



Interciencia
ISSN: 0378-1844
ISSN: 2244-7776
interciencia@gmail.com
Asociación Interciencia
Venezuela

Daponte, Jean Franco; Díaz Araya, Alberto; Cortés Aliaga, Nicole
LOS *CHUNCHOS* EN LA TIRANA. BAILE, MÚSICA Y MEMORIA FESTIVA EN EL NORTE CHILENO
Interciencia, vol. 45, núm. 8, 2020, , pp. 361-369
Asociación Interciencia
Venezuela

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33964324002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LOS *CHUNCHOS* EN LA TIRANA. BAILE, MÚSICA Y MEMORIA FESTIVA EN EL NORTE CHILENO

JEAN FRANCO DAPONTE, ALBERTO DÍAZ ARAYA Y
NICOLE CORTÉS ALIAGA

RESUMEN

Este artículo aborda las expresiones simbólicas, musicales y culturales que forman parte de la presencia histórica de los bailes de chunchos que participan en la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana en la región de Tarapacá en el norte de Chile. Se exponen

antecedentes etnohistóricos y musicológicos sobre los chunchos y los vínculos con las manifestaciones músico-coreográficas de la fiesta de la Virgen de Paucartambo (Cusco), permitiendo reevaluar algunas hipótesis sobre las influencias en la celebración a la Virgen.

Introducción

La fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana es una de las celebraciones más concurridas en el norte de Chile, un santuario donde suceden una gran cantidad de expresiones de piedad y tradición, con la participación de feligreses, equipos pastorales, bailes religiosos, músicos y un número importante de peregrinos que llegan (más de 200.000 personas) cada 16 de julio, el día de la Virgen. Una de estas expresiones características de la festividad, entre bailes de cuyacas, morenos o diablitos, son los '*chunchos*', una de las danzas guerreras más antiguas que participa en la Tirana (Van Kessel, 1987; Núñez, 2004; Díaz, 2011).

La literatura sobre temas religiosos se ha enfocado en sugerir que

la fiesta de la Tirana responde a un fenómeno salitrero con una raíz vinculada al altiplano boliviano, idea que en la actualidad funciona casi como un axioma. Pese a que existen algunas influencias altiplánicas sobre ciertos bailes que asisten al santuario, como las '*diabladas*', estos responderían a su presencia desde mediados del siglo XX, y solo a partir de la década de 1980 hay expresiones de danzas bolivianas como *sambos*, *antawaras*, *tinkus*, entre otros, materias que merecen un análisis profuso (Díaz y Lanas, 2015). Nuestra experiencia de trabajo etnográfico, histórico y musicológico, nos permiten conjeturar en este artículo que, el modelo trazado de influencia altiplánica no solo es tardío en su temporalidad, responde además a una construcción de un imaginario religioso mediatizado por las autoridades eclesásticas chilenizadoras que han invisibilizado prácticas culturales y

músico-coreográficas que vinculan a la festividad de la Virgen del Carmen de la Tirana con ciertos atributos étnicos, religiosos y estéticos con manifestaciones y sonoridades que circularon longitudinalmente por la sierra peruana, y en lo particular, a los *chunchos* tarapaqueños con los *ch'unchu* de Paucartambo (Cusco).

Los *chunchos* en el territorio andino

Al referirnos a los *chunchos* (*ch'unchu* en voz quechua), podemos encontrar dos acepciones que evocan a los indígenas de las zonas selváticas de los Andes tanto de Perú como de Bolivia: los guerreros y la danza. La primera de ellas correspondería a los '*ch'unchu*', concepto que define a la población de la selva, considerados durante la Colonia como salvajes o bárbaros que habitaban los yungas orientales (Vásquez, 1950;

PALABRAS CLAVE / Chunchos / Fiestas / Tirana /

Recibido: 15/07/2020. Modificado: 27/08/2020. Aceptado: 30/08/2020.

Jean Franco Daponte. Doctor en Musicología, Universidad de Valladolid, España. Docente, Departamento de Educación, Universidad de Tarapacá, Chile. e-mail: jdaponte@academicos.uta.cl.

Alberto Díaz Araya. Doctor en Antropología, Universidad Católica del Norte, Chile. Académico Universidad de Tarapacá, Chile. Dirección: Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá. Avenida 18 de Septiembre N° 2222, Arica, Chile. e-mail: albertodiaz@uta.cl

Nicole Cortés Aliaga. Licenciada en Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá, Chile. Investigadora, Universidad de Tarapacá, Chile. e-mail: nicolcortesaliaga@gmail.com.

Martínez *et al.*, 2014). Corresponden a los indígenas del *Antisuyu* del imperio *inka*, siendo descritos como “yndios desnudos y aci se llaman Anti runa micoc (los del Anti, comedores de hombres). Estos yndios de la montaña y de la otra parte de la cierra” (Guaman Poma, 1615: 325). Por su parte, Cobo (1895 [1653]) complementa que los *chunchos* utilizaban armas “unas eran para pelear de lejos y otras para de cerca... Pero la arma más general de todas las Indias, no sólo para guerra, sino también para la caza, era el arco y flecha. Hacia el arco tan largo y más que la estatura humana, y algunos de ocho y diez palmos, de cierta palma negra llamada Chonta, cuya madera es muy pesada y recia” (Cobo, 1895 [1653], vol. 4: 194).

El lexicón de González Olguín, de 1608, los caracteriza de la siguiente manera: “*Chhunchu*. Vna prouincia o de Andes de guerra ...*Vinu macana*. Porra de armas, o de guerra hecha de chonta como baston ...*Chuqui*. Lança sin plumas ...*Sipittica* o *sipi*. Gorjal de plumas antiguo para bayles. ...*Tticallini tti-callicuni*. Ponerse flor o plumaje en la cabeza” (González Olguín, 1608). Entre las armas de los guerreros se encontraba la honda utilizada por los cusqueños (inkas), y largos arcos de madera denominados chonta y flechas con veneno, siendo el arma de los *chunchos*. Los atributos de la indumentaria que poseen las tribus selváticas son las *chontas*, penachos con plumas, arcos y flechas. Guaman Poma informa de una batalla entre *chunchos* e inkas como parte de las llamadas guerras del *Tawantinsuyu*, relatos que también fueron representados en artefactos como los *qeros* coloniales, que corresponden a vasos ceremoniales de madera con escenas de batallas, visualidades que no solo incluían la presencia de cusqueños y *antis* o *chunchos*, sino también a hombres alados que acompañaban en el combate a dichos grupos étnicos (Martínez *et al.*, 2014).

