

*El salto de La Tirana.
El ritmo de Chunchos, Morenos, Gitanos
y Diablos en la fiesta de la Virgen
del Carmen de La Tirana*

*The salto of La Tirana.
The rhythm of Chunchos, Morenos, Gitanos
and Diablos (Devils) at the festival of Virgin
Mary of Mount Carmel of La Tirana*

por

Jean Franco Daponte
Universidad de Tarapacá, Chile
fdaponte@academicos.uta.cl

Alberto Díaz Araya
Universidad de Tarapacá, Chile
albertodiaz@uta.cl

Nicole Cortés Aliaga
Universidad de Tarapacá, Chile
nicolcortesaliaga@gmail.com

Durante la fiesta de La Tirana se desarrollan expresiones culturales y religiosas que forman parte de la tradición músico-coreográfica del norte chileno. Una de estas manifestaciones es el ritmo del *salto*, vinculado inicialmente a los bailes *chunchos* y con una amplia difusión a partir de mediados del siglo XX. En este artículo se analizan las características sonoras, musicales y coreográficas, expandiendo el conocimiento acerca de este género musical y su contexto sociocultural e histórico.

Palabras clave: Fiesta de La Tirana, ritmo de salto, música.

During the La Tirana Festival, cultural and religious expressions are developed that are part of the north of Chile's musical-choreographic tradition. One of these manifestations is the rhythm of the salto initially linked to the chuncho dances and with wide dissemination from the mid-20th century. This article analyzes the sound, musical and choreographic characteristics, expanding the knowledge about this musical genre and its socio-cultural and historical context.

Keywords: Tirana Festival, "Salto" Rhythm, Music.

INTRODUCCIÓN¹

La fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana es la celebración que reúne a la mayor cantidad de fieles en el norte de Chile. En este espacio de congregación ritual se suceden importantes expresiones religiosas y culturales de quienes musicalizan y danzan a la “Chinita del Carmen” (Díaz 2011). Una de estas manifestaciones músico-coreográficas es el *salto*, el que corresponde a un ritmo característico de la impronta sonora de la festividad de La Tirana, cuya base musical es conocida localmente como “dos por tres”. Se estructura sobre la base de dos negras, dos corcheas y una negra, en metro de dos cuartos, siendo ejecutado por un bombo. Este ritmo está históricamente vinculado, en principio, con los bailes *chunchos* y su desarrollo responde a la incidencia de las bandas de bronce (Díaz 2009), quienes, a partir de mediados del siglo XX, fueron desplegando los componentes rítmicos, melódicos y armónicos y lo transformaron en un género musical que hoy es compartido por diferentes bailes religiosos, acompañando sus evoluciones coreográficas y cánticos en su lírica ritual². En lo formal, el ritmo del *salto* posee dos secciones que ejecutan las bandas de bronce³. La primera contiene uno a dos períodos o frases de ocho compases que son

¹ Artículo resultado de los proyectos FONDECYT Regular N° 1181844 y UTA Mayor 2022 “*Ajayu: la sombra de todas las cosas*”.

² Los *chunchos* corresponden a un baile guerrero cuyos orígenes se remiten a los antiguos habitantes del *antisuyu* y poseen una amplia difusión en Perú, Bolivia y el norte de Chile. Provistos de plumaje multicolor, danzan al compás del *salto* con sus *chontas*, varas de madera con un alambre a cada extremo, emulando a los arcos de las tribus selváticas del Amazonas. Es una de las danzas más antiguas de La Tirana, encontrándose antecedentes coloniales de su presencia. Las mudanzas se ejecutan con parejas mixtas, cuyas evoluciones coreográficas se realiza en forma interdependiente, “saltando” al realizar las mudanzas.

El baile Moreno es uno de los bailes antiguos que participa en la Tirana, con registros del siglo XIX. Se caracterizan por el uso de trajes que aluden al mundo árabe y al uso de las matracas que marcan el pulso para su danzar, cuyo sonido se asemeja al de las cadenas de los esclavos afrodescendientes que llegaron al actual norte chileno durante la época colonial. Bailan al ritmo de marcha y al son del *salto de morenos*. Esta danza puede desarrollarse con parejas mixtas o de varones, cuyas coreografías se realizan en forma interdependiente.

El baile Gitano corresponde a una danza que se presenta en la festividad a partir de la década de 1930. Sus trajes de multicolor aluden a los gitanos que asistían a la Tirana u oficinas salitreras. Se caracterizan por utilizar un pañuelo, en el caso del hombre, y el pandero en la mujer. Su danzar es ejecutado en ritmo de *salto de gitanos* desarrollado por parejas, cuyas mudanzas se realizan en forma interdependiente.

La diablada chilena es una adaptación de las orureñas (Bolivia) que llegaron en la década de 1950 a Iquique, producto de las caravanas de la amistad. Sus trajes, aunque poseen elementos de las diabladas bolivianas como máscaras, pechera y faldellín, se componen además por pantalones bombachos adelgazados y camisa cuello *mao* de color rojo. Su danzar es ejecutado en algunas marchas, pero, sobre todo, se acompañan del *salto de diablada*. Este baile es desarrollado por parejas mixtas—con evoluciones, esquemas y coreográficas que se realizan en forma interdependiente—y figurines—quienes danzan independientes de la fila— (Díaz 2011).

