



Lo mirado | FOTOGRAFÍA DE DANIEL FAJARDO B.

# ETNOGRAFÍA, IMAGEN Y SONIDO EN EL NORTE GRANDE DE CHILE\*

## ETHNOGRAPHY, IMAGE AND SOUND IN THE NORTE GRANDE DE CHILE

Gerardo Mora Rivera\*

*Este artículo revisa la presencia de la imagen y el sonido en el lugar etnográfico tradicional denominado Norte Grande de Chile. Dicha presencia está condicionada por la concepción del Norte como árido, su visualización como un “paisaje sin sujeto” y el privilegio del pasado étnico como tema de interés. Para cerrar, se enfatiza en la pertinencia de incorporar etnografías sonoras en la antropología, a partir del análisis de una serie de producciones fonográficas, en algunas de las cuales participó el autor.*

*Palabras clave: Norte Grande de Chile, antropología andina, metodología, paisaje, sonoridad.*

*Este artigo revisa a presença da imagem e do som no lugar etnográfico tradicional denominado Norte Grande de Chile. Esta presença está condicionada pela concepção do Norte como território árido, sendo vista como uma “paisagem sem sujeito” e o privilégio do passado étnico como tema de interesse. Para concluir, se enfatiza a pertinência de incorporar etnografias sonoras na antropologia, a partir da análise de uma série de produções fonográficas, algumas das quais houve a participação do autor.*

*Palavras-chave: Norte Grande de Chile, antropologia andina, metodologia, paisagem, sonoridade.*

*This article reviews the presence of image and sound in the traditional ethnographic place called “Norte Grande de Chile”. Such a presence is conditioned by the conception of that North as arid, its visualization as a “landscape without subject” and the privilege of ethnic past as its main topic. Finally, it emphasizes the relevance of incorporating ethnographies in sound in anthropology from the analysis of a serie of phonographic productions, some of which involved the author.*

*Key words: Norte Grande de Chile, andean anthropology, methodology, landscape, sonority.*

---

\* Este artículo es resultado del proyecto Fondecyt “Discursos andinos coloniales. Soportes, confluencias y transformaciones”. El trabajo de campo fue realizado por Azapa (César Borie, Andrés Fortunato y el autor), y ciertas reflexiones se trataron en tres simposios sobre etnografía y sonido coordinados por Viviane Vedana (BIEV, UFRGS) y su autor. El texto acogió los aportes de María Carolina Odone, Paula Martínez Sagredo y Claudio Mercado (MChAP).

\*\* Antropólogo Social de la Universidad de Chile. Ayudante de investigación en el proyecto Fondecyt, Azapa Producciones Ltda., Santiago de Chile. E-mail: mora.rivera@azapa.org

## DEDICATORIA

*Para nosotros mi padre no está muerto, está vivo, con mayor razón hoy día, primero, que es de Todos los Santos. Se hace una ceremonia donde él participa con nosotros, es una alegría. El baile que se hizo en delante aquí es porque a él le gustaba la fiesta, siempre decía: “Yo quiero que me bailen”. Esa yo creo que es la trayectoria de cada uno, por ejemplo, cuando yo me muera quiero lo mismo, no quiero que nadie lllore sino que estén alegres, porque voy a ir a descansar. De eso se tratan las cosas que se hacen aquí en el Norte. Por eso más tarde el cementerio va estar todo florido, todo alegría, las músicas, las orquestas, las zampoñas, que son algo propio de aquí. En realidad, es lo que quería que nosotros le hiciéramos, le estamos cumpliendo lo que él pidió, pronto lo vamos a recibir aquí. Este día se lo dedico a mi padre, a lo mejor no se lo he dedicado en vida. ¡Salud!*

Juana Mamani

Así brindaba con su familia, el primero de noviembre de 2004 en el cementerio de San Miguel de Azapa, Juana Mamani. Hoy, ella descansa con su padre y le corresponde a sus parientes y amigos bailar sobre su sepultura, compartir comidas y bebidas entre ellos y con todos los que se acerquen a saludarla. A ella dedico este artículo, agradecido de que nos haya recibido en la tumba de don Juan y nos haya enseñado su manera de vivir la muerte.

## ¿POR QUÉ IMAGEN Y SONIDO?

El testimonio anterior nos presenta una experiencia donde todo el ser humano es conmovido por prácticas que atraviesan el tiempo y el espacio en los Andes, e incluso otros espacios y tiempos más lejanos. En este artículo abordaré la manera en que, a través de la imagen y el sonido dentro del ejercicio de la antropología en el Norte Grande de Chile, han sido abordadas esa y otras experiencias similares<sup>1</sup>. Es decir, el énfasis estará en la producción de conocimiento hecha por los trabajadores de campo como habitantes de una parte de los Andes, aunque en su mayoría puedan ser de procedencia foránea. Otros participantes del Norte Grande: agentes estatales (funcionarios de consejos nacionales, secretarías ministeriales regionales, intendencias, municipios, fuerzas armadas y de orden, etcétera), operadores empresariales en sus distintas jerarquías y habitantes locales (en especial los indígenas), serán entendidos aquí como provocación, inspiración y motivo de la etnografía.

“Todo florido. Todo alegría”. ¿Cómo percibir y estudiar esas totalidades? Más aún, “las músicas, las orquestas, las zampoñas” no son exclusivamente sonoras; ya la antropóloga Rosalía Martínez demostró, con su trabajo de campo en Bolivia, que en “la fiesta andina [ ] la interpretación musical se convierte en una experiencia multisensorial<sup>2</sup>, donde la parte visual no es sólo una consecuencia del acto de producción de sonido” (2009: 85). Esto se complejiza al considerar la movilidad de esas sonoridades por los Andes en el espacio y el tiempo. Todo lo anterior constituye un desafío, no nuevo, pero plenamente vigente, que me condujo —junto con mis compañeros de terreno— a utilizar estrategias para la construcción de conocimiento en las cuales la escritura permanecía con las restricciones y posibilidades que la antropología hace tiempo asumió, pero donde imagen y sonido cobraban preeminencia. Si bien, las tecnologías visuales y sonoras han estado en la caja de herramientas de la antropología desde sus albores como disciplina académica<sup>3</sup>, sus implicancias teóricas, metodológicas y sociales siguen aún en discusión, muchas veces con escasa resonancia.

En la primera parte de este artículo me ocuparé de la imagen y el sonido en la etnografía del Norte Grande de Chile<sup>4</sup>. En la segunda parte me enfocaré en Azapa, para presentar algunas conclusiones emergidas desde el trabajo con imagen y sonido en la etnografía.

## EL NORTE GRANDE DE CHILE, UN LUGAR-PROCESO

El Norte Grande de Chile es una *pacha*<sup>5</sup>, una unidad dinámica de tiempo y espacio (De Munter, 2007: 46). Como tal, se constituye desde el habitar, y su denominación puede abarcar desde un tiempo infinito a sólo el presente más reciente, y también puede abarcar una superficie terrestre mayor o menor según quién, cuándo y cómo señale desde dónde y hasta dónde es el llamado Norte Grande de Chile (en adelante, NGC). Voz compuesta por referencias que constituyen una indicación cardinal (*norte*), una magnitud (*grande*) y una denominación (*Chile*) de carácter circunstancial, pues se ubica al norte del centro (geopolítico) de Chile, es más “grande” que el área conocida como *Norte Chico*, y es parte del territorio chileno desde hace menos de un siglo.



La denominación *Norte Grande* proviene de la geografía como disciplina académica. Al caracterizar las variables climáticas y el paisaje conocido actualmente como Chile, la geografía distinguió un Norte, por su “sistema de circulación atmosférica sub-tropical, regido por vientos alisios”, de un Sur, con “un sistema de circulación templada en donde predominan los vientos oceánicos”, y en la primera zona destacó al Norte Grande por la “extrema aridez” de su paisaje (Orellana, 1994: 45). En síntesis, se ha caracterizado y definido geográficamente el NGC en contraste con el resto del país: no es *árido* en sí, lo es en comparación con las tierras del centro y sur de Chile para quienes lo observan y comprenden desde los valles lluviosos.