Una representación visual de *chunchos* se puede apreciar en un *qero* de madera con forma de cabeza de felino, policromado de origen colonial encontrado en Ollantaytambo, Perú; en él se encarna un conflicto entre los *inkas* y los *chunchos* (Figura 1), encontrándose al lado izquierdo de la imagen, personajes vestidos con trajes tradicionales *inkas* sujetando hondas con proyectiles, y en el centro uno de ellos posee un escudo; mientras que a la derecha, se encuentran otros cuatro sujetos con túnicas cortas, el pelo largo y un tocado de plumas en la cabeza con cintas, llevando a su vez dos arcos largos; uno de los indígenas sostiene a uno de los personajes que está



Figura 1. Enfrentamiento *inkas-antis*. Tomado de Wichrowska y Ziolkowski (2000: 115).

herido. A dicha imagen se le acompaña, en la parte inferior, motivos florales con dos aves y dos monos (Wichrowska y Ziolkowski, 2000; Martínez *et al.*, 2014).

Otros *qeros* con escenas similares que han sido registrados por Martínez *et al.*, (2016), en los que el relato visual refleja nuevamente el enfrentamiento entre dos grupos étnicos identificados como cusqueños y *antis* o *chunchos*. Guaman Poma (1615), afirmaba que en las festividades de los Andesuyos (al oriente del Cusco): “Cantan y baylan los Antis y Chunchos, dici así: ‘Caya caya, cayaya caya, caya caya, cayaya caya, cayaya caya.’ Al son desto cantan y danzan y hablan lo que quiere en su lengua. Y rresponde las mugeres a este son: ‘Cayaya caya, cayaya caya’, y una tocando una flauta que llaman pipo. Y al son dello hazen fiesta; andan al rruerdo acidos las manos unos con otros. Se huelgan y hasen fiesta y baylan uarmi auca, todos los hombres bestidos como muger con sus flechas” (Guaman Poma, 1615: 325).

Esta performance, observada en la sierra peruana por Guaman Poma, de los *chunchos* (danzando y cantando con sus flechas al compás de flautas) hace referencia a la segunda acepción que nos interesa relevar, como lo constituye el baile *chuncho* (Figura 2). Dichos guerreros, con atuendos con plumas, son representados danzando con sus arcos o flechas en los *qeros*. Según explican Martínez *et al.*, (2016), dentro de las narraciones visuales encontradas en los *qeros*, se presentan siete temáticas comunes:

- a) *batalla*: muestra escenas de enfrentamiento entre inkas y antis;
- b) *presentación*: un prisionero anti es llevado a presencia de un inka sentado que recibe una ofrenda floral de parte de un personaje femenino o *quya*, arrodillado (una variante muestra únicamente al *inka* con la *quya* presentando flores);
- c) *baile de chunchos*: ya en contexto colonial, muestra una comparsa de



Figura 2. Fiesta de los Andesuyos de la mujer enemiga, *qaya qaya, warmi awqa*. Tomado de Guaman Poma (1615: 323).

bailarines antis o vestidos como tales, en un ambiente urbano y con instrumentos musicales europeos;

d) *guerreros*: aparecen uno o más antis, entre árboles selváticos con arcos y flechas;

e) *autoridades*: que muestra al inka y a una autoridad anti, ambos en andas;

f) *cazadores*: en los que los antis enfrentan a un felino o están cazando monos subidos en árboles;

g) *aldeas*, en las que aparecen hombres y mujeres junto a chozas en la selva.

Siguiendo a Cummins (2004) esta danza (presente en los *qeros*) representaría la conversión de los *chunchos* de un estado de salvajes, barbaros e infieles a miembros de la sociedad colonial, mediante su participación en bailes durante las festividades religiosas, representando batallas rituales (Martínez *et al.*, 2016). Ahora bien, la participación de los indígenas en los bailes vinculados a las fiestas ya sea en el canto, la danza o ejecución de instrumentos musicales, pudo tal vez haber servido como un medio catequético al incorporarlos a las celebraciones religiosas. Avanzando el siglo XVII, se establecieron normas a las danzas, autos sacramentales y procesiones, prohibiendo la presencia de mujeres indígenas, dado que el baile generaba deservoltura en ellas, indicando la presencia del demonio en dichos actos (Díaz *et al.*, 2012). En un cuadro fechado en 1680, cuyo tema es la procesión del Corpus Christi en el Cusco (Figura 3) se observa en la parte inferior izquierda un conjunto de hombres *chunchos* con sus atuendos, tocados de plumas y sus *chontas* reverenciando ante el paso de las cofradías y la imagen de la Virgen.

Avanzado el periodo colonial, el baile de los *chunchos* se fue popularizando en las festividades religiosas en diferentes regiones andinas, distribuyéndose longitudinalmente a lo largo de la sierra peruana hasta sectores del altiplano boliviano y el norte chileno. Al parecer, con la materialización de los dispositivos pastorales, las danzas aceptadas por la curia tuvieron una amplia difusión, como parte del repertorio visual y estético que incorporaba el mensaje evangelizador; y en contrapunto, durante la coreografía, esquemas y sonoridades, también se contenían memorias andinas que pugnan con el discurso catequético, reafirmando etnicidades en la Colonia.

A inicios del siglo XIX, en su paso por Arica rumbo a La Paz, D'Orbigny (2002) registró en una fiesta religiosa andina un grupo de bailarines con trajes emplumados y *chontas* (Figura 4). Por su parte, Uhle (1894) elaboró una



Figura 3. La procesión de Corpus llega a las puertas de la catedral de Cuzco. Atribuido a Basilio de Santa Cruz. Museo Virreinal, Cuzco. Tomado de Gisbert (2007: 40).

descripción músico-coreográfica de los bailes y músicos de las festividades del área de La Paz. En sus apuntes exponía que el *chuncho* es un baile “más de indios que de cholos, sin mujeres, *ad libitum*, acompañado de una orquesta. Describía el autor:

“a. Los bailantes, camisa blanca, pantalones cortos blancos y medias de color. Bolerías cortas de plumas o ahora: bordadas jaquete o chaleco de color bordado;

llevan coronas de plumas y máscaras (comunes, de poca babas), cabello largo. Hay una variedad de detalles no solo en la variabilidad de la forma y material de chalecos, boleras y diadema de plumas. Algunos indican heridas sobre la máscara, algunas colgan la figura de un pescado en la espalda, etc, o llevan cuerno. Todos con arcos y flechas, que en una clase de baile de guerra suenan unos contra las otras.



Figura 4. Indígenas bailando en los alrededores de La Paz. Alcide d'Orbigny Viaje a la América Meridional. Tomo III Institut français d'études andines, 2015.

b. Música orquesta: flauta “phalawito”, violinas que tocan alto y bajo (quizá para tonos guerreros) y un bombo redoblando. También otra: bombos redoblates (tambor chico, clarinetes, pistones). Vi este baile en La Calera, 6 de agosto 1894 y en Achacacha 18 de noviembre 1894 donde lo retraté” (Uhle, 1894: 21).

El reporte etnográfico de Max Uhle permite visualizar los componentes estéticos de los trajes de *chunchos*, con camisas y pantalones blancos, medias, chaquetas (boleras) con plumas y adornos, tocados emplumados, pelucas y máscaras, tal como sucede en Paucartambo (Cusco). Asimismo, destaca el uso de arcos y flechas que dan cuenta de “una clase de baile de guerra (que) suenan”. La musicalización es interpretada por ‘phalawitos’ (*palahuitos*) de tonos agudos y graves, que corresponde a un tipo de flauta transversal o pito ampliamente difundido en los Andes, acompañada de un tambor para el redoble y bombos, a la usanza tradicional de Paucartambo (Perú) y la Tirana (Chile).

El epítome de *chunchos* se encuentra en diferentes festividades religiosas que tienen lugar en Perú, Bolivia y Norte de Chile (Figura 5). En Bolivia, los *chunchos* participan en la fiesta de San Ignacio de Loyola, patrón de la provincia de Moxos (Beni); *chunchos* aymaras en las celebraciones del Corpus Christi, San Juan, Virgen de los Remedios y San Santiago en el Departamento de La Paz; *chunchos* de Anzaldo en Urkupiña (Cochabamba); *chunchos* en la celebración de la Virgen del Socavón (Oruro); *silpuris* de Vichacla y Tupiza, o *chunchos* chicheños en Corpus Christi en Chichas, Potosí. *Sambilantes* promesantes de San Roque en Reynecilla, quienes danzan con caña y bombo; en la fiesta de la Inmaculada Concepción en Tojo (Tarija) y en la festividad de San Roque (Tarija), lugar donde el baile *chuncho* se acompaña de cañas (Varas, 1976; Rodríguez, 1997; Civalero, 2013; Vacaflores *et al.*, 2017).

Según Vacaflores (2018), los *chunchos* de San Roque en Tojo (Bolivia) habrían sido fundados en 1863, pero para danzar a la Virgen de Guadalupe, integrándose en 1880 a las celebraciones de la Virgen del Rosario y en 1889 comenzaron a participar en la fiesta de San Roque. En ese momento la prensa boliviana representaba negativamente a los *chunchos* de San Roque, quienes acompañados de diablos, toros y cañas, causaban disturbios al orden público, participando en juegos de azar y emborrachándose en ocasiones durante la fiesta (Vacaflores, 2018). La vestimenta tradicional de los *chunchos* de San Roque

es un pollerín a la rodilla, un ponchillo cubierto de cintas cosidas en círculo, una bolsita pequeña amarrada a la cintura y decorada con caracoles, conchas y lentejuelas, zapatillas y medias largas; además, un velo transparente de tul blanco que cubre la cara, un turbante de plumas multicolor y una flecha adornada de cintas y plumas con base de madera el cual hacen sonar (Varas, 1976).

En el Perú, los *chunchos* o *ch'unchos* asisten a las festividades religiosas en Cajamarca, como las Cruces de Porcón, San Juan de Llacanora, la Virgen de la Aurora de Puylucana, la Virgen de la Asunción, Virgen de la Natividad en Huanchaco, la Virgen del Rosario en Paríamarca, San Esteban en Chetilla y la fiesta del niño Jesús. También están los *chunchos* de Pachitea (Huánuco); *chunchitos* de Huamantanga, participantes de la celebración en honor al Señor de Huamantanga (Provincia de Canta); *chunchos* de Luricocha en la fiesta de las cruces en Huante, Ayacucho; *chunchos* de Yauyos en las fiestas de los pueblos de Aquicha, Huantan, Carania y Yauyos (Lima); *chunchos* de Esquilaya (Departamento de Puno); los *chunchos* del Señor de *Qoyllur Riti* (Cusco); y, los *Qhapac Ch'uncho* de Paucartambo (Cusco), danzantes en la festividad de la Virgen del Carmen (Jave, 1987; Cánepa, 1998; Vacaflores *et al.*, 2017). Los bailes de *chunchos*, independiente de los

matices regionales, poseen atributos con ropajes ataviados con plumas, pañuelos y tocados o cintillos emplumados, además del uso de máscaras, arcos y flechas (Jave 1987; Vásquez, 1950).

En Paucartambo (Cusco), con un pasado colonial de organización de cofradías (Martínez y Díaz 2019), se congregan cada año diferentes grupos de peregrinos y bailarines para celebrar el 16 de julio a la ‘Mamacha Carmen’ (Virgen del Carmen). Durante los días de fiesta, diversas comparsas realizan danzas, procesiones y ritos para culminar en la ‘guerrilla’ (17 de julio), que corresponde a una escenificación de la disputa entre los *qhapaq ch'unchu* (selva, Antisuyu) y los *qhapaq qulla* (altiplano, Qullasuyu, collas), siendo acompañados por los *sagra* (diablos) quienes se encargan de los fallecidos (Cánepa, 1998). Dicho enfrentamiento ritual tendría al parecer ciertas similitudes con las imágenes de los *qeros*, donde están representados los *chunchos* con sus *chontas* y los inkas con sus ondas (Wichrowska y Ziolkowski, 2000; Martínez, 2014).

La ‘guerrilla’ entre los *qulla* y *ch'unchu* contiene la puesta en escena de los *qulla* que se encuentran en el pueblo para intercambiar sus productos. En un momento, irrumpen los *ch'unchu* quienes intentan raptar a la *imi-lla* (mujer de los *qulla*), originando la batalla entre ambas parcialidades. Los

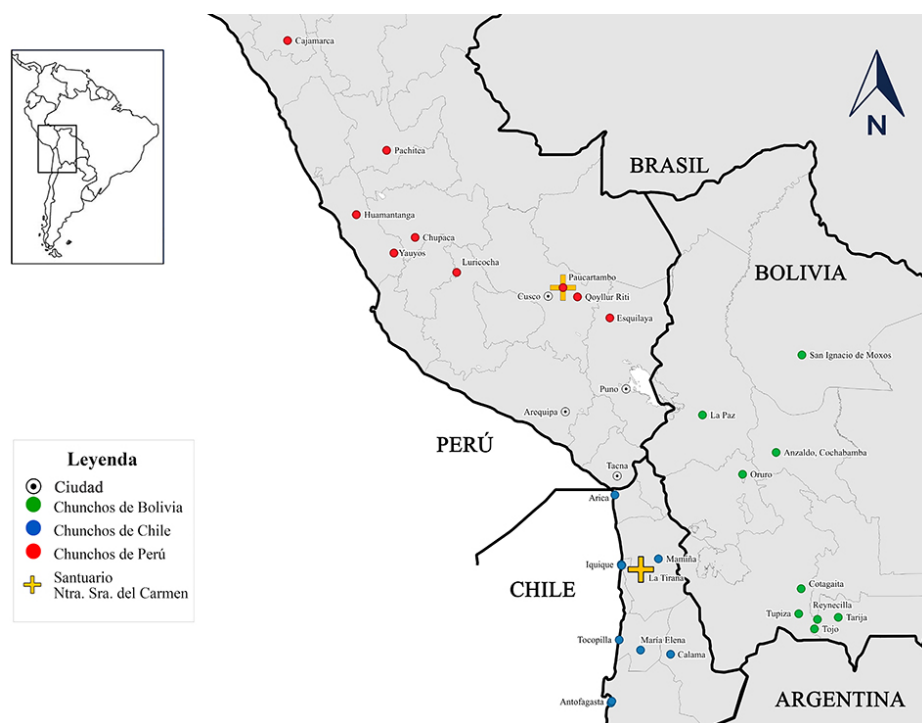


Figura 5. Mapa de distribución de bailes *chunchos* en Bolivia, Chile y Perú. Basado en Vacaflores *et al.* (2017) y registros propios.

vencedores son los *ch'unchu*, quedándose con la *imilla*, la cual representara a la Virgen del Carmen (Cánepa, 1998). La teatralidad posee un rol significativo, pues actualiza el relato sobre la apropiación de la imagen de la Virgen por los comuneros de Paucartambo, representados por los *qhapaq ch'unchu*, quienes tienen una especial cercanía con la Virgen y son quienes la custodian y acompañan durante la procesión. Se sintetiza en la 'guerrilla', la evocación a un enfrentamiento ritual entre grupos étnicos y los componentes del discurso catequético performático en los espacios públicos coloniales. Es posible que en aquellos bailes, sonoridades y/o teatralidades se reprodujeran memorias andinas articuladas en los dispositivos pastorales del auto-sacramental, donde pugnaban moros y cristianos, salvajes y civilizados o *qollas* y *chunchos*.

Con ciertos rasgos en común, para la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana (norte de Chile), antiguamente cada 16 de julio se dramatizaba el auto-sacramental 'El Cautivo', instancias donde interactuaban los *chunchos*, *morenos*, reyes, *cuyacas*, diablos, acompañándose de bombos y flautas (Uribe, 1976); relatos que tienen similitud y resonancia a las escenas, danzas y músicas que recorren la sierra peruana (Díaz, 2011).

La Tirana y los *chunchos*

En el norte chileno, existen evidencias de imaginería religiosa sobre los *chunchos* en cariatídes o columnas de un altar lateral en la Iglesia de San Lorenzo de Tarapacá (Núñez, 2004), cuya data correspondería al siglo XVIII, y otra columna en el templo de Sibaya en la precordillera (sierra tarapaqueña) al parecer del mismo periodo. Sus elementos ornamentales son análogos a las acuarelas del siglo XVIII elaboradas por Martínez Compañón (1991 [1789]) al registrar los bailes de la zona de Trujillo al norte del Perú, y en todos estos casos, se ilustran los mismos atributos sobre los *chunchos* (Figura 6). Los componentes icónicos de las columnas de los templos coloniales tienen consonancia con las vestimentas de los grupos de bailes de *chunchos* de la Tirana, tales como: turbante de plumas, pelo suelto, camisa blanca, la banda que atraviesa el pecho, faldellín hasta las rodillas, calcetas blancas largas y zapatillas del mismo color.

Adicionalmente, existe información de la presencia de *chunchos* que participaban en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá, así como "diversas comparsas de bailes cuyacas, lacas, *chunchos* y *morenos* se aprontan para

concurrir a honrar al Santo desde diversas Oficinas Salitreras y pueblos del interior" (El Tarapacá, 09/08/1945). En la festividad del Señor de Mamiña asistían "los 'chunchos', las 'llameras', los 'morenos' y las 'cuyacas'. No faltan tampoco, los 'diablos', que asustan a los niños y que los persiguen divirtiendo a los mayores. Estos 'bailes' vienen de una y otra parte" (Plath, 1951: 4). Al Santuario de la Virgen de Las Peñas acudían en ocasiones "los Morenos Pampinos, las *Cuyacas* y los *Chunchos*. Presentan dos quenistas y un bombo las *Cuyacas*; dos flautines, una matraca, dos redoblantes y una caja los Morenos Pampinos y un conjunto de flautines y cajas los de *Chunchos*" (Lavín, 1950: 28-29). Para la fiesta de San Andrés de Pica, acudían a la celebración "los 'chunchos', 'morenos', 'calitas', que han hallado el día anterior, de los diferentes pueblos o centros salitreros que circundan el oasis" (Plath, 1951: 61). Incluso hasta en el desierto atacameño, hubo un baile *chuncho* que fundó Abdón Rosales en 1943 para danzarle a la Virgen de Guadalupe de Ayquina (Van Kessel, 2018).

A fines del siglo XIX, después de la guerra del Pacífico (1879-1883), acudían al poblado de la Tirana

cerca de 1.500 personas. La festividad no se realizaba el 16 de julio, de acuerdo al calendario católico, sino que los antiguos feligreses, en su mayoría de origen peruano y boliviano, con un sistema de cargos con *alférez* o *pasantes*, organizaban la celebración sin la anuencia de la curia chilena, permitiendo la congregación de conacionales para celebrar a la Virgen en la fecha de sus fiestas patrias (González, 2006). Así, el 6 agosto de 1898 (día de Bolivia), participaron "*chunchos*, *morenos*, *quillacas*, *cambas* y *lacas*, individuos que con distintos trajes alegóricos representan el tiempo de los Incas ...al son de flautas, pitos y bombo" (El Nacional, 11/08/1898). Al año siguiente se informó que en agosto la fiesta: "En medio de la plaza se formó una rueda de tres ó cuatro mil personas, en cuyo centro los *chunchos* ó *morenos* de la oficina Constancia representaron con sus bailes al antiguo y tradicional drama del Recautivo" (El Imparcial, 06/08/1899).

En los albores del siglo XX, la festividad de la Tirana fue cobrando mayor relevancia en una zona que desde antes de la guerra del Pacífico experimentaba un desarrollo económico producto de la industria salitrera, lo que había generado un desplazamiento de



Figura 6. Izquierda: *chuncho* en Trujillo (Martínez Compañón, 1790 aprox). Centro y derecha: cariatídes de los templos de Tarapacá y Sibaya, Chile (siglos XVIII y XIX).

población hacia la pampa provenientes desde el Centro y Sur de Chile, Cochabamba (Bolivia), Argentina, y países europeos para trabajar en los cantones y oficinas salitreras (González, 2006). Un antecedente a considerar es que la guerra también significó que los territorios peruanos de Tarapacá, pasaran ahora a formar parte del Estado chileno, el cual implementó una serie de acciones administrativas, educacionales, reclutamiento militar y la instalación de una Vicaría para instaurar una política de asimilación y chilenizar a la sociedad regional peruana, conformada históricamente por aymaras, quechuas, mestizos, afrodescendientes y cholos (Díaz y Lanas, 2015). En tal complejo escenario sociopolítico hay que analizar las celebraciones religiosas.

Como era de suponer, las tradiciones de los indígenas y tarapaqueños, sus creencias, devociones y expresiones músico-coreográficas, no formaban parte del repertorio cultural de las agencias y agentes chilenizadores, lo que significó que al establecerse la institucionalidad gubernamental y la Vicaría eclesiástica se dispusiera el control de todas las manifestaciones públicas, como lo fue el caso de la fiesta de la Tirana, regimientando las liturgias, procesiones e invisibilizando los cargos comunitarios como las prácticas locales de la piedad popular. Con todo, los indígenas, afros, mestizos y obreros que laboraban en los cantones salitreros, con un espíritu anticlerical propio de los movimientos de los trabajadores, reorganizaron sus agrupaciones, integrando a nuevos bailarines y, al unísono, rearticulaban los antiguos bailes familiares y/o comunitarios, conduciendo a la organización de corporaciones reconocidas posteriormente como bailes religiosos (Díaz y Lanas, 2015).

Dicho esto, volvamos a los documentos. La información periodística de 1899 da cuenta del desarrollo de la escenificación de 'El Cautivo', que corresponde a una dramatización de la lucha entre moros y cristianos (representados por bailes *morenos* y *chunchos*), quienes demostraban la crueldad de los musulmanes *versus* a la actitud cristiana y civilizada de el cautivo. En el relato se hace referencia al Rey Moro, quien captura a un príncipe cristiano (el cautivo) ofreciéndole salvar su vida si abandona su religión. El cautivo reusa la oferta, pues no negará el nombre de Dios ni de María, causando que el Rey apuñale al cristiano, quien antes de fallecer señala que resucitará por la gracia de Dios. Seguidamente, diablos invocados por el Rey, danzan alrededor del cadáver hasta la llegada de los ángeles que lo salvan de la muerte. Este milagro concluye con la

conversión del moro al cristianismo al bautizarse (Uribe, 1976). Esta teatralización, con elementos de los auto sacramentales coloniales, se desarrolló en la Tirana hasta la década de 1950, siendo además representada en las afueras de la catedral de Iquique (entre 1920 hasta 1933) y en la capilla del Carmen en el barrio de la Plaza Arica (1934).

A partir de inicios del siglo XX, una serie de normativas, como la programación de la fiesta, la asistencia de clérigos desde Pica, Huara e Iquique, y campañas de catequesis a los obreros, fueron paulatinamente disciplinando la fiesta con un énfasis chilenizador. De esta manera, cada 16 de julio se debía realizar la festividad de la Virgen del Carmen, consagrada como patrona del Ejército chileno. Con el paso de los años, la fiesta fue cobrando vigor, con la asistencia mayor de peregrinos. Los reportes informan que en 1905 "en medio del estruendo de camaretas y cohetes, y en el centro de la pampa, la imágen de María Santísima, es paseada por el pueblo en andas, que cargan sus devotos y acompañada por comparsas de indios danzantes, vestidos con sus plutescos trajes nacionales. Hay comparsas de morenos, chunchos lacas y otros, que bailan al compás de música improvisadas de acordeones, quenás y bombos" (La Patria, 18/07/1905).

La vestimenta del *chuncho* en la Tirana era de un pantalón y camisa manga larga blanca. Sobre ellos, vestían por completo de plumas desde la cabeza hacia los pies. Llevaban un turbante ataviado con plumas en vertical, cuya base se adornaba con espejos, lentejuelas y cintas. Su torso era cubierto por una capa con plumas hasta la cintura, lugar donde se encuentra una faja color negro y adornado con espejos, cintas y lentejuelas, y donde se desprende un faldellín hasta las rodillas, completando el traje con unas muñequeras y tobilleras llenas de plumas en vertical. La danza se acompañaba (y aun se acompaña) de un instrumento llamado *chonta*, vara o tabla de madera larga que mide aproximadamente metro y medio, que posee un alambre anudado en cada extremo con el cual simula ser un arco que utilizan como elemento sonoro al realizar sus cantos y mudanzas (coreografías). Según relata Gilberto Carrera (comunicación personal), quien fue el segundo caporal del baile *Chunchos del Carmelo*, desde mediados del siglo XX, la escasez de plumas junto a la petición de bailarines masculinos de dejar de ocupar falda (pollerín emplumado) generó que se modificara el traje: el faldellín de plumas fue reemplazado, en el caso de los hombres, por un

pantalón con plumas solamente en sus costados, y las mujeres con una falda hasta las rodillas con plumas decorando el borde inferior y superior de esta (Figura 7); antiguamente la fiesta no duraba más de tres días, por lo que los bailarines poseían un solo traje (llamado hoy 'traje de gala'), que era utilizado cada 16 de julio y los otros días, los bailarines vestían atuendos propios o cotidianos, utilizando solo el turbante de plumas y la *chonta* para sus ritos.

Con el accionar de la Vicaría en anuencia con la autoridad política y militar, el proceso de chilenización incidió en las prácticas ceremoniales y expresiones de los bailes. A partir de 1907, la prensa local en concomitancia con la Vicaría comienza a darle realce al baile 'chino', integrado por obreros chilenos que migraron desde el centro del país hacia las diversas oficinas salitreras de Tarapacá (González, 2006). Es así que el baile 'chino' proveniente de Andacollo, ataviados de símbolos patrios, llevaban banderas y "son todos chilenos y a los cuales se les llama los chinos de la virgen. A estos les corresponde presidencia en esta festividad y bajo su dirección se efectuaron todos los desfiles. El baile y vestuario de estos chinos son lo más originales. Los Chunchos, también usan un traje de fantasía que armoniza, se puede decir, con su baile, pues desde el cuello nace un crecido bonete de plumas con los cuales durante la danza se saludan entre ambos" (La Patria, 19/07/1907).

La prensa chilena describió las coreografías de los chunchos como formas de expresiones profanas, caricaturizándolos de 'salvajes', con trajes extravagantes, danzando "desaforadamente al son de pitos y redobles" (La Provincia, 26/07/1914). No es extraña la denostación de la prensa chilena hacia los *chunchos* por su condición de representar las antiguas tradiciones tarapaqueñas rotuladas como "salvajes e incivilizadas", personificando una agrupación que desde antes de la guerra del Pacífico, eran los custodios de la imagen de la Virgen durante la procesión (Figura 8), tal como ocurría en Paucartambo. Pese a esta antigua costumbre, esto cambió durante las primeras décadas del siglo XX, momento en que el baile 'chino' asumirá dicha responsabilidad procesional. Tanto los informes históricos como la tradición oral confirman aquello. María Luz Galleguillos, ex bailarina del baile Chunchos del Carmelo de Iquique, comentaba que "El primer caporal se llamaba Serapio Cartagena Collao, él trabajaba en la Iglesia Catedral por muchos años. Después de 3 años se formó el baile chino y ellos nos pidieron permisos a



Figura 7. Izquierda: *chunchos* posando (del álbum familiar de Yeyson Carvajal); centro: *chunchos* danzando en La Tirana (foto: Antonio Quintana, AUCh); derecha: *chunchos* en la Cruz del Calvario (foto: Marianne Fuentealba).

nosotros para sacar a la Virgen; me recuerdo que vino el caporal de los chinos a hablar con nuestro caporal Serapio Cartagena de los chunchos y ahí los chinos pudieron sacar la Virgen del Carmen. Actualmente ellos sacan la Virgen del Carmen, no porque sean el primer baile creado... los primeros fuimos nosotros los chunchos” (Documental “Historia y

Tradición”; <https://www.youtube.com/watch?v=hLvDQqWqbaU>).

Este relato se confirma con los reportes periodísticos e históricos del siglo XIX, como asimismo con los testimonios de antiguos bailarines de las familias Galleguillos, Carrera y Rivera. Según explica Guerrero (2008), el baile ‘chino’ asume el cargo de sacar a la Virgen del templo y acompañar la procesión debido a que era la única agrupación que portaba emblemas nacionales y formaba parte de costumbres religiosas propias de la zona central del país (hoy área reconocida como norte chico). Recordemos que el proceso de chilenización generó en la región un confuso escenario sociopolítico de aculturación y xenofobia impulsado por las autoridades gubernamentales, militares y eclesiásticas, junto al actuar de las ligas patrióticas, provocando actos de violencia en contra la población tarapaqueña de origen peruano (González, 2006).

Tal como en el pasado, dos formas de manifestar la piedad popular alternaban en la explanada del santuario de la Tirana: una, el baile ‘chino’, integrado por obreros chilenos promovidos por la Vicaría; y la otra, los *chunchos*, donde participaban comuneros tarapaqueños, peruanos e indígenas, que también eran obreros en las mismas oficinas salitreras. No obstante, debemos consignar que la imposición de símbolos patrios como los cambios en el rito procesional, fue una acción sostenida y aplicada por las agencias eclesiásticas, y no necesariamente aquello significó una pugna entre

feligreses y trabajadores que compartían devociones y entornos laborales como integrantes de la misma clase obrera, con un ethos pampino en construcción (González, 2002; Díaz, 2011).

Chunchos de Paucartambo y la Tirana

Como se ha documentado, existe una relación entre los *chunchos* de la Virgen del Carmen de la Tirana y los *chunchos* de la ‘Mamacha Carmen’ de Paucartambo. Ambos han ocupado históricamente un lugar significativo en los ritos y en la vinculación con la imagen de la Virgen, aunque en el caso de los *chunchos* tiraneños fue suprimido por las acciones eclesiásticas chilenizadoras. En el campo etnomusicológico, se encuentran aspectos simétricos en la instrumentación tradicional que ha sido la base sonora de las mudanzas en la sierra, precordillera y altiplano. Recordemos que antes de la irrupción en la Tirana de las bandas de bronce hacia mediados de siglo XX (Díaz, 2009; Cortés 2015), los *chunchos* acompañaban sus coreografías de ‘saltos de guerreros’ con un bombo, caja redoblante y un flautín o pícolo (pito), tal como sucede en la sierra peruana. La estructura melódica, patrones rítmicos y el uso de *chontas* son igualmente elementos comparables entre la Tirana y Paucartambo. En la Tabla I se compara el registro musical de las melodías de antiguos *chunchos* de la Tirana transcrito en 1948 por Lavín (1950), con los análisis musicológicos de Sallnow (1974), Gruszczynska (1995) y nuestro equipo de investigación en Paucartambo en 2019.

Sobre dichos componentes musicológicos, Gruszczynska expone que el tono “de *ch’unchu* caracteriza por el movimiento ascendente o descendente dentro de una cuarta pura ...La cuarta o la quinta se llenan con la fórmula rítmica básica constituidas por seis corcheas seguidas cerradas por una negra ...el último elemento de la fórmula, sincopado, tienen una importancia especial: durante la presentación siempre se lo subraya introduciéndolo en lugar de corcheas iguales o precediéndolo con el ritmo inverso. La melodía bimétrica del tono se caracteriza por la sincopación y con oposición de los motivos rítmicos ascendentes y descendentes” (Gruszczynska, 1995: 174).

Conclusiones

El recorrido temporal, iconográfico y musical por la tradición de los *chunchos* en los santuarios nos acerca a cuerpos coreográficos de trajes ataviados de plumas, tocados, *chontas*, y un danzar ‘saltado’ que evoca a los



Figura 8. Imagen pequeña con la custodia de *chunchos*, año 1895. Museo de la Vivencia Religiosa de Norte Grande, p. 14.

TABLA I
COMPARACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS MUSICALES Y COREOGRÁFICAS COMUNES ENTRE LOS *CHUNCHOS* ANTIGUOS DE LA TIRANA Y LOS DE PAUCARTAMBO

Trascripciones	Melodía de Chunchos Tirana. Carlos Lavín (1950). Edición: Franco Daponte 2020 Salto de chunchos 1944-1948 Anotado por el autor [Carlos Lavín] al conjunto "Cruz del Calvario" (Alonso Giménez director) flautín, caja y bombo 	Melodía de Qhapac Chunchu. Sallnow Michael (1974). Edición: Franco Daponte 2020 Chunchos de Paucartambo Dos pitos, tambor y bombo 1973 														
	Qhapac Chunchu. Transcripción y Edición: William Aravena Santander 2020. Balance Qhapac Ch'uncho A4= 428Hz. ♩=116 															
	<table><tr><td>Melodía</td><td>Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta.</td><td>Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta</td></tr><tr><td>Patrón rítmico</td><td>Patrón rítmico que encadena patrones tribraquios y trocaicos. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en del último motivo.</td><td>Patrón rítmico que tiende encadenamientos de tres y dos notas. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en del último motivo.</td></tr><tr><td>Orgánico</td><td>Flautín. Acompañamiento de bombo y redoblante.</td><td>Flauta travesera. Acompañamiento de bombo y redoblante.</td></tr><tr><td>Danza</td><td>Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependientes.</td><td>Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependientes.</td></tr><tr><td>Accesorios de danza</td><td>Utilizan la <i>chonta</i> que representa un arma nativa de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por medio de un alambre y por entrechoque.</td><td>Utilizan la <i>chonta</i> que representa un arma de indio de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por entrechoque.</td></tr></table>	Melodía	Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta.	Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta	Patrón rítmico	Patrón rítmico que encadena patrones tribraquios y trocaicos. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en del último motivo.	Patrón rítmico que tiende encadenamientos de tres y dos notas. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en del último motivo.	Orgánico	Flautín. Acompañamiento de bombo y redoblante.	Flauta travesera. Acompañamiento de bombo y redoblante.	Danza	Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependientes.	Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependientes.	Accesorios de danza	Utilizan la <i>chonta</i> que representa un arma nativa de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por medio de un alambre y por entrechoque.	Utilizan la <i>chonta</i> que representa un arma de indio de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por entrechoque.
Melodía	Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta.	Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta														
Patrón rítmico	Patrón rítmico que encadena patrones tribraquios y trocaicos. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en del último motivo.	Patrón rítmico que tiende encadenamientos de tres y dos notas. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en del último motivo.														
Orgánico	Flautín. Acompañamiento de bombo y redoblante.	Flauta travesera. Acompañamiento de bombo y redoblante.														
Danza	Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependientes.	Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependientes.														
Accesorios de danza	Utilizan la <i>chonta</i> que representa un arma nativa de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por medio de un alambre y por entrechoque.	Utilizan la <i>chonta</i> que representa un arma de indio de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por entrechoque.														

Fuentes: Lavín (1950), Sallnow (1974), Gruszczynska-Ziotkowska (1995).

Fuentes: Lavín (1950), Sallnow (1974), Gruszczynska-Ziotkowska (1995).

guerreros del *Antisuyu* con un carácter ontológico al ser reconocidos en clave colonial como ‘salvajes’. Dicha condición se redime mediante una escenificación entre mudanzas y melodías de flautas, para asumir la custodia de la Virgen durante los ritos procesionales.

Estos antecedentes que vinculan la música de las festividades de la Virgen del Carmen de la Tirana y Paucartambo, dan cuenta de un paisaje sonoro donde circularon longitudinalmente melodías, sonoridades y manifestaciones músico-coreográficas por la sierra de norte a sur, incluyendo al altiplano, que reconfiguraron la piedad religiosa en los santuarios serranos y andinos en tiempos coloniales y republicanos, sacralizando las antiguas territorialidades indígenas, mestizas y afrodescendientes. La devoción a la Virgen del Carmen de los *chunchos*, representa una fe auténtica y original, heredera de las costumbres y etnicidades que se reactualizaron en la danza

al resguardar la tradición tarapaqueña. Los *chunchos*, como antiguos centinelas de la Virgen de la Tirana, custodiaron las sonoridades que resuenan aún como contrapunto de la memoria festiva entre la sierra y la pampa.

AGRADECIMIENTOS

Esta publicación es resultado de los Proyectos FONDECYT 1181844 y UTA 5760-17.

REFERENCIAS

- Cánepa G (1998) *Máscara, Transformación e Identidad en Los Andes: La Fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. 349 pp.
- Civallero E (2013) Las largas trompetas de los Andes. *Miradero* 5: 5- 14.
- Cobo B (1895 [1653]) *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo IV. Sociedad de Bibliófilos Andaluces 1890-93, Imp. De E. Rasco, Sevilla. 420 pp.

Cortés Aliaga N (2015) *Historia y Organización de las Bandas de Músicos que Participan en la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Siglo XX*. Tesis. Universidad de Tarapacá. Chile. 148 pp.

Cummins T (2004) *Brindis con el Inca: La Abstracción Andina y las Imágenes Coloniales de los Queros*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Embajada de los Estados Unidos de América y Universidad Mayor de San Andrés. Lima, Perú. 635 pp.

Díaz Araya A, Lanús Castillo P (2015) Danza y devoción en el desierto: Obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, Norte de Chile (siglo XX). *Latin Amer. Music Rev.* 36(2): 145-169.

Díaz Araya, Galdames L, Muñoz W (2012) Santos patronos en los Andes: imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (siglos XVI-XVIII). *Alpha* (35): 23-39.

Díaz Araya A (2011) En la pampa los diablos andan sueltos: Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. *Rev. Musical Chil.* 65(216): 58-97.

Díaz Araya A (2009) Los Andes de bronce: conscripción militar de comuneros andinos y

- el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. *Historia* 42(2): 371-399.
- Equipo Gestión (2019) *Notas Básicas de la Imagen de la Virgen del Carmen de la Tirana y su Custodia*. Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande. 16 pp.
- D' Orbigny A (2002) *Viaje a la América Meridional. Tomo III*. Institut Français d'Études Andines y Plural. Lima, Perú. 446 pp.
- Gisbert T (2007) La fiesta en el tiempo. *Unión Latina*. La Paz, Bolivia. pp. 35- 50.
- Gobierno Regional Cusco (2005) *Diccionario Quechua-Español-Quechua. Qheswa-Español-Qheswa. Simi Taque*. Academia Mayor de la Lengua Quechua. Cusco, Perú. 928 pp.
- González Holguín, D (1608) *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú Llamada Lengua Quichua*. Corregido y renovado conforme a la propiedad cortesana del Cuzco. Francisco del Canto. Lima, Perú. 426 pp.
- González S (2002) *Hombres y Mujeres de la Pampa. Tarapacá en el Ciclo de Expansión del Salitre*. LOM. Santiago, Chile. 194 pp.
- González S (2006) La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: Una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana. *Chungará* 38: 35-49.
- Gruszczynska-Ziotkowska A (1995) *El Poder del Sonido. El Papel de las Crónicas Españolas en la Etnomusicología Andina*. Aba Yala. Cayambe, Ecuador. 264 pp.
- Guamán Poma de Ayala F (1615) *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Biblioteca Real de Copenhague. 1189 pp.
- Guerrero B (2008) *La Tirana. Flauta, Bandera y Tambor: El Baile Chino*. El Jote Errante. Iquique, Chile. 166 pp.
- Jave Huangal J (1987) Fiesta del Huanchaco y la danza de los Chunchos. *Rev. Inst. Andino Artes Populares* 8: 63-68.
- Lavín C (1950) La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. *Rev. Musical Chil*. 6(37): 12-36.
- Martínez Compañón BJ (1991) *Razón de las Especies de la Naturaleza y del Arte del Obispado de Trujillo del Perú [1789]*. Ed. Schjellerup I. Museo de Arqueología, Universidad de Trujillo. Perú. 346 pp.
- Martínez JL, Díaz C, Tocornal C, Arévalo V (2014) Comparando las crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis. *Chungará* 46: 91-113.
- Martínez J, Díaz C, Tocornal C (2016) Inkas y antis, variaciones coloniales de un relato andino visual. *Bol. Mus. Chil. Arte Precolomb*. 21: 9-25.
- Martínez P, Díaz Araya A (2019) Entre el cielo y el infierno: cofradías de indios en el Cusco y el programa iconográfico de las postrimerías (siglos XVI y XVII). *Estud. Atacam*. (61): 49-71.
- Núñez L (2004) *La Tirana del Tamarugal*. 2ª ed. Universidad Católica del Norte. Chile. 174 pp.
- Plath O (1951) La Virgen del Carmen en La Tirana. *Viaje* (212): 60.
- Rodríguez de Padilla D (1997) *Danzas Folklóricas del Beni: Danzas, Músicas y Fiestas Costumbristas del Beni*. Bolivia. 226 pp.
- Sallnow M (1974) La peregrinación andina, *Allpanchis*. VII. *La Fiesta en los Andes*. Instituto de Pastoral Andina. Cuzco, Perú. pp.101-142.
- Uhle M (1894-1895) *Bailes de los Aimaras*. Preussischer Kulturbesitz. Ibero-Amerikanisches Institut Berlin. Alemania.
- Uribe Echeverría J (1976) *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Universidad de Valparaíso. Chile. 88 pp.
- Vacaflóres D (2018) *Performatividad y Conflicto: Clase, Etnicidad y Género como Imaginarios en Disputa en la Fiesta de San Roque en Tarija*. Tesis. Universidad de Bonn Alemania. 462 pp.
- Vacaflóres D, Maraz E, Arroyo G (2017) *Otros Chunchos. Encuentro de Promesantes en Tojo*. La Pluma del Escribano. Tarija, Bolivia. 288 pp.
- Van Kessel J (2018) *Bailarines en el Desierto. Tres Sociedades de Baile (Las Peñas – Ayquina – La Tirana)*. Ediciones UC, Antofagasta, Chile. 400 pp.
- Van Kessel J (1987) *Lucero del Desierto; Mística Popular y Movimiento Social*. Universidad Libre de Amsterdam y Centro de Investigación de la Realidad del Norte. Iquique. Chile. 284 pp.
- Varas V (1976) San Roque: Torbellino de “chunchos” y “cañeros”. En Paredes Candia A (Ed.) *Fiestas Populares de Bolivia*. Tomo II. Ila y Librería Popular. La Paz, Bolivia. pp. 83-109.
- Vásquez E (1950) Los Chunchos. *Rev. Mus. Nac. Lima-Perú XIX-XX*: 283-298.
- Wichrowska O, Ziolkowski M (Eds.) (2000) Iconografía de los Keros. *Andes, Boletín de la Misión Arqueológica Andina* n° 5. Universidad de Varsovia. Polonia. 143 pp.

Documentos hemerográficos

Diario El Imparcial, Huara, Chile.
Diario El Nacional, Iquique, Chile.
Diario El Tarapacá, Iquique, Chile.
Diario La Patria, Iquique, Chile.
Diario La Provincia, Iquique, Chile.

THE *CHUNCHOS* IN LA TIRANA. DANCE, MUSIC AND FESTIVE MEMORY IN THE NORTH OF CHILE

Jean Franco Daponte, Alberto Díaz Araya and Nicole Cortés Aliaga

SUMMARY

This article addresses the symbolic, musical, and cultural expressions that are part of the historical presence of the chunchos dances that participate in the Virgen del Carmen de la Tirana festival in the Tarapacá Region in northern Chile. Ethnohistorical and musico-

logical antecedents on the chunchos and the links with musical-choreographic manifestations of the festivities of the Virgin of Paucartambo (Cusco) are exposed, allowing to re-evaluate some hypotheses regarding the influences on the celebration of the Virgin.

OS *CHUNCHOS* EM LA TIRANA. DANÇA, MÚSICA E MEMÓRIA FESTIVA NO NORTE DO CHILE

Jean Franco Daponte, Alberto Díaz Araya e Nicole Cortés Aliaga

RESUMO

Este artigo aborda as expressões simbólicas, musicais e culturais que fazem parte da presença histórica das danças dos chunchos que participam na festa em homenagem a Nossa Senhora do Carmo de La Tirana na região de Tarapacá no norte do Chile. São expostos antecedentes etnohistóricos

e da musicologia sobre os chunchos e seus vínculos com as manifestações músico-coreográficas da festa que homenageia a Virgem em Paucartambo (Cusco), permitindo reavaliar algumas hipóteses sobre as influências na celebração em homenagem à Virgem.