³ Aunque no existe una definición estandarizada de qué se debería llamar “género musical”, si podemos determinar algunos criterios de diferenciación convencionales que se han construido y desarrollado durante el siglo XX, que sirven como una guía para comprender nuestro objeto de estudio. Este presenta dos niveles. Un primer nivel clasifica a las músicas de acuerdo con su función (música para baile, música religiosa, música de cine, música tradicional, etc.) e instrumentación (música vocal, instrumental, electrónica, etc. También por el contexto social y cultural). Un segundo nivel, más específico, está dividido de acuerdo con sus propiedades (qué ritmo utiliza, qué tipo de instrumentos se conciertan, qué armonía utiliza, cuál es la su forma musical, etc.) y a sus características culturales (contexto geográfico, social e histórico, para qué o por quiénes está compuesta, etc.).

interpretados por las trompetas; la segunda, un solo período también de ocho compases, que son tocados por los bajos (bombardino, eufonio o barítonos). Cada una está subdividida en dos semifrases de cuatro compases. Este género musical rápidamente se popularizó en La Tirana, extendiéndose hacia las festividades patronales de la precordillera y a los santuarios del norte chileno (Díaz 2009).

En el imaginario social y religioso, el ritmo del *salto* es considerado como un género propio. Recibe calificativos como “neto *tiraneño*”, “regional”, “nortino”, “chileno”, con ciertas influencias en las últimas décadas de músicas populares (cumbias andinas, baladas románticas y pop) y composiciones contemporáneas de músicos nortinos. Sobre la base de un *corpus* de datos sistematizados por nuestro equipo de investigación desde 1994, con un cúmulo significativo de registros etnográficos y sonoros, el objetivo de este artículo es analizar, desde una perspectiva etnomusical y etnohistórica, el ritmo del *salto* en la festividad de La Tirana, argumentando la hipótesis de que se trata de una construcción local que sintetiza estéticas y timbres andinos, tarapaqueños y populares que, a su vez, se han transformado en la impronta de una tradición festiva, sonora e identitaria para las bandas de músicos, bailarines y peregrinos.

EL SALTO DE CHUNCHOS

El origen del ritmo del *salto* en La Tirana estaría asociado a los bailes de *chunchos*, cuyos atuendos aluden a personajes selváticos que formaron parte de los sistemas de representación catequéticos durante las campañas de evangelización en las comunidades andinas (Daponte, Díaz y Cortés 2020a). Sabemos que su presencia regional se encuentra en figuras y decoraciones de algunas columnas localizadas al interior de los templos coloniales de Tarapacá y Sibaya (Núñez 2004; Daponte, Díaz y Cortés 2020a). En La Tirana existen registros de la danza de los *chunchos* durante el siglo XIX, siendo uno de los bailes más antiguos de la festividad, al igual que los diablos sueltos, pastores y Morenos (Díaz 2011). En 1898, el periódico *El Nacional* de Iquique señaló:

Como a las 4 de la tarde, una larga y selecta comitiva, formada en procesión, se dirigían á hacer entrega de la cera que obsequian á la Virgen los feligreses, acompañados de chunchos, morenos, quillacas, cambas y lacas, individuos que con distintos trajes alegóricos representan el tiempo de los Incas, con todos los trabajadores de las oficinas, los cuales se compiten unos á otros en elegancia y valor de sus vestidos, con sus correspondientes bandas de músicos y muy distintos aunque parecidos toques, bailan sus zapateados con tanta maestría y orden al son de flautas, pitos y bombo, que es el que más descuella en un primer término, haciendo evoluciones tan bien y tan acompasadas que se puede decir son soldados de línea⁴.

Creemos que la denominación de *salto* estaría relacionada en un primer momento con el movimiento corporal de las mudanzas de los *chunchos*. Al respecto, las apreciaciones de este estilo *saltado* son referenciadas en el periódico *El Pueblo Obrero* de Iquique en 1906:

Con motivo de la pascua se han visto varios bailes de chunchos haciendo cabriolas y musarañas en muchas oficinas y pueblos de la pampa. En [Santa] Catalina vimos el Martes dos bailes de estos, que *al compás de un acordeón, bombo, caja y un triángulo, levantaban polvareda saltando y haciendo mil piruetas*⁵.

⁴ *El Nacional*, Iquique (11 de agosto, 1898) p.2.

⁵ *El Pueblo Obrero*, Iquique (29 de diciembre, 1906) p. 2. Las cursivas son nuestras.

Juan Uribe-Echevarría expuso, hacia la década de 1950 aproximadamente, cómo los mismos cultores clasificaban los estilos de danza en La Tirana. Al respecto, señalaba que “los viejos caporales dividen las compañías danzantes en bailes de paso y bailes de salto [...] *Los chunchos es baile tradicional de saltos y gran aparato coreográfico [...] dan largos saltos acrobáticos al tiempo que blanden un arco de chontá*” (Uribe-Echevarría 1973: 21-23) (ver Figura 1)⁶.



Figura 1. Chuncho del Carmen de La Tirana con lanza o chonta.
Fotografía de Franco Daponte, 2019.

⁶ *Chonta* se denomina a un bastón o tabla delgada con forma de lanza, de aproximadamente metro y medio de largo, que utilizan los bailes *chunchos* como accesorio de danza y que representa a un arco o una lanza guerrera. Su nombre deriva de un árbol que crece en la Amazonía del cual los indígenas *chunchos* de la selva construían sus herramientas y armas. En el contexto ceremonial, la *chonta* funciona también como elemento sonoro (Daponte, Díaz y Cortés 2020a). Las cursivas son nuestras.

La importancia de los *chunchos* y la difusión de sus manifestaciones radican asimismo en su antigüedad, ya que durante el siglo XIX eran los encargados de acompañar a la imagen de la Virgen en cada procesión, desplegando coreografías tradicionales en la explanada del santuario (Díaz y Lanás 2015). En 1905, la prensa informaba:

Allí, en medio del estruendo de camaretas y cohetes, y en el centro de la pampa, la imájen de María Santísima, es paseada por el pueblo en andas, que cargan sus devotos y acompañada por comparsas de indios danzantes, vestidos con sus plutorