, la búsqueda sonora que, como hemos visto, implica conocer otros géneros musicales, otros instrumentos ajenos a la tradición occidental, y haber escuchado grupos de fuera de la región, también implica una búsqueda de identidad a nivel personal, que los lleva a relacionarse con la identidad colectiva de la región.

Las propuestas performáticas

Según Taylor una de las acepciones de la palabra *performance* se refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte-acción que surgió entre los años 60 y 70, para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte (2011: 8). De esta manera, se abrió un campo que hizo posible la interacción entre el artista y quienes lo observaban, pues en la performance cualquier espacio es válido para la comunicación mutua. Las propuestas performáticas de los intérpretes que estamos analizando son distintas entre sí, e incluyen diversos elementos, pues cada uno de ellos apuesta por resaltar un aspecto por sobre el otro según sus propios intereses. En adelante, revisaremos sus performances divididas en cinco áreas: la música y los sonidos; la organología y el timbre; lo visual; el movimiento y el cuerpo; y finalmente, el imaginario de los músicos.

La música y los sonidos

En términos musicales, para considerar un género como fusión, se necesitan al menos dos raíces claramente identificables. Hemos visto a través de las opiniones de los entrevistados que los géneros musicales que les permitieron fusionar distintos elementos, son aquellos dados a la experimentación. Para la mayoría de los intérpretes que participaron en esta investigación, lo importante son los sonidos, y esto los llevó a una búsqueda personal y sonora conducente a la mezcla de géneros musicales. Algunos de ellos se apegan a conceptos propios de la academia y de la música occidental, mientras que otros buscan desprenderse completamente de estos. Tal es el caso de Gerardo Toro, quien toma recursos de la cultura

americana, “y me refiero a América completa, porque me refiero a donde estoy parado, que es acá, y la cultura que acá tenemos es la diaguita, mapudungun o mapuche ¿no es cierto? – señala Toro– Uso los recursos de ellas como recurso tímbrico y también como un eje columnal” (2021: 1). En base a estos recursos construye su discurso musical, el cual incluye el uso de una sonoridad cercana la pentafonía:

Dependiendo de los grados de la escala [...] ocupó la pentafonía, pero abierta completa, tampoco me restrinjo a usar solamente frases y busco que mi composición destaque por la vanguardia y por la fusión [...] mi lenguaje musical es la escala cromática, trabajo desde ahí y desde ahí me organizo [...] ocupó una armonía que es más abierta, para que me dé cabida a una sonoridad no temperada. Disfruto de ese batido que tiene lo no temperado (2021: 4).

Por otro lado, Jorge Araya, reconoce que su principal influencia y punto de partida es el blues, música que le permitía improvisar. Cuenta que en su disco *El pulsar de la tierra* (2012) se dio cuenta de que

[...] ese se tum tum, tum tum, que era mapuche, era el mismo tum tum del blues. Por eso en el pulsar tratamos de decir eso: que esa rítmica mapuche, era la misma del rock blues, y también le metimos el flautón chino [...] en el 2012, yo ya me había engrupido [convencido a mi mismo], y cachaba que la vibración del planeta iba a ascender, ahí aparece el 432Hz, y yo digo grabemos en 432, hagamos una cuestión diferente (2020: 6).

El disco *El pulsar de la tierra* posee diez canciones y, en palabras del compositor, se transformó en el primer disco de rock grabado en esa frecuencia. En él también es posible encontrar sonidos naturales, flautones chinos, rítmica propia de los bailes chinos, kultrún mapuche y, por supuesto, los infaltables rock y blues.

Ya en el ámbito de las fusiones vinculadas a la música académica, está la perspectiva de Orlando Sánchez, quién además de ser integrante de un baile chino⁶, es músico, compositor y profesor de la cátedra de guitarra eléctrica en la Universidad de La Serena. Entre sus creaciones destaca el disco *Antijazz*, grabado en vivo en el observatorio astronómico Cruz del Sur en la ciudad de Combarbalá. Este disco combina guitarra eléctrica, viola, batería, bajo, tarkas, botellas, silbatos que imitan pájaros, flautones chinos e incluso un guitarrón chileno, en inconfundibles ritmos de 6/8 y, al igual que en otros compositores, el ritmo dual de los bailes chinos como eje de la creación. Esto último es posible escucharlo de manera más clara en la última pieza de *Chinos, tarkas y guitarras*, pero la idea no es exclusiva de este disco. Orlando, también la incluyó en su composición “Autoestimas”, presentada en el concurso de composición Luis Advis⁷ en la categoría de género clásico. Refiriéndose al sonido de los flautones, el músico comenta:

Le dicen sonido rajado, también le dicen ganseo... los gansos hacen muy parecido [...] entonces esa cosa yo también la traté de meter en esto del Advis y la metí de varias maneras.

⁶ Los bailes chinos son hermandades de músicos que expresan su fe por intermedio de la música, la danza y el canto, con motivo de la celebración de fiestas conmemorativas. Se practica desde el Norte Chico hasta la Zona Central de Chile. Se caracterizan por la ejecución de saltos y flexiones de piernas al ritmo de una música instrumental isométrica interpretada con percusiones y flautas –de sonido rajado– de origen precolombino. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-baile-chino-00988>. [acceso 10/2023].

⁷ Obra que obtuvo el segundo lugar de la categoría género clásico del XVI Concurso de Composición Luis Advis, 12/2020.

Por ejemplo la orquesta se divide en dos filas, una fila le contesta a la otra, entonces es como que todas las familias se dividen [...] todas las maderas uno, le contestan a las maderas dos y el sonido está así, ahí la flauta toca por ejemplo el alzar “tuU” hace eso, y el oboe hace como una nota más aguda “tui”. Es como que entre todos trato de reconstruir el sonido de las flautas, lo que se siente. El fagot hace “rrrr” como frulatos que son cortos “rrr, rrrr” y más graves, entonces da esa sensación del movimiento fuerte. Y el clarinete está haciendo un multifónico, así como varias notas al mismo tiempo. Entonces todas esas sumadas al mismo tiempo, suena un poco... no, no parecido pero fue la idea (2021: 4).

Orlando me indicó una parte de la obra que es similar a la fiesta de Andacollo, específicamente (8:20”) donde aparecen dos bailes sonando al mismo tiempo, porque inevitablemente se superponen pero siguen tocando. Para él “esto es de inspiración diaguita, porque es como si estuvieran dos amigos jugando” (2021:7). Según este músico y compositor, no es necesaria una réplica de instrumento prehispánico o flautón chino, o el uso de determinada altura para que el sonido sea diaguita, de hecho, en su trabajo como compositor, la búsqueda de la sonoridad diaguita se centró en lograr una dualidad a través de los instrumentos, por esta razón los dividió en tropas⁸, de la misma manera que suelen dividirse los ejecutantes de bailes chinos. La inspiración diaguita, muchas veces difícil de precisar, en algunos casos se sustenta en cuestiones conceptuales y otras, en elementos concretos, como la interacción entre los músicos y las atmósferas sonoras que ellos crean.

Marcelo Rivera y el músico Carlos Olivares crearon el video *Aproximación al sonido diaguita* (2021), una propuesta performática que tuvo como escenario el cerro El Empedrado: “juntamos unos pitos acodados, algunos flautones chinos, fuimos y armamos este video. Salió de la nada. Es un video que lo hicimos muy rápido a partir de ese hallazgo casual que tuvimos en ese cerro (2021: 2). Luego de preguntarle si había utilizado alguna escala, patrón rítmico u otro elemento, me comenta que lo que hicieron en el video nació ahí, ni el ritmo, ni la melodía fueron elaborados.

La organología y el timbre

La organología que conforma estas fusiones es muy variada y cambia según el género musical que predomina. Cada artista elige la instrumentación y mientras que algunos dan gran valor a la réplica de posibles instrumentos de origen diaguita, otros relevan la importancia del sonido en sí mismo. Los instrumentos utilizados pueden agruparse en tres variantes. La primera está conformada por réplicas prehispánicas: pitos longitudinales, pitos acodados –silbato angular–, ocarinas, antaras, litófonos. La segunda, por la presencia de herencia étnica o folclórica latinoamericana: flautones chinos, trompe, zampoñas, sikus, quenás, quenachos, pinquillos, moceños, bombo legüero, canto de machi. La tercera, por elementos de tradición occidental: bajo eléctrico, guitarra eléctrica, guitarra electroacústica, batería, teclado, sintetizadores, flauta traversa, violín, viola, violonchelo y oboe.

Músicos como Jimmy Campillay en la performance “Legado sonoro ancestral” o Marcelo Rivera en la “Aproximación al sonido diaguita”, presentan reinterpretaciones del sonido diaguita, a través del uso de réplicas de instrumentos prehispánicos. Los músicos dan sentido rítmico y melódico a los sonidos que emanan de ellos. Utilizan también los sonidos de la naturaleza, incorporando por ejemplo el uso de litófonos para crear atmósferas sonoras.

⁸ Por lo general, el baile chino se divide en dos filas simétricas o tropas de músicos. Esta es una dinámica ampliamente usada en la música andina.

Campillay se destaca como un constructor de instrumentos, principalmente de flautones chinos. Actualmente vive en la localidad de Rivadavia, comuna de Vicuña, donde tiene su taller. En una entrevista realizada en julio del 2021 comenta que comenzó a hacer instrumentos musicales por herencia de su tío, también constructor de flautones de bailes chinos. Con el tiempo fue aprendiendo más y luego de conocer la colección de posibles instrumentos diaguita del Museo Arqueológico de La Serena, comenzó a fabricar réplicas. También tiene un amplio espectro de artefactos sonoros que trata de “no intervenir”. Tal es el caso de la varilla de la figura número dos, hecha a semejanza de las utilizadas por arrieros para direccionar el ganado. En palabras de Jimmy:

Hay un tipo de comunicación que uno cree que es posible que haya sido también utilizada por los pueblos originarios. En los arrieros, porque todavía viven en los cerros, realizando esta trashumancia con los animales, viviendo de la tierra, haciendo el queso, comunicándose a través de las quebradas por silbidos que ellos mismos reconocen uno de otro. Entonces yo creo que ahí está el ser vivo de nuestros pueblos originarios, no ha muerto.

En cuanto a lo que pude observar, al menos este intérprete utiliza el soplido directo al tubo y en ocasiones el *frulatto*, esto se debe a que la morfología de los instrumentos lo permiten.



Figura 1: Jimmy Campillay soplando una calabaza con boquilla (fotografía de Ana Céspedes, 6/2021).



Figura 2: Jimmy Campillay utilizando una rama o vara de caña (fotografía de Ana Céspedes, 6/2021).

Por su lado, Marcelo Rivera, quien también se desenvuelve como músico del grupo Quillén⁹ – agrupación dedicada a la fusión latinoamericana – comentó que en el contexto de esta agrupación, gran parte de los instrumentos que se utilizan son del folclore latinoamericano: zampoñas, sikuris, quenás, quenachos, pinquillos, moceños, bombo, bajo, guitarra electroacústica y percusiones.

En el caso de Gerardo Toro, gran parte de sus composiciones combinan instrumentos de la tradición occidental, samples y réplicas de posibles instrumentos prehispánicos, en una fusión de género popular, jazz y experimental. “Lomas Talhuén”, por ejemplo, cuenta con la presencia de Campillay y Sánchez, bajista que adopta la dinámica del jazz, presenta el tema y luego abre paso a la improvisación de los músicos en distintas secciones.

⁹ Quillén del mapudungun *küyen*: luna (Augusta 2017 [1916]).

Con respecto a Orlando Sánchez, este manifestó buscar una sonoridad diaguita a través de los bailes chinos, la estética sonora de sus integrantes y el paisaje sonoro presente en la región de Coquimbo. Por ejemplo, imita ciertos intervalos, y la dinámica que existe entre los grupos de danzantes, los que generalmente se forman en tropas y se dividen en dos para elaborar un discurso musical de pregunta y respuesta. Elementos como estos los tomó en consideración para crear piezas como “Autoestimas”. En el caso de “Energías del Elqui”¹⁰, comienza con la atmósfera sonora de un ambiente natural: pájaros y algunos sonidos de aerófonos que tratan de imitarlos. Esto nos lleva a imaginar que de la misma manera el hombre antiguo comenzó a hacer música. Luego irrumpe la guitarra eléctrica para dar paso a flautas, violines, violas, violonchelos, oboe y voz, instrumentos que se funden en una pieza con ritmos impredecibles.

De manera similar, Jorge Araya, guitarrista y líder de la banda Magnolia, a través de su propuesta de rock “El pulsar de la tierra”, intercala el sonido de flautones chinos con la caja de la batería, para dar paso a una canción de género rock/blues, que también incluye como letra una frase repetida a lo largo de la canción. Como fue mencionado anteriormente, toma como referencia el $La = 432$ Hz. para la afinación de los instrumentos.

Lenguas originarias

El uso de lenguas originarias en estas creaciones es prácticamente nula y esto se debe a una decisión de los mismos compositores:

Creo que con la música no es necesario –el texto–, creo que el lenguaje musical es mucho más avanzado que el lenguaje de texto [...] cacán, mapudungun, he revisado poco. Yo creo que hay que darse cuenta de lo que uno dice y yo creo que estamos vinculados al lenguaje nativo. Todos estamos vinculados, aunque no nos demos cuenta de lo que tenemos, entonces creo que, a lo mejor de forma directa, pero de forma de vida sí, por ejemplo, a mi papá le digo taita. Ese tipo de cosas son del lenguaje de acá (2021:5).

En el caso de Orlando Sánchez, él conecta el tema de la letra y la lengua a una cuestión más bien personal, “yo soy muy malo pa’ cantar, entonces de a poco he estado aprendiendo. Antes no cantaba nada, entonces la poética para mí ha sido más facilitada por aprender las décimas, canto a lo humano y canto a lo divino” (2021: 6).

La otra razón por la que no proliferan las letras en idioma nativo es que realmente se desconoce si la etnia diaguita tuvo una lengua. En ocasiones se ha propuesto el cacán, dado que es la lengua de los diaguitas calchaquíes, no obstante, además de no ser utilizado este dialecto, no existe evidencia de que los diaguitas chilenos utilizaran esta lengua. Es más, en la crónica de Gerónimo de Bibar, se dice que, por ejemplo, los indígenas del valle de Huasco “difieren de la lengua de Copiapó como viscaínos y navarros” (1558: 29), y sobre los de Coquimbo, se menciona que poseen una lengua distinta a la del valle del Huasco, y a la de los habitantes del valle del Limarí (1558: 32-38).

Desde una perspectiva más reciente, un estudio estadístico de la toponimia de la región, concluye que “resulta sorprendente la escasez de nombres diaguitas, sobre todo en un valle y región que ha sido considerada por los historiadores y antropólogos como el hábitat de los diaguitas chilenos durante casi cinco siglos, hasta la llegada de los españoles”

¹⁰ Composición para orquesta de cámara estrenada vía streaming el 22 de mayo de 2021.

(Carvajal 2015:165). Entonces, ¿qué pasa con la tesis del cacán como lengua originaria? Este mismo autor reafirma la idea de que no hay hablantes del idioma, lo que solo puede llevarnos a concluir que no existe un cacán como lengua común de todos los pueblos diaguita que habitaron el norte semiárido de Chile. Los músicos de la zona están conscientes de ello y lo manifiestan en sus composiciones.

Lo visual

En el ámbito expresivo, lo visual es parte esencial de la performance, pues se complementa con lo auditivo para transmitir un mensaje. Estas distintas performances que surgen desde lo auditivo, también utilizan elementos visuales como vestimentas, maquillaje, diseños, paisajes naturales y movimientos, con la finalidad de crear una presentación que remita a lo diaguita desde todos los puntos de vista. En el caso de Jimmy Campillay, comenta que a través de lo visual se produce un acercamiento a los demás indígenas del país. Por ejemplo:

Todos los indígenas usan poncho ¿por qué nosotros no también usar poncho? Con nuestros íconos, con nuestros símbolos. Si hay un trarilonco¹¹ por qué no, si es un trarilonco. Pero también tú lo ves en las imágenes, lo ves en el jarro pato ponte tú. Que ya es más incaico, pero si hay una referencia en el rostro pintado, porque más de alguna vez me he pintado también para realizar una escena con respecto a los diaguitas, acercándome un poco a lo que existe visualmente en el contexto de los pueblos originarios [...] lo veo como un complemento para resaltar también un tema local, que es parte del territorio, los colores que existen y que son iconos, símbolos [...] que pertenecen a las cerámicas, en ese contexto me lo imagino. Y que el chamán está en este jarro pato, imponente, zoomorfo, antropomorfo [...] es su característica, de la construcción de los seres humanos que construyeron estos pueblos originarios, de mis ancestros, que hayan hecho estas simbologías.



Figuras 4 y 5: Fotografías de Jimmy Campillay (cedidas por Jimmy Campillay)

Marcelo Rivera manifiesta una cercanía con los colores de esta región pues “son los colores que utilizaban las abuelas y los abuelos por territorio” (2021:4) y a partir de estos crea algunas de sus vestimentas. También toma como referencia imágenes contenidas en el texto *Patrimonio cultural indígena* de Patricio Cerda (2013), en donde aparecen las ilustraciones de Erick Olivares –, que resalta, justamente, el color ocre en una vestimenta sencilla, junto a la presencia de alfarería y paisajes naturales de la región.

¹¹ Trarilonco, del mapudungun, trarülongko: faja o venda que ciñe la frente (Augusta (2017 [1916])).



Figura 6: Marcelo Rivera tocando kultrún (captura del video *Aproximación al sonido diaguita* cedido por Marcelo Rivera).



Figura 7: Carlos Olivares soplando una botella globular (captura del video *Aproximación al sonido diaguita* cedido por Marcelo Rivera).



Figura 8: Marcelo Rivera y Carlos Olivares utilizando flautones chinos. (captura del video *Aproximación al sonido diaguita* cedido por Marcelo Rivera).

Otro músico que da importancia a los aspectos visuales, es Jorge Araya, quien recibió la influencia de Campillay en una de sus performances, luego de aparecer con la cara pintada: “yo dije, esto parece Kiss¹², un Kiss diaguita, entonces me pinté la cara [...] En el video del *Pulsar [de la tierra]*, yo me la juego por ponerme indigenista, con un ojo pintado no más, porque yo sentía que, y hasta el día de hoy, cada vez lo tengo más claro: que soy mestizo” (2020: 6). El diseño al que se refiere Araya es el de la Figura 9, donde aparece con el ojo pintado, el mismo diseño que es posible encontrar en múltiples jarros de la alfarería diaguita (Figura 10), haciendo referencia también a la banda estadounidense Kiss (Figura 11). Este músico toma elementos visuales de sus principales influencias musicales y étnicas pero además del imaginario que han ayudado a crear investigadores como José Pérez de Arce, quien hizo la ilustración de un hombre diaguita (Figura 12), haciendo referencia a sus diseños y vestimentas.

¹² Banda estadounidense de rock, conocidos por su maquillaje facial.



Figura 9: Jorge Araya con maquillaje (fotografía cedida por Jorge Araya).



Figura 10: Jarro pato diaguita (fotografía de Ana Céspedes).



Figura 11: Maquillaje de Kiss (carátula álbum *Dynasty*, 1979).



Figura 12: Atuendo diaguita (José Pérez de Arce 1997: 95).

Este músico comenta que también utiliza otros accesorios para reafirmar su propuesta, por ejemplo un anillo regalado por un amigo músico y orfebre, que para él representa la herencia que lo llevó a cultivar este tipo de música. Como lo expresan algunos de estos intérpretes, la cuestión visual es muy importante en sus presentaciones, puesto que refuerza la idea de hacer música diaguita. Se sustenta principalmente en los colores, formas y diseños propios de la alfarería.

Por otro lado, también es posible encontrar a intérpretes que no le dan mayor importancia a lo visual porque creen que “debe brillar la música” o, como indica Gerardo Toro:

Yo generalmente no soy el indio que se anda poniendo una pluma, soy más... No ando adornado, es cosa de que me pare en un lado y sé quién soy. No recurro al traje típico ni ese tipo de cosas. A lo mejor me pongo un chaleco de alpaca que me habían regalado, pero eso lo uso desde cabro chico [...] lo que más utilicé ahí¹³ fueron las visuales. Las visuales son montañas. Ahí sí hay un trabajo estético y en la puesta en escena, al final es la conexión (2021:6).

¹³ Se refiere a la sesión final del XIV Premio Luis Advis, género popular (12/2018) en Centro Cultural Palace de Coquimbo.



Figura 13: Gerardo Toro en el XIV Concurso de Composición Musical Luis Advis, género popular, Centro Cultural Palace, Coquimbo, 12/2018 (fotografía cedida por Gerardo Toro).



Figura 14: Jimmy Campillay en el XIV Concurso de Composición Musical Luis Advis, Centro Cultural Palace, Coquimbo, 12/2018 (fotografía cedida por Gerardo. Toro).

El movimiento y el cuerpo

El cuerpo es el motor de la producción artística, y sus movimientos inconscientemente reflejan también parte del pensamiento de los ejecutantes. En la performance de los músicos más apegados a la idea de realizar una reconstrucción de lo que pudo haber sido una expresión diaguita, es posible observar que la solemnidad de sus actos alcanza por momentos un nivel sagrado. En las puestas en escena, en general, no existe una dinámica entre intérpretes y espectadores, estas performances consisten más bien en un grupo de personas que se reúnen entorno a un altar, donde disponen artefactos como yerbas, calabazas y principalmente instrumentos musicales. Estos son tomados con ambas manos, y el cuerpo se inclina, va hacia ellos para hacerlos funcionar; el cuerpo entero sigue el pulso que de manera implícita domina la presentación.

El espacio entonces, consiste en un altar, alrededor del cual los músicos giran y los espectadores alrededor observan. Los movimientos que generalmente realizan estas personas tienen relación directa con los bailes chinos. Dan saltos en un pie, el cuerpo entero se inclina y hay una formación de tropa que funciona según una dinámica de pregunta y respuesta o que gira también en torno al altar.



Figura 15: Captura de pantalla del performance “Legado sonoro ancestral” (video cedido por Jimmy Campillay).



Figura. 16: Imagen de Jimmy Campillay en performance
“Legado sonoro ancestral” (video cedido por Jimmy Campillay).

La inspiración para realizar ciertos movimientos o adquirir ciertas vestimentas, viene según Jimmy Campillay, de lo que han visto de los Mapuche, quienes acuden a movimientos relacionados con las aves. Lo hacen porque permiten reinterpretar lo que pudo haber sido la naturaleza diaguita. En definitiva, es una dinámica completamente diferente de la que podríamos ver en un músico de tradición occidental, de orquesta, con la espalda recta, sentado en la orilla de la silla, mirando un atril y de frente a un público, también es diferente de los músicos populares, los rockeros o los jazzistas.

El imaginario de los intérpretes

El imaginario social es un conjunto de símbolos comunes a un grupo social más o menos concreto, que se construye no solo para expresarse sino para existir (Castoriadis 1975: 118). Es una herramienta de interpretación y conocimiento de la realidad, utilizada inicialmente a nivel individual (Arribas 2006:18), pero que luego toma fuerza en la medida en que es compartida y socializada. En el caso de este grupo de músicos es posible observar que comparten ideas sobre el quehacer musical del pueblo diaguita, en la actualidad y también en el pasado. Por ejemplo, la idea de una interpretación musical colectiva, igual a la que se observa en los bailes chinos, y a la que se imaginan pudo haber funcionado en la época prehispánica. Sus ejecutantes utilizan flautas o antaras de distintos tamaños y se centran en la comunicación a través de los sonidos, sin tener necesariamente reglas musicales o una teoría que los guíe. En relación a los músicos, algunos de los intérpretes que estamos estudiando imaginan que son seres con una gran espiritualidad, dotados de un conocimiento privilegiado, y conectados con los sonidos y recursos de la naturaleza. Sobre los posibles escenarios destaca el contexto mágico y ritual, posiblemente ligado a su territorio y creencias. En el caso de Jimmy Campillay, el imaginario se forma a partir de algo concreto, el hallazgo y la disposición del cuerpo de un posible músico, chamán o persona de gran importancia social, encontrado en el sitio El Olivar. Cualquiera haya sido su definición o rol, sin duda podemos suponer que se trataba de un ser importante en el tiempo y la comunidad en que vivió.



Figura 17: Entierro 116 del rescate arqueológico El Olivar
(fotografía de Paola González 2021: 243).

A lo largo de las entrevistas, es posible advertir que el imaginario de este grupo de intérpretes y compositores se sustenta en cuestiones concretas: en instrumentos prehispánicos, en bailes chinos, en hallazgos arqueológicos recientes, vasijas de cerámica, y también, se sustenta en los textos de producción científica. Como cualquier práctica cultural, aquello que el artista piensa, cree y plasma en su repertorio, se dirige a un público e inevitablemente forma un imaginario en los auditores. Estos mismos intérpretes han manifestado el interés que tienen de impactar al público, en algunos casos, de recrear lo que pudo haber sido una práctica musical de una época pretérita, y en otros, de crear atmósferas sonoras que remitan a algunos aspectos del sonido diaguita.

Ahora bien, ¿por qué durante los últimos veinte años han surgido estos intérpretes, agrupaciones y composiciones? Podríamos conectar este fenómeno con la promulgación de la Ley Indígena de 1993, o con el reconocimiento de los diaguitas como pueblo originario en 2006, o bien, asociarlo a lo que Campillay denominó “un movimiento en torno al sonido rajado” que comenzó en el 2000, e incluso, al rescate e inclusión de los bailes chinos dentro del patrimonio cultural de la humanidad de la UNESCO. Probablemente “las estructuras sociales se transparentan a través de la música, analizando de este modo la relación que existe entre la música y el dinero, sus modos de producción, el valor de cambio y la acumulación del valor” (Attali 1995: 51).

La interconexión entre música, economía y política, es inevitable. Es ahí que radica la grandeza de la música, en su capacidad de exponer estructuras sociales y significados soterrados, a través de una manifestación cultural aparentemente inofensiva, pero con gran contenido implícito. ¿Por qué volver hoy a lo originario? Estos músicos de la región de Coquimbo han manifestado que esto surge, en primer lugar, de una búsqueda personal por conectarse con sus raíces, búsqueda que es también colectiva en la medida en que pertenece a una región determinada, que les entrega los materiales para su creación. Hay también aquí una reivindicación de la memoria y la conciencia de una cultura, que se sustenta en cualquier vestigio que esta última haya dejado. Así, sus performances suelen aparecer en una sociedad capitalista occidental, donde el desencanto del mundo y la destrucción de las formas anteriores de lo imaginario han ido paradójicamente a la par de la constitución de un nuevo imaginario (1975:121).