Culturalmente, desde la Conferencia de Paracas, realizada en 1979, existe acuerdo en torno a que el NGC pertenece al sector de los Andes Centro Sur, junto a los valles orientales de Bolivia, su altiplano sur y la zona alrededor del lago Titicaca y el sector noroeste de Argentina (Rivera, 2002). Y la antropología del NGC también ha sido, preferentemente, andina. Tanto por acción, pues aunque cambien los principios fundacionales de la construcción de objetos en esta práctica antropológica, “todos remiten o tienen por referencia la macrorregión andina y su historia socio-cultural; como por omisión, dado que sólo recientemente se han empezado a abrir otros campos de construcción de conocimiento [antropología médica, de la educación, de la minería, etcétera] donde los pueblos indígenas son sólo uno entre otros de los sujetos colectivos posibles de considerar (Gundermann y González, 2009a: 137).

Entenderé en este artículo el Norte Grande de Chile como un “lugar etno-

FIGURA 1.  
MAPA REGIONAL DE CHILE. SE DESTACAN: EN BLANCO, EL SUR, EN GRIS OSCURO, EL NORTE. EL ÁREA SEPTENTRIONAL CORRESPONDE AL ACTUAL NGC GEOPOLÍTICO



Fuente: elaboración propia.

gráfico tradicional”, bajo la conceptualización hecha por Pablo Wright (2005) desde su trabajo en el Chaco. Es decir, como parte de una “taxonomía espacial producida por nuestros antecesores” (otros investigadores), que puede ser comprendida como “un lugar-proceso que consiste en la acumulación a lo largo del tiempo de acciones, documentos y narraciones que lo tienen por objeto” (Wright, 2005: 67). En síntesis, entiendo aquí el NGC como una *pacha*, una unidad dinámica de espacio-tiempo constituida por la antropología en tanto acto de morar.

El NGC es un problema histórico y epistemológico, vinculado con “procesos concretos de práctica disciplinar espacialmente (o temáticamente) localizados” (Wright, 2005: 57). Así, el quehacer antropológico en su sentido amplio puede ser entendido como un *taskscape* (obra<sup>6</sup>) de dicho *landscape* (paisaje), donde/cuando los antropólogos son uno de sus tantos *dwellers* (moradores). Cada *taskscape* corresponde a un conjunto de eventos que abarcan un patrón de referencias al pasado inmediato, y anticipaciones del futuro todavía no percibido, junto con un *fluir* donde cada anticipación se convierte en referencia de la anticipación siguiente<sup>7</sup>, y se da en un determinado *landscape*: un todo cualitativo y heterogéneo de relaciones del ser humano con el entorno, donde/cuando se considera al ser humano como parte de dicho entorno (Ingold, 2010).

Considerando las cotas geográficas del NGC, corresponde aclarar que en tanto lugar etnográfico tradicional es, como todo lugar, la unión de un significado con un bloque de superficie terrestre, pero “mientras que los lugares tienen centros [...] no tienen fronteras”, pues éstas no segmentan el paisaje, surgen en relación con las actividades de

las personas por quienes es reconocido y experienciado como tal (Ingold, 2010: 62). En la práctica (disciplinaria), el NGC, lugar-proceso, rebasa los límites del NGC geográficamente conceptualizado, sin que pueda precisarse desde/hasta dónde (ni desde/hasta cuándo) se produce ese desborde, dado que los grupos humanos que habitan en torno a las diversas fronteras geopolíticas trazadas allí, se han movido fluidamente hacia un lado y otro de éstas, siendo la movilidad<sup>8</sup> un *taskscape* propio de los Andes del Sur que ha marcado a la antropología del NGC.

El NGC, como lugar-proceso etnográfico tradicional, puede entenderse en dos periodos<sup>9</sup>, según las características de quienes han concurrido en éste (Hidalgo, 2004; Gundermann y González, 2009a): i) una fase inicial de exploradores y precursores (1860-1950), que recoge desde las primeras investigaciones realizadas por estudiosos extranjeros, hasta la institucionalización de la disciplina en universidades locales, e incluye la expansión territorial chilena, producto de la Guerra del Salitre (1879-1883), hacia gran parte de lo que es hoy el NGC y su subsecuente incorporación al territorio académico nacional. ii) Un periodo de progresiva profesionalización, primero, recurriendo a investigadores extranjeros y, luego, a otros formados en el país (1950 hasta hoy).

Históricamente, ambos momentos incluyen diversas manifestaciones del Proceso de Chilenización, iniciativa del poder gobernante desarrollada en el NGC desde fines del siglo XIX, que buscaba asegurar su presencia en territorios y habitantes, a través de la supresión de rasgos considerados peruanos y bolivianos (categorías en las que suelen ubicarse prácticas preexistentes a los Estados-nación), o mediante su reemplazo por elementos chilenos (por ejemplo: la bandera tricolor, el baile nacional, el rodeo, etcétera), con los cuales se buscaba ensalzar y propagar el alma de la nación, el ingenio de su pueblo, la gloria de su gesta y, por sobre todo, su unidad y unicidad.

En el NGC, desde una perspectiva académica, la arqueología ha tenido mayor protagonismo que la antropología y otras disciplinas afines (Hidalgo, 2004; Rivera, 2002). Esto marcó desde sus inicios un interés por las llamadas *culturas prehispánicas*, en particular, por la obtención de evidencia que permitiera construir mejor el pasado del NGC y entender desde allí su presente.

Esto se concatena con la chilenización, pues se trata de informar con bases científicas la parte norte de los orígenes de la nación.

La noción de *extrema aridez*, el Proceso de Chilenización y el interés en las culturas prehispánicas andinas han marcado desenvolvimiento del NGC. Por una parte, suele imaginarse como un espacio donde el habitar humano no se puede afianzar, salvo por iniciativas del Gobierno y las grandes empresas (ciudades, yacimientos mineros, complejos turísticos, etcétera). El resto, las creaciones de sus habitantes locales, son consideradas por muchos foráneos como evidencias, ruinas y vestigios de sueños e intentos más o menos pretéritos. Por otra parte, el foco de la antropología se centra en los grupos indígenas que actualmente habitan el NGC, entendidos como la expresión contemporánea de poblaciones originarias.

En síntesis, el NGC es un proyecto político, empresarial y académico. Aquí me ocupo sólo del último espectro, en particular, de cómo las concepciones aquí reseñadas, pesquisadas por la etnografía entre habitantes contemporáneos del NGC y con éstos, han incidido en el uso de la imagen y el sonido.

## IMAGEN EN LA ETNOGRAFÍA DEL NORTE GRANDE DE CHILE

Eric Boman (1908) fue uno de los pioneros en el proceso de instalación de la imagen en el ejercicio de la etnografía en el NGC, y la entretejió hábilmente con sus textos (Mora, 2009). No fue el único en incorporar imágenes para entregar conocimiento sobre el ser humano en la primera etapa del NGC. Estuvo bien acompañado desde otras disciplinas. Consignaré aquí sólo tres publicaciones elaboradas por investigadores reconocidos e influyentes hasta hoy.

José Toribio Medina, inquieto recolector de materiales, prolífico publicador de sus propias investigaciones y propagador del trabajo de sus pares, en *Los aborígenes de Chile* (1882), obra hito que define los albores de la antropología, la arqueología y la etnohistoria en Chile, tanto por la valiosa síntesis teórica y metodológica como por el material que contiene (Hidalgo, 2004: 657, 664 y 665), presenta gran cantidad de láminas, reunidas al

final del libro, con fotograbados de piezas prehispánicas y cráneos humanos, donde incluye materiales del NGC.

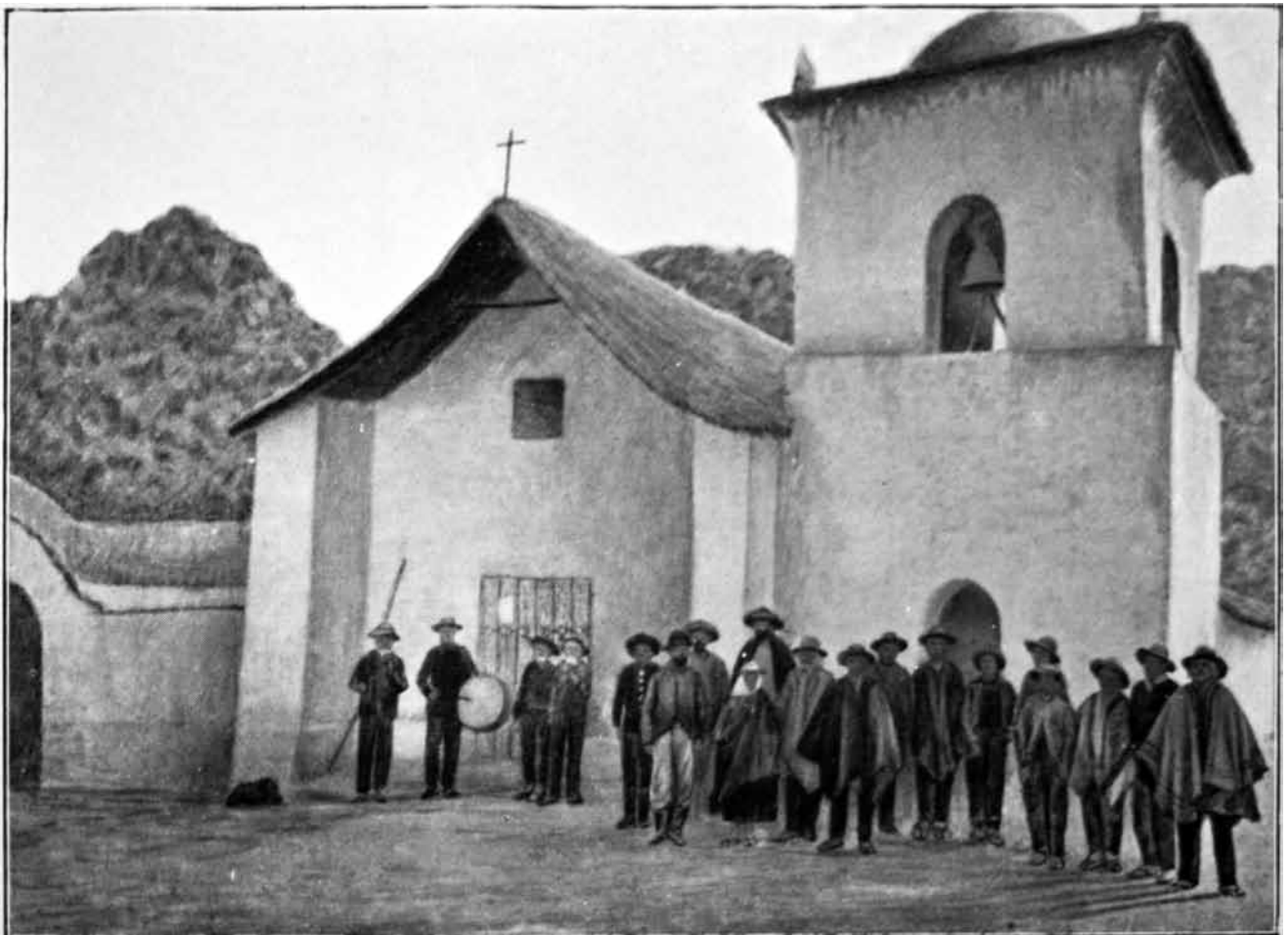
Ricardo Latcham, ingeniero de formación y etnólogo por dedicación, en *Los changos de las costas de Chile* (1910), también hace lo propio con reproducciones de dibujos y fotografías de cráneos y objetos hallados en las costas del NGC. Cabe destacar que él marca un punto de inflexión en el NGC, pues fue quien primero incorporó a sus antiguos habitantes al imaginario nacional. Hasta entonces, se les consideraba académicamente como parte de los orígenes del Perú, pero su estudio (e incorporación) constituía un “interés nacional de orden geopolítico” (Martínez *et ál.*, 2003: 192-194).

Luis Riso Patrón, exhaustivo estudioso de límites y rincones, miembro activo del proceso de “geografiza-

ción y territorialización de la nacionalidad” (Martínez *et ál.*, 2003: 218), en *La línea de frontera con la república de Bolivia* (1911), entrega diez fotograbados, intercalados a lo largo del libro, donde presenta paisajes (volcanes, caseríos, abras, valles, poblados), con escasa presencia de personas, lo cual es un rasgo propio de una tendencia aún vigente en el imaginario visual del NGC.

Todos ellos son exploradores y constructores del NGC, movidos y financiados por los intereses de academias, repúblicas y empresas emergentes. En ese concierto, Eric Boman concreta una de las primeras etnografías profesionales en Atacama, en la localidad de Susques (Gundermann y González, 2009a, 2009b), y es posible encontrar similitudes entre su visualidad y la de algunas etnografías contemporáneas: i) la presencia visual del habitante del NGC, incluso con nombres y apellidos, y

FIGURA 2. PAISAJE DE SUSQUES, 1903



Fuente: Eric Boman (1908: fig. 90).

FIGURA 3.  
MUJER AYMARÁ CON SUS HIJOS, TEJIENDO UNA “TALEGA” TRADICIONAL  
SOBRE LA TIERRA ARENOSA DE SU PARCELA DEL FUNDO EL REFRESCO



Fuente: Grebe (1986: 214).

ii) el uso de la imagen para entregar antecedentes no redundantes en relación con el texto (Mora, 2009). Sin embargo, ésta no ha sido la única línea, ni la más característica, de la imagen en la etnografía del NGC.

En algunos momentos del NGC, como lugar-proceso, se ha sustraído, extraído y excluido de las fotografías a sus habitantes, se ha mostrado visualmente su materialidad, dentro de una estrategia fotográfica que privilegia lo arcaico sobre lo contemporáneo, y usa el paisaje como portada para realzar el “desierto” como lugar (Mege, 2009). Esta materialidad visualizada corresponde a elementos de ese paisaje en constante construcción, donde la dicotomía natural (lo no intervenido por el ser humano) y artificial (lo hecho por el ser humano) no opera (Ingold, 2010: 67). Se trata de materiales que corresponden a distintos momentos de un mismo paisaje, el cual es presentado como un “paisaje sin sujeto”, enmarcado “en la experiencia visual de exteriores

amplios y abiertos, con una geografía de horizontes extensos y en ocasiones, contenida en estrechas quebradas y pequeños valles”, donde la presencia humana es difícil de descubrir, y cuyo habitar “transita de la ocupación al abandono” (Alvarado y Möller, 2009a: 172).

En ningún caso, las imágenes faltan a la realidad, es sólo que “todo cuanto muestra la imagen fotográfica es una ficción”, si bien es registro de algo que “ha sido”; aquello “nunca ha sido sino que siempre será proyecto de ser” (Concha, 2004: 23). Así, desierto y paisaje sin sujeto son congruentes con una manera de percibir, comprender y significar el NGC, y con un proyecto de figuración de éste que anhela ser fidedigno en relación con el paisaje percibido.

Dentro de una reflexión que es parte del debate antes que una conclusión, la presentación visual del NGC como un paisaje rudo, solitario y agreste, ha sido y sigue



FIGURA 4.  
AICA Y SUS LAKITAS EN “TRAJE DE GALA” ANTE LA VIRGEN DE LAS PEÑA



Fuente: Van Kessel (1992: 51).

siendo un rasgo propio de la etnografía. Quizás sea la expresión del deseo de “desierto” (Mege, 2009: 183), una estrategia de contextualización por “aislamiento” (Mora, 2009: 67-71) o, también, un legado de los primeros marcos estéticos de apreciación de la naturaleza, los cuales, a fines del siglo XVIII, ya estaban impregnados por la tradición de los exploradores geográficos, portadores de un acercamiento científico y pragmático a la naturaleza, que definió las aproximaciones fotográficas más tempranas a la geografía de la región andina (Majluf, 2000).

No obstante, desde los inicios de la etnografía en el NGC, las personas han ocupado un lugar importante en las fotografías, por su número (se presentan varias personas en fotografías y varias fotografías de personas) y su rol (se usan las fotografías para presentar, destacar y describir a personas y sus acciones, adscripciones, atuendos, etcétera.). Esto puede apreciarse, por ejem-

plo, en *Cuyacas. Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana* (Campos y Millar, 2009), *Ceremonias de tierra y agua. Ritos milenarios andinos* (Castro y Varela, 1994)<sup>10</sup>, *Aica y la peña sagrada* (Van Kessel, 1992), *Migración, identidad y cultura aymará: puntos de vista del actor* (Grebe, 1986), *Casa aymara en Enquelga* (Šolc, 1975) y *Peine. Un pueblo atacameño* (Mostny, 1954).