Reflexiones finales

La cultura Diaguita, al igual que otras culturas de América, ha experimentado en la tercera década del siglo XXI un proceso de revitalización y resurgimiento, gracias a los acontecimientos sociales y políticos, al hallazgo de nuevos sitios arqueológicos y sobre todo gracias al imaginario que han creado músicos como los abordados en este artículo. Los intérpretes que participaron de esta investigación, manifestaron estar conscientes de su búsqueda sonora y de cómo eso que ellos plasman en su arte, siembra en el público, y en ellos mismos, un nuevo imaginario sobre lo que es el pueblo Diaguita en la actualidad, y también lo que pudo haber sido en el pasado. En este contexto, se da una constante sobreposición entre el pasado y el presente, o dicho de otra forma, una tensión constante entre el archivo y el repertorio (Taylor 2015: 55), a través de fusiones que alimentan el repertorio actual en base a un archivo o material concreto.

En efecto, a través de cinco casos, hemos visto como este archivo se sustenta en cuestiones concretas: en el paisaje, en la alfarería, en los colores, los petroglifos, los jarros pato, en la entonación de palabras, en los bailes chinos e instrumentos prehispánicos –incluso sólo en su timbre–; es decir, en cualquier elemento que remita a la cultura Diaguita o a la región de Coquimbo. Así, esta memoria en forma de “archivo”, sustenta el “repertorio” que surge en la actualidad. A través de creaciones como “Autoestimas”, “Lomas Talhuén”, “El pulsar de la tierra”, o las performances “Aproximación al sonido diaguita” y “Legado sonoro ancestral”, se plasman elementos concretos que nos permiten conectar estas creaciones con esta región o con esta cultura. Sin duda, estas son algunas de las creaciones que existen, y seguramente hay muchas más sin descubrir o en proceso creación.

Es complejo pensar en el proceso actual de creación de performances, pues este responde a diversas causas. Sin embargo, una vez realizado el trabajo etnográfico, la observación, las entrevistas y la revisión del material digital, se puede concluir que éstas responden a impulsos personales, tales como la búsqueda de una identidad propia y de una identidad musical; causas que son al mismo tiempo sociales, en un país que vive profundos cambios estructurales, pero que siente también que acercarse a una cultura originaria, más que mirar al pasado es mirar al presente, cuidar el entorno y crear comunidad.

Bibliografía

- Acuña, Mónica; Llop, Elena; Rothhammer, Francisco. 2000. “Composición genética de la población chilena: las comunidades rurales de los valles de Elqui, Limarí y Choapa”, *Revista médica de Chile* 128/6: 593-600. <http://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872000000600004>
- Ampuero, Gonzalo. 2007. *Los diaguitas en la perspectiva del siglo XXI*. Santiago: Ediciones Miodía en Punto / Volantines Ediciones.
- Augusta, Fray Félix José de. 2017. *Diccionario mapudungun-español*, reedición de Belén Villena. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco [edición original 1916].
- Atalli, Jacques. 1995. *Ruidos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Arribas, L. 2006. “El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico”, *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 5/1: 13-12.
- Bibar, Gerónimo de. 1558. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*. Santiago: Fondo Histórico Bibliográfico José Toribio Medina.

- Bonte, P. y M. Izard. 2008. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Carvajal, Herman. 1989. "Algunas referencias sobre la lengua de los diaguitas chilenos", *Revista Logos*, 1: 1-15.
- Carvajal, Herman. 2015. *Toponimia indígena del Valle de Elqui*. La Serena: Volantines Ediciones.
- Carretero, Ángel. 2004. "La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual", *Revista Nómadas*, 9: 1-9.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginada de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores [edición original 1975].
- Cerda, Patricio. 2015. *Cultura Elqui, pueblo originario del valle de Coquimbo*. Santiago: Pehuén Editores.
- Cerda, Patricio 2013. *Patrimonio Cultural Indígena*. La Serena: Editorial Universidad de La Serena.
- Cespedes, Ana. 2022. "Caracterización y propuesta de clasificación para los instrumentos originarios de la Cultura Diaguita chilena". Tesis de Maestría en Etnomusicología, Universidad de Guadalajara, México.
- Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas ed. 2008. *Informe de la Comisión Verdad Histórica Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Cornely, Francisco. 1962. *El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y Atacama (diaguitas chilenos)*. La Serena: Ilustre Municipalidad de La Serena.
- Díaz, Rafael. 2009. *El imaginario aborigen de la música chilena indigenista: Construcción, subversión y desplazamiento de centros paradigmáticos de identidad*» Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Gamero Aliaga, Marcelo. 2007. "La contemplación del mundo en la sociedad contemporánea en base a la construcción de imaginarios sociales", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 14. <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/tritonos-1-imaginarios.htm>
- Gérard, Arnaud. 2009. "Sonidos ondulantes en silbatos dobles arqueológicos: ¿una estética ancestral reiterativa?", *Revista Española de Antropología Americana*, 39: 125-144.
- González, Paola, Francisca Gili, Gabriela Bravo y Patricio López. 2021. "Instrumentos musicales de viento del sitio El Olivar: actores, contexto y relaciones simbólicas", *Revista de Arqueología Americana*, 38: 233-264.
- Hidalgo, Jorge. 1989. "Diaguitas chilenos protohistóricos", en *Prehistoria, desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*. Jorge Hidalgo, Virgilio Schiappacasse, Hans Niemeyer, Carlos Aldunate e Iván Solimano eds. Santiago: Editorial Andrés Bello: 289-293.
- Iribarren, Jorge. 1949. "Una interesante colección arqueológica de Ovalle". *Revista Universitaria* 34.
- _____. 1957. *La flauta de pan y otros instrumentos indígenas*. La Serena: Museo arqueológico de La Serena.
- _____. 1969. "Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos en el área norte de Chile", *Revista Rehue* 2: 91-109.
- _____. 1971. "Instrumentos musicales del norte chico chileno". La Serena: Museo arqueológico de La Serena, 14: 7 - 44.

- Latcham, Ricardo. 1927. “Las influencias Chinchas en la antigua Alfarería Chilena”, *Revista Chilena de Historia Natural* 31/1: 186-192.
http://rchn.biologiachile.cl/pdfs/1927/1/Latcham_1927c.pdf
- Latcham, Ricardo. 1936. *Prehistoria Chilena*. Santiago: Oficina del libro.
<https://libros.uchile.cl/214>
- Mostny, Grete. 1971. *Prehistoria de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Museo Chileno de Arte Precolombino ed. 1997. *Rostros de Chile Precolombino*. Textos de Carlos Aldunate, Francisco Gallardo, Ilustraciones de José Pérez de Arce. Santiago: Editorial Trineo.
- Taylor, Diana. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Pellinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología, quince fragmentos y un tango*. Madrid. Ediciones Akal.
- Pérez de Arce, José. 1998. “Sonido Rajado: The sacred sound of Chilean Pifilca Flutes”, *The Galpin Society Journal* 51: 17-50.

Fonogramas

- Gerardo Toro. 2020. *Lomas Talhuén*.
<https://www.youtube.com/watch?v=upVO0BMpRDw> [consultado el 16/10/2023].
- Jimmy Campillay. 2016. *Reinterpretación del sonido diaguita*.
<https://www.youtube.com/watch?v=jVEshrKXDTg> [consultado el 22/10/2023].
- _____. 2019. *Legado sonoro ancestral*.
https://www.youtube.com/watch?v=juk_5C4nigQ&t=15s [consultado el 22/10/2023].
- Kiss. 1979. *Dynasty*. Casablanca Records.
- Magnolia. 2012. *El pulsar de la tierra*.
https://www.youtube.com/watch?v=yEjeWw2u5Tk&pp=ygUVbWFnbm9saWEgZ_WwgcHVsc2FyIGRl [consultado el 16/10/2023].
- Marcelo Rivera. 2021. *Aproximación al sonido diaguita*.
https://fb.watch/mLeJVM_Arv/ [consultado el 16/10/2023].
- Orlando Sánchez. 2011. *Antijazz*.
<https://soundcloud.com/orlandosanchez/sets/antijazz> [consultado el 16/10/2023].
- _____. 2020. *Autoestimas*.
<https://www.youtube.com/watch?v=7JKI2ubBRVI> [consultado el 23/10/2023].
- _____. 2021. *Energías del Elqui*.
https://www.youtube.com/watch?v=ENc76cRdhR8&ab_channel=LiquenCentroCulturalVillarrica [consultado el 16/10/2023].