Acogiendo el análisis estético hecho por Margarita Alvarado y Carla Möller de fotografías de indígenas en Chile en las publicaciones señaladas, los habitantes del NGC se encuentran “dentro del cuadro”, es decir, están en el espacio fotográfico (2009b: 11). Cabe destacar aquí la presencia de dos grandes tendencias en ese espacio. Por una parte, los registros se ocupan del paisaje cotidiano de los habitantes del NGC (Grebe, 1986; Mostny, 1954; Šolc, 1975), y por otra, del paisaje en fiesta (Campos y Millar, 2009; Castro y Varela, 1994;



Van Kessel, 1992). No se trata de dos momentos sucesivos; son imágenes que corresponden a contingencias. La primera propende por considerar (y, por ende, mostrar) a los indígenas como moradores de “los márgenes de la sociedad nacional [...] cuyo destino más probable será desaparecer ante los embates del progreso” (Gundermann y González, 2009a: 116). La segunda utiliza metodológicamente la fiesta como un dispositivo revelador, pues es el espacio-tiempo que las personas aprovechan para mostrarse colectivamente, mutuamente y a otros (Mora y Odone, 2011).

Más allá de esta presencia visual, cabe señalar que la gran mayoría de las fotografías hechas por etnógrafos del NGC permanecen inéditas, albergadas en archivos personales e institucionales. Por su parte, el material sonoro registrado es cuantitativamente menor y ha recibido el mismo destino.

### SONIDOS EN LA ETNOGRAFÍA DEL NORTE GRANDE DE CHILE

La producción de sonidos, de música, es un *taskscape* crucial en el NGC. Sin embargo, la baja dedicación al sonido por parte de los etnógrafos es inquietante. Creo que esto se debe, en parte, a una baja valoración del sonido en sí, de su materialidad y sus implicancias. Esto es coherente con una arqueología —la disciplina más influyente del NGC— que, en general, no problematiza la sonoridad. En terreno se graban entrevistas y conversaciones para retener las palabras, para transcribirlas, para citarlas, pero no se ha atendido lo suficiente al sonido en sí. Cabe dejar de comprenderlo y aprehenderlo como un eco del pasado que decae (como le sucede a los ecos) a medida que se aleja de sus espacios-tiempos de origen (los llamados *pueblos del interior*, los tiempos prehispánicos, etcétera), y comenzar a estudiar sus resonancias en el NGC actual.

Una etnógrafa prolífica en imágenes y sonidos fue María Ester Grebe. Ella estudió musicología en las universidades de Chile, California y Belfast. Aunque siempre le interesó más la antropología que la música, durante los años sesenta nuestra disciplina no estaba institucionalizada en Chile (Moulián y González, 2005). Quizás su camino melódico permitió que el sonido fuera un

tópico antropológico y, por lo mismo, parte del vasto material que reunió ya ha sido incorporado en una etnografía en sonido (Pineda, 2008a), práctica ajena a la obra de la antropología del NGC en su época.

Grebe habitó el NGC en un momento donde el pasado se seguía considerando un valor en extinción. Si bien es evidente que los grupos con los que trabajó estaban radicalmente pauperizados, fueron sus condiciones de vida las que decayeron, no su pasado. Fue dicho pasado el que les permitió contrarrestar el empobrecimiento, moviéndose a través del espacio-tiempo. Sin embargo, y no como excusa, ella respondía a su espacio y a su tiempo.

Esta primacía del pasado como objetivo del NGC ha permeado el trabajo sonoro en general. En mundos en constante cambio (me refiero a los mundos andinos), las sonoridades mutan con una velocidad mayor que la de nuestra producción académica. Esto, junto con la preocupación suscitada por la pérdida de ciertas expresiones sonoras como consecuencia de las movibilidades en el NGC, posibilitó la emergencia de una etnografía de rescate sonoro (Mercado, 1995, 1996; Mercado *et al.*, 1997; Pérez, 1995a, 1995b), en la cual el norte es el registro (de un eco).

El anterior es un fenómeno similar a lo sucedido en la fotografía como respuesta a la extinción de ciertas *taskscapes*. Se persigue el registro detallado de prácticas que se perciben como condenadas a desaparecer, sin embargo, dicho acto de inscripción y descripción las coloca fuera del tiempo, “negándoles una coexistencia con lo moderno y lo dinámico” (Edwards, 2002: 46).

Esta negación es parte de una ficción, pues los sonidos que podemos escuchar hoy en el NGC existen en el presente, son parte de éste. Esa negación responde a la manera en que dichas sonoridades son percibidas, comprendidas y significadas, dentro de un proyecto de figuración cuyo referente es el sonido vivido. El sonido es vivenciado como desvinculado de lo actual, es escuchado como una supervivencia, un relicto, un vestigio.

Ese rescate sonoro se acompaña de valoración. Tal vez los sonidos sean vividos como ecos del pasado, pero se pretende que sigan resonando. Así, por ejemplo, en las etnografías en sonido se destaca la presencia de voces

en lenguas originarias plenamente vigentes (aymara y quechua), y también de lenguas como el kunza, hablada hasta el siglo XVIII, de la cual sólo existían resabios desde mediados del siglo XX (Sánchez, 1998: 172). Voces kunza se siguen escuchando en canciones todavía interpretadas, algunas de las cuales han sido registradas desde la década del sesenta hasta nuestros días. Una de éstas es *Canto a la semilla*, Silverio Cruz, Socaire, grabada por el antropólogo Blas Hidalgo y publicada en Pineda (2008a: pista 5<sup>11</sup>). Aquí el material sonoro adquiere un valor académico independiente de la vivencia.

Tal como la pista anterior, las etnografías en sonido surgen, principalmente, desde el sonido vivido por los investigadores en terreno. El *son vécu* (sonido vivido) es interpretado por cada individuo a partir de sus características personales, códigos colectivos e instancias simbólicas presentes en la situación sonora, las cuales expresa en sus actitudes y observaciones personales, con lo cual se diferencia del *son propre* (sonido propiamente) que es físicamente medible y registrable (Augoyard, 2001). Así, la etnografía de rescate sonoro expresa la vivencia de dichos sonidos como ecos de un pasado —ése que constituye el norte de nuestro Norte— que apenas resuenan. Presentar el paso del espacio-tiempo en el sonido presenta dificultades metodológicas y tecnológicas. Si un morador comprende ese sonido como un eco, no podrá incorporar sus aspectos dinámicos, pues el único cambio que espera es el decaimiento. Por ejemplo, nosotros presentamos la música dedicada a los finados “cada primero de noviembre” (Borie *et ál.*, 2006), la cual cambia año tras año, y más aún, década tras década. Pudimos haber destacado que se trataba de la música que fue dedicada a los difuntos en 2005, es decir, situarla en su *pacha*.

Existe también una valoración del sonido vivido, por ello, a veces se busca realizar el registro en el lugar donde habitan los sonidos, presentarlo con las menores alteraciones posibles (Borie *et ál.*, 2008; Mercado, 1995, 1996; Mercado *et ál.*, 1997; Pérez, 1995a, 1995b), y mostrar el sonido tal como otros lo han registrado-vivido, también con mínimas modificaciones (Borie *et ál.*, 2010; Pineda, 2008b). El sonido es dotado de veracidad. Tal como las fotografías a veces son dispuestas para “mostrar cómo es” la apariencia de individuos, vestimentas, o la fabricación y uso de objetos

como “descripciones científicas en forma visual” (Edwards, 2002: 62), con la intención final de demostrar la veracidad de una afirmación. Entonces, se intenta mostrar cómo suena un espacio-tiempo determinado: “[...] todo va entrando en este micrófono, en este aparato van quedando el canto, la vida, el sonido de todo lo que ocurrió en esa pieza ayquineña” (Mercado *et ál.*, 1997). El sonido vivido en esa habitación sólo es verdadero para quienes la habitaron entonces, más allá de eso se trata de una ficción (*María de Copacabana*. Félix Berna, Ayquina, Mercado *et ál.*, 1997: pista 3<sup>12</sup>).

La etnografía en sonido tiene también otra estrategia de ficción: ¿cómo presentar sonidos que ya no son vividos? ¿Cómo hacerlo con sonidos cuyo registro en la vivencia dificultaría su publicación? ¿Cómo reunir sonidos que no son vividos juntos? Por medio de la reconstrucción, la replicación, la recreación. Tal como en la fotografía, se trata de una forma legítima de exploración, pues permite la observación directa de algo que —al menos posiblemente— existe o existió (Edwards, 2002). Entonces se opta por registrar las sonoridades en situaciones concertadas y controladas. De esa manera, podemos escuchar la música dedicada a los muertos en el cementerio de San Miguel de Azapa en el día de Todos los Santos (Borie *et ál.*, 2006), la cual, en su mayoría, fue registrada días antes y días después del primero de noviembre del año 2005 en un estudio de grabación dispuesto en una casa cercana a San Miguel, donde se buscó evocar la atmósfera (no sólo sonora) del cementerio (Fortunato y Ayarza, 2007). De ese modo, Germán Tejerina, oriundo de Séquitor (Atacama), “canta y cuenta la voz sanpedrina del último siglo” (Pineda, 2008b), y muestra su creatividad interpretativa, las peculiaridades en los espacios y tiempos que conoce, sus referentes e inspiraciones a lo largo de un siglo en el espacio-tiempo disponible en el disco compacto (*Mariposita*, Pineda, 2008b: pista 13<sup>13</sup>).

Los trabajos sonoros aquí señalados permiten notar la preeminencia de la fiesta en éstos. Si bien existen otras sonoridades en el NGC, se ha privilegiado su publicación y estudio. Se trata de un acto reforzado: los habitantes locales buscan mostrarse en la fiesta como individuos, como grupo, mutuamente y para otros; la etnografía en sonido muestra esa fiesta, esas personas, esos grupos, a ellos y a otros.

Un “paisaje sin sujeto” es un paisaje sin voces, una pampa sonora, un espacio-tiempo auditivamente indiferenciable. La fiesta, mejor dicho, escuchar la fiesta, despeja esa imagen. El paisaje se habita distinguiéndolo con el “estilo y entusiasmo” de cada habitante (Pineda, 2008a) al tocar la “música para los muertos” (Borie *et ál.*, 2006) “pa’ que coman las almas” (Mercado *et ál.*, 1997), pues los finados siguen morando en el NGC junto a los vivos, también en carnaval (Borie *et ál.*, 2008; Mercado, 1995, 1996: pista 3<sup>14</sup>; Pérez, 1995a, 1995b).

El Proceso de Chilenización también se ha servido de esa imagen-sonido del NGC como “paisaje sin sujeto”, justificando así la pertinencia y necesidad de habitarlo con población chilena (del centro del país) que porta, por ejemplo, sus sonoridades, como la cueca. Este último es un género musical (ritmo, canto y baile) considerado tradicional y típicamente chileno.

La cueca existe desde Argentina hasta Colombia, al menos desde inicios del siglo XIX. Tal como todas las naciones americanas, también tiene raíces en Europa, Asia y África. Es el baile nacional de Chile desde 1979, a partir de un decreto promulgado por el gobierno militar. No obstante, las cuecas son variantes, o más bien una serie de variantes sobre variantes, tal como todo *taskscape*. La que se encuentra en el NGC es llamada *cueca andina* o *cueca nortina*, y maravilla por su hábil y bella interpretación en formatos instrumentales autóctonos, como las *lakitas*<sup>15</sup>, y su mixtura con ritmos propios, como el *wayño*<sup>16</sup>. Así, la cueca, sin dejar de ser chilena, pasa a pertenecer al NGC, y sus intérpretes, como parte de su obra y en su *pacha*, pasan a ser chilenos.

El decreto mencionado señala, como razones para hacer de la cueca la “danza nacional de Chile”, que es “la más genuina expresión del alma nacional”, “en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno”, “se ha identificado con el pueblo chileno [...] y celebrado con él sus gestas más gloriosas”, y porque “la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan [...] el ser nacional en una expresión de auténtica unidad” (Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1979: s/p). Alma, ingenio, pueblo, gesta y unidad que ya habían sido musicalmente aprehendidas por los músicos del NGC, incorporadas como una expresión de su chilenidad en un sonido propiamente andino (Borie *et ál.*, 2010: pistas 9 y 10<sup>17</sup>; Pineda, 2008b: pistas 6<sup>18</sup> a 8).

Considerando que en la Dictadura (1973-1990), la música considerada “andina” o “nortina” fue reprimida de manera no oficial por quienes gobernaban el país (Jordán, 2009), y que cierto gobernante, durante una visita oficial al NGC, le dijo a una comparsa de *lakitas* que podía usar penachos con plumas en sus sombreros si es que lucían en éstos el tricolor de la bandera chilena (Mora, 2010), queda abierta la pregunta sobre las capacidades, posibilidades y resultados de la agencia del Estado y la agencia de los músicos.

## ESCUCHANDO EN AZAPA

Azapa es una *pacha* contenida en el Norte Grande de Chile; se ubica en una quebrada que desemboca en Arica, ciudad costera fronteriza con Perú. Allí he realizado gran parte de mi trabajo de campo, allí escuché las palabras de Juana Mamani que abrieron este artículo. Me ocuparé, en estas páginas finales, de algunos aspectos sobre la relación entre imagen y sonido desde mi experiencia en Azapa.

Para comenzar, una aclaración: no todos los que interpretan instrumentos musicales en Azapa (y por extensión en el NGC) son considerados ni se consideran a sí mismos *músicos*. Quienes tocan en carnavales son denominados *sopladores*, *tocadores* o *tarkeros*<sup>19</sup> y, generalmente, sólo lo hacen en ese espacio-tiempo, cuando es necesario hacer un llamado multitudinario a la lluvia con instrumentos aerófonos. Por otra parte, quienes tienen conjuntos musicales (bandas folclóricas, de bronces<sup>20</sup> o *lakitas*) y que, por dinero, compromiso o devoción, participan de diversas instancias sonoras: fiestas religiosas, fiestas cívicas, fiestas benéficas, matrimonios, cortes de pelo, funerales, etcétera. Son *músicos*, aunque también pueden recibir los epítetos anteriormente señalados.

Para quienes sólo son tocadores, el documento producido (la etnografía en imagen y sonido) es un objeto de memoria, de recuerdo, una evidencia de su habitar reforzado mnemotécnicamente. En efecto, la estrategia que permite retener la memoria sonora es la repetición; así los sonidos son retenidos y explicados, por lo cual, la historia del mundo se afirma de manera insistente, y permite que quien escucha participe en la declaración, no comprendiéndola, sino conociéndola (Schafer, 2009).



Para los músicos esa evidencia es, además, una carta de presentación, un bien comercializable, una producción musical que ha de circular en los mercados locales. Como consecuencia, la reciben en ese sentido, y ellos no buscan difundir su sonido con modificaciones, tal como se les escucha directamente, a la manera en que lo pretendemos nosotros (Borie *et ál.*, 2006).

Ellos quieren presentar su sonido vivido, desde su perspectiva como intérpretes situados en el centro del evento musical, pues “nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos; pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído” (Schafer, 2009). Entonces, buscan incorporar al sonido presentado, la vibración de sus cabezas al resonar las *lakitas*; los movimientos internos/externos de sus cuerpos al soplar, cantar y bailar; junto a una aparente infinidad de instrumentos rodeando al escucha en un paisaje donde no hay direcciones, sólo envolturas sucesivas, iterativas e inagotables (Mora, 2011).

Así, en una grabación que hicimos con la comparsa de *lakitas* Huayna Marka y para ésta, conformada por sopladores de Arica y Azapa, debimos agregar *delay* a los aerófonos y *reverb* a la caja, además de comprimir el bombo después de la ecualización (Borie *et ál.*, 2010: 47), e incluso en un tema debimos realizar una remezcla con un pareja más de *likos* (*lakitas* de registro agudo) grabada expresamente con este fin; el resultado se puede escuchar en el *wayño Lucero, Huayna Marka* (Borie *et ál.*, 2010: pista 24<sup>21</sup>).

Como conclusión, es claro que las etnografías sonoras son representaciones del sonido vivido, donde la veracidad, la legitimidad y el valor del sonido están fundados en el acto de habitar el paisaje. Por lo tanto, dado que son creaciones de los etnógrafos, evocan su escucha, no necesariamente la de los músicos u otros habitantes.

Conjuntamente, la temporalidad y la contemporaneidad del sonido se pueden pesquisar de mejor manera con un trabajo de campo *ecoico*, acepción recogida de la inquietud por una antropología ecoica formulada por Steve Feld y Donald Brenneis: “¿Qué escuchan, cuando oyen una etnografía hecha en sonido, las partes

más académicas y más etnográficas de la audiencia?” (2004: 467). Se trata de una etnografía que escucha, busca ser escuchada y escucha nuevamente, en una oleada sucesiva de ecos. Tomo aquí no sólo la acepción sonora de *eco*, también lo entiendo como aquello que está notablemente influido por un antecedente o que procede de dicho antecedente, y como la resonancia o repercusión de un suceso. Se trata de hacer el viaje *atento* (De Munter, 2007: 23, nota 12), prestando atención a ese conjunto de eventos resonantes mutuamente, que abarcan un patrón de referencias al pasado reciente y anticipaciones del futuro aún no percibido, en una línea sucesiva de ecos donde cada anticipación se convierte en referencia de la anticipación siguiente.

Finalmente, la multisensorialidad revelada en la experiencia musical y la fiesta andinas, es un área donde queda mucho por explorar, proyecto dentro del cual la etnografía en imágenes y en sonido es un paso pertinente, pues esa exploración ha de incluir la incorporación de estrategias distintas a las escriturales. Victoria Castro y Mauricio Uribe (2004) —ambos arqueólogos del NGC— señalan con agudeza que tanto en su disciplina, en la etnohistoria y en la etnografía nos movemos “en el ámbito de los posibles”, donde no es fácil ser asertivo, pero donde es provechoso ser intuitivo y atrevido.

## CACHARPAYA<sup>22</sup>

Para cerrar, haré una recapitulación de los principales aspectos tratados en estas páginas sobre el NGC, lugar etnográfico tradicional que emerge desde y dentro del ejercicio de la antropología, durante la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de un lugar-proceso vinculado con el proyecto de incorporación de dicho paisaje a Chile, sostenido desde el Gobierno, la academia y los capitales. Es un *landscape* y una *pacha* reconocible y caracterizable, concepciones que reúno para describir el NGC, pero cuyas posibles traducciones y relaciones deben ser estudiadas con mayor acuciosidad.

Los límites espaciotemporales del NGC están delineados por la práctica de la antropología, pues la realización de la obra (*taskscape*) es, también, la construcción del espacio-tiempo, mientras se ejecuta dicha obra. Esto podemos visualizarlo en la obra de Eric Boman (1908), quien hizo trabajo de campo en Susques duran-

te 1903, año en que esa localidad ya pertenecía al territorio argentino, luego de haber sido chilena y boliviana, y que, sin embargo, es considerada parte de la antropología del NGC, pues Boman trabajó con grupos con los que sigue trabajando la antropología del NGC. O el caso de Luis Riso Patrón (1911), quien presenta fotografías hechas en ambos lados del, por entonces reciente, límite entre Chile y Bolivia, pues entiende que las fronteras no existen desde la línea de hitos hacia el interior, sino que son espacios de contacto, comunicación e interacción, con lo cual colaboran en el establecimiento del desborde geopolítico como característica del NGC desde sus inicios.

Los sonidos en la etnografía también evidencian la porosidad concreta de las fronteras imaginadas. Por ejemplo, en Arica y Azapa encontramos la cumbia, originaria de Colombia, incorporada en la obra musical de los moradores del NGC (Borie *et ál.*, 2010: pistas 15 a 17<sup>23</sup>), incluso mixturada con el *wayño* en una canción de incontables versiones como *Por medio peso* (Borie *et ál.*, 2006: pista 20<sup>24</sup>), y en un éxito de la música popular: *Caballo viejo*, pieza del folclore venezolano, reconocida en la voz de Simón Díaz, que suena en bronces junto a otras cumbias (Borie *et ál.*, 2006: pista 13<sup>25</sup>) o en *lakitas*, tomada de la rumba catalana del grupo Gipsy Kings (Borie *et ál.*, 2010: pista 13, 14<sup>26</sup>, 16 y 20).

Dentro del NGC es posible organizar la concurrencia de la imagen y el sonido en la etnografía en dos tendencias. Por un parte, el “paisaje sin sujeto” en fotografías donde la presencia y la huella humanas son difíciles de descubrir (Alvarado y Möller, 2009a), ya que son imágenes que corresponden a la expresión del “desierto” como deseo (Mege, 2009), del “aislamiento” como contexto (Mora, 2009) y del acercamiento científico y pragmático a la naturaleza, heredado de la apreciación estética de los Andes de fines del siglo XVIII (Majluf, 2000).

Esta sustracción visual de los habitantes de este paisaje, asumido como árido, se condice con la pampa sonora que caracteriza a gran parte del NGC. Desde sus inicios hasta nuestros días, considerando toda su extensión espacial, son muy pocos los trabajos antropológicos sobre sonido y con registro sonoro. Gran parte de éstos han sido citados

en el presente artículo, y se puede apreciar que cobran presencia apenas desde la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, los habitantes del NGC han estado “dentro del cuadro” (Alvarado y Möller, 2009b: 11) desde los inicios de la antropología del NGC, aunque de manera fluctuante, ocupando el espacio fotográfico con su vida cotidiana y sus fiestas.

Son los sonidos de esas fiestas los que han atraído con mayor fuerza la atención de los etnógrafos, en éstos han concentrado su estudio y publicación. Se pueden caracterizar esas sonoridades como etnografías de rescate, donde se registran detalladamente prácticas que se asumen en extinción, y etnografías de valoración, tanto patrimonial como científica de los sonidos.

Dichas etnografías dan cuenta del sonido vivido durante el trabajo de campo por los etnógrafos, por ello, no necesariamente presentan la comprensión local de los sonidos. Allí, un ejercicio ecoico de la etnografía puede aportar en esa dirección, pues no podemos olvidar que las fonografías (tal como las fotografías) son ficciones, evocaciones y proyectos. Etnógrafos, músicos y otras personas vinculadas tendrán las suyas propias. La etnografía se presenta como una práctica en donde pueden confluír y conversar intereses académicos, artísticos, políticos, etcétera, incluso desde la necesidad básica de ser escuchado(s).

Por eso, es posible percibir en estas etnografías el Proceso de Chilenización, la movilidad espacial propia de los habitantes del NGC, los paradigmas característicos de la antropología del NGC, y otros elementos del paisaje del Norte Grande de Chile.

Para cerrar, dentro del NGC como lugar etnográfico tradicional, la multisensorialidad es una obra en construcción. Al menos las palabras de Juana Mamani en el cementerio de San Miguel de Azapa, aquellas que dedicara a su padre sobre la tumba, al lado de la cual ella descansa ahora, siguen aludiendo a una realidad parcialmente conocida, y en menor grado comprendida. Afortunadamente, siempre permanece abierta la inquietud sobre las capacidades, posibilidades y alcances de la agencia académica.



## NOTAS

<sup>1</sup> Los trabajos propios que aquí discutiré pueden ser escuchados en la dirección electrónica: <<http://es.herzio.fm/band/azapa>>, y sus gacetas pueden ser descargadas según se indica en la bibliografía (Borie *et al.*, 2006, 2008, 2010). Por otra parte, algunos trabajos en sonido aquí referenciados están disponibles en un portal creado por el Museo Chileno de Arte Precolombino, en la sección “Norte Grande de Chile”, disponible en: <<http://www.precolombino.cl/mods/audiovisual/audio/>>.

<sup>2</sup> La atención sobre los sentidos fue destacada dentro de la antropología hace algún tiempo —véase Pink (2009) para una revisión sumaria y analítica al respecto— y es una problemática aún abierta en términos teóricos y metodológicos.

<sup>3</sup> Mencionaré aquí sólo dos connotados. Alfred Haddon, líder de la Expedición al Estrecho de Torres (1898), incluyó dispositivos de registro visual y sonoro entre sus artilugios de campo, e incluso, posteriormente, buscó levantar una escuela de antropología y sonido en Cambridge. Franz Boas hizo lo propio en la Expedición a la Tierra de Baffin (1883-1884), reuniendo gran cantidad de material sonoro para sus estudios sobre sonidos alternantes y situando la fotografía como herramienta obligatoria de la etnografía. Así, hasta nuestros días, es indiscutible que la gran mayoría de los antropólogos llevamos a terreno, al menos, una grabadora de audio y una cámara fotográfica.

<sup>4</sup> Debo aclarar que la labor de fotógrafos, musicólogos, folcloristas y otros trabajadores de campo, que han hecho más que los antropólogos en relación con el uso de la imagen y el sonido, queda fuera de estas páginas por su magnitud y sus particularidades disciplinarias.

<sup>5</sup> Voz aymara y quechua, perteneciente a lenguas que comparten con el español los Andes Centro Sur.

<sup>6</sup> Traduzco *taskscape* como *obra* por la plasticidad de dicho vocablo. Tiene la capacidad de aludir a la realización de una tarea, el espacio donde se realiza y a su resultado, los cuales pueden tener cualquier magnitud en el tiempo-espacio, e incluso, ser materiales o inmateriales. Me parece sugerente que, al menos en Chile, en arquitectura y obras civiles, áreas donde muchas veces el trabajo de campo consiste en construir el espacio-tiempo de trabajo (los edificios se habitan durante su construcción), se le llame *obra* al homólogo de *terreno* en antropología.

<sup>7</sup> Aludo aquí, sucintamente, a las nociones de *retention* y *protention* de la fenomenología de la temporalidad desarrollada por Edmund Husserl.

<sup>8</sup> Acojo el concepto de *movilidad*, antes que el de *migración*, pues no se trata de grupos humanos que emprendieron un viaje unidireccional y sin retorno, sino más bien, de “una comunidad de personas cuyas redes sociales se extienden actualmente mucho más allá del espacio histórico tradicional” (González, 2010: 538).

<sup>9</sup> Para un análisis detallado del desarrollo de la antropología del NGC, véase Gundermann y González (2009a, 2009b); sobre la arqueología del NGC, véase Rivera (2002); y sobre la etnohistoria del NGC, véase Hidalgo (2004).

<sup>10</sup> Que luego fue complementado por una producción fonográfica: *Música para el nacimiento del agua* (Mercado, 1995).

<sup>11</sup> <[http://precolombino.cl/preco\\_upl/track\\_e9af0.05.Track05.mp3](http://precolombino.cl/preco_upl/track_e9af0.05.Track05.mp3)>

<sup>12</sup> <[http://precolombino.cl/preco\\_upl/track\\_d0052.3.mp3](http://precolombino.cl/preco_upl/track_d0052.3.mp3)>

<sup>13</sup> <[http://precolombino.cl/preco\\_upl/track\\_d71de.13.Track13.mp3](http://precolombino.cl/preco_upl/track_d71de.13.Track13.mp3)>

<sup>14</sup> <[http://precolombino.cl/preco\\_upl/track\\_ebad1.3\\_discurso\\_de\\_la\\_Vieja\\_de\\_Carnaval.mp3](http://precolombino.cl/preco_upl/track_ebad1.3_discurso_de_la_Vieja_de_Carnaval.mp3)>

<sup>15</sup> Instrumento aerófono, comúnmente llamado *zampoña*, que difiere de éste por su técnica interpretativa (el diálogo musical) y su formato instrumental (comparsas de parejas de *lakitas* junto a una sección de percusión).

<sup>16</sup> Género musical ampliamente difundido en la región andina. Generalmente evoca espacios rurales e historias de movilidad. *El abuelo* es considerado actualmente un *wayño* interpretado en estilo tradicional (Borie *et al.*, 2010: pista 11).

<sup>17</sup> <[http://azapa.org/nomadasmora/cuecalosmollo\\_azapa2010\\_10.mp3](http://azapa.org/nomadasmora/cuecalosmollo_azapa2010_10.mp3)>

<sup>18</sup> <[http://precolombino.cl/preco\\_upl/track\\_38dc8.06.Track06.mp3](http://precolombino.cl/preco_upl/track_38dc8.06.Track06.mp3)>

<sup>19</sup> *Tarkero* es quien toca *tarka*, instrumento aerófono de sección octogonal con canal de insuflación y orificios para su digitación.

<sup>20</sup> Instrumentos de viento fabricados inicialmente en dicho metal. En este caso se trata trompetas, bajos y tubas, junto a una sección de percusión.

<sup>21</sup> <[http://azapa.org/nomadasmora/lucerohuayna\\_azapa2010\\_24.mp3](http://azapa.org/nomadasmora/lucerohuayna_azapa2010_24.mp3)>

<sup>22</sup> <[http://azapa.org/nomadasmora/ciclonlosmollo\\_azapa2010\\_16.mp3](http://azapa.org/nomadasmora/ciclonlosmollo_azapa2010_16.mp3)>

<sup>23</sup> Corresponde a la despedida, momento en que cada agrupación musical interpreta un tema alusivo al final de la fiesta y un conjunto de canciones que resumen su participación en ésta.

<sup>24</sup> <[http://azapa.org/nomadasmora/pormediopesohuayna\\_azapa2010\\_20.mp3](http://azapa.org/nomadasmora/pormediopesohuayna_azapa2010_20.mp3)>

<sup>25</sup> <[http://azapa.org/nomadasmora/juventudfolklor\\_azapa2010\\_13.mp3](http://azapa.org/nomadasmora/juventudfolklor_azapa2010_13.mp3)>

<sup>26</sup> <[http://azapa.org/nomadasmora/bamboleogeneracionandina\\_azapa2010\\_14.mp3](http://azapa.org/nomadasmora/bamboleogeneracionandina_azapa2010_14.mp3)>





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FONOGRAFICAS

1. ALVARADO, Margarita y Carla Möller, 2009a, "Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana Contreras: estética y fotografía de los indígenas del Norte Grande", en: *Aisthesis*, No. 46, pp. 151-177.
2. \_\_\_\_\_, 2009b, "Dentro y fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile", en: *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 14, pp. 1-41.
3. AUGOYARD, Jean-François, 2001, "L'entretien sur écoute réactivée", en: Michèle Grosjean y Jean-Paul Thibaud (eds.), *L'espace urbain en méthodes*, Marsella, Parenthèses.
4. BOMAN, Eric, 1908, *Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Désert d'Atacama*, París, Imprimerie Nationale.
5. BORIE, César; Andrés Fortunato, Gerardo Mora y Juan Solar, 2006, *Azapa. Música para los muertos*, Santiago de Chile, Azapa Producciones Ltda., disponible en: <<http://azapa.org/musicaparalosmuertos.pdf>>.
6. \_\_\_\_\_, 2008, *Azapa. El Ño Carnavalón*, Santiago de Chile, Azapa Producciones Ltda., disponible en: <<http://azapa.org/carnavalon.pdf>>.
7. \_\_\_\_\_, 2010, *Lakitas de Arica*, Santiago de Chile, Azapa Producciones Ltda., disponible en: <<http://azapa.org/lakitasdearica.pdf>>.
8. CAMPOS, Luis y Juana Millar (eds.), 2009, *Cuyacas. Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana*, Santiago de Chile, Salesianos.
9. CASTRO, Victoria y Mauricio Uribe, 2004, "Dos 'pirámides' de Caspana. El juego de la *pichica* y el dominio inka en el loa superior", en: *Chungará*, Vol. 36, Sup. 2, Universidad de Tarapacá-Facultad de Ciencias Sociales Administrativas y Económicas, pp. 879-891.
10. CASTRO, Victoria y Mauricio Uribe, 2004, "Dos 'pirámides' de Caspana. El juego de la *pichica* y el dominio inka en el loa superior", en: *Chungará*, Vol. 36, Sup. 2, pp. 879-891.
11. CASTRO, Victoria y Varinia Varela (eds.), 1994, *Ceremonias de tierra y agua. Ritos milenarios andinos*, Santiago de Chile, Kuppenheim y Cía.
12. CONCHA, José, 2004, *Más allá del referente, fotografía*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile-Instituto de Estética.
13. DE MUNTER, Koen, 2007, *Nayra: ojos al sur del presente*, Oruro, CEPA/Latinas.
14. EDWARDS, Elizabeth, 2002, "La fotografía de Martín Gusinde en un contexto antropológico más amplio", en: Peter Mason y Carolina Odone (eds.), *12 Miradas*, Santiago de Chile, Taller Experimental Cuerpos Pintados.
15. FELD, Steve y Donald Brenneis, 2004, "Doing Anthropology in Sound", en: *American Ethnologist*, Vol. 31, No. 4, pp. 461-474.
16. FORTUNATO, Andrés y Elías Ayarza, 2007, *Diseño de sonido para el registro de datos fonográficos en el estudio etnomusicológico Azapa. Música para los muertos*, Tesis para optar al título de Ingeniero en Sonido, Universidad Tecnológica de Chile, Santiago.
17. GONZÁLEZ, Héctor, 2010, "Comunidad rural en crisis o comunidad translocalizada entre los aymara del Norte de Chile", en: *Actas 6º Congreso Chileno de Antropología*, Tomo I, Santiago de Chile, pp. 537-550.
18. GREBE, María, 1986, "Migración, identidad y cultura aymará: Puntos de vista del actor", en: *Chungará*, No. 16-17, Universidad de Tarapacá-Facultad de Ciencias Sociales Administrativas y Económicas, pp. 205-223.
19. GUNDERMANN, Hans y Héctor González, 2009a, "Sociedades indígenas y conocimiento antropológico. Aymaras y atacameños de los siglos XIX y XX", en: *Chungará*, Vol. 41, No 1, Universidad de Tarapacá-Facultad de Ciencias Sociales Administrativas y Económicas, pp. 113-164.
20. \_\_\_\_\_, 2009b, "Sujetos sociales andinos, antropología y antropólogos en Chile", en: *Alpha*, No. 29, Osorn (Chile), Universidad de los Lagos, pp. 105-122.
21. HIDALGO, Jorge, 2004, *Historia andina en Chile*, Santiago de Chile, Universitaria.
22. INGOLD, Tim, 2010, "The Temporality of the Landscape", en: Robert Preucel y Stephen Mrozowski (eds.), *Contemporary Archaeology in Theory. The New Pragmatism*, West Sussex, Wiley Blackwell/John Wiley and Sons
23. JORDÁN, Laura, 2009, "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino", en: *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, No. 212, julio-diciembre, Santiago de Chile, Universidad de Chile-Facultad de Artes, pp. 77-102.
24. LATCHAM, Ricardo, 1910, *Los changos de las costas de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
25. MAJLUF, Natalia, 2000, "Photographers in Andean Visual Culture. Traces of an Absent Landscape", en: *History of Photography*, Vol. 24, No. 2, pp. 91-100.
26. MARTÍNEZ, Nelson; José Luis Martínez; y Viviana Gallardo, 2003, "Presencia y representación de los indios en la construcción de nuevos imaginarios nacionales (Argentina, Bolivia, Chile y Perú 1880-1920)", en: Alejandra Castillo, Eva Muzzopappa, Alicia Salomone, Bernarda Urrejola y Claudia Zapata (eds.), *Nación, Estado y cultura en América Latina*, Santiago, Universidad de Chile-Facultad de Filosofía y Humanidades.
27. MARTÍNEZ, Rosalía, 2009, "Musiques, Mouvements, Couleurs dans la Performance Musicale Andine. Exemples Boliviens", en: *Terrain*, No. 53, pp. 84-97.
28. MEDINA, José, 1882, *Los aborígenes de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Gutemberg.
29. MEGE, Pedro, 2009, "Viviendo en el mundo material. Fotografías de indígenas del desierto de Chile", en: *Aisthesis*,

- No. 46, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 178-200.
30. MERCADO, Claudio, 1995, *Música para el nacimiento del agua*, Santiago de Chile, Chimuchina Records.
  31. \_\_\_\_\_, 1996, *Tiempo del verde, tiempo de lluvia. Carnaval en Aiquina*, Santiago de Chile, Chimuchina Records.
  32. MERCADO, Claudio; Patricia Rodríguez; y Pablo Miranda, 1997, *Pa'que coman las almas*, Santiago de Chile, Chimuchina Records.
  33. MINISTERIO Secretaría General de Gobierno, 1979, "Decreto 23 de 1979 del Ministerio Secretaría General de Gobierno", Santiago de Chile, disponible en: <<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886&idParte=&idVersion=1979-11-06>>, consultado el 13 de junio de 2011.
  34. MORA, Gerardo, 2009, *Eric Boman. Aislamiento, etnografía y fotografía en la antropología del Norte Grande de Chile*, tesis para optar al título de Antropólogo Social, Universidad de Chile, Santiago.
  35. \_\_\_\_\_, 2010, "Lakitas de vinilo en Arica", en: *Iluminuras: Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*, Vol. 11, No. 25.
  36. \_\_\_\_\_, 2011, "Lakitas percibidas y propuestas", en: *Actas 7º Congreso Chileno de Antropología*, realizado en octubre de 2010 en San Pedro de Atacama, Chile, en prensa.
  37. MORA, Gerardo y María Odone, 2011, *Procesos contemporáneos de semantización en/del Cerro Sombrero. A propósito de las cruces de mayo*, ponencia presentada en el VIII Congreso de Etnohistoria, Sucre, manuscrito.
  38. MOSTNY, Grete, 1954, *Peine, un pueblo atacameño*, Santiago, Universidad de Chile-Instituto de Geografía.
  39. MOULIAN, Rodrigo y Yanko González, 2005, "María Ester Grebe. Caminando con los ngen", en: *Revista Austral de Ciencias Sociales*, No. 9, Valdivia, Universidad Austral de Chile, pp. 39-48.
  40. MURRA, John, 2002, *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Pontificia Universidad Católica del Perú.
  41. ORELLANA, Mario, 1994, *Prehistoria y etnología de Chile*, Santiago de Chile, Bravo y Allende.
  42. PÉREZ, José, 1995a, *Carnaval en Isluga*, Santiago de Chile, Fundación Andes/Museo Chileno de Arte Precolombino.
  43. \_\_\_\_\_, 1995b, *Carnaval en Cariquima*, Santiago de Chile, Fundación Andes/Museo Chileno de Arte Precolombino.
  44. PINEDA, Mauricio, 2008a, *Pueblos atacameños. Estilo y entusiasmo 1969-1988*, Santiago de Chile, Etnomedia Producciones/Universidad de Chile-Archivo Etnográfico Audiovisual.
  45. \_\_\_\_\_, 2008b, *Germán Tejerina. Música de pueblos atacameños*, Santiago de Chile, Etnomedia Producciones/Universidad de Chile-Archivo Etnográfico Audiovisual.
  46. PINK, Sara, 2009, *Doing sensory anthropology*, Wiltshire, SAGE.
  47. RISO, Luis, 1911, *La línea de frontera con la república de Bolivia*, Santiago de Chile, Sociedad Imprenta/Litografía Universo.
  48. RIVERA, Mario, 2002, *Historias del desierto. Arqueología del Norte de Chile*, La Serena, Del Norte.
  49. SÁNCHEZ, Gilberto, 1998, "Multilingüismo en el área de San Pedro de Atacama. Lenguas aborígenes atestiguadas por la fitonimia del área de San Pedro de Atacama", en: *Estudios Atacameños*, No. 16, pp. 171-179.
  50. SCHAFER, Murray, 2009, *Nunca vi un sonido*, conferencia dictada en el Foro Mundial de Ecología Acústica, México, disponible en: <<http://www.archivosonoro.org/?id=257>>, consultado el 10 de julio de 2011.
  51. ŠOLC, Vaclav, 1975, "Casa aymara en Enquelga", en: *Annals of the Náprstek Museum*, No. 8, pp. 11-146.
  52. WRIGHT, Pablo, 2005, "Cuerpos y espacios plurales: sobre la razón espacial de la práctica etnográfica", en: *Indiana*, No. 22, pp. 55-72.
  53. VAN KESSEL, Juan, 1992, *Aica y la peña sagrada*, Iquique/Puno, El Jote Errante/CIDISA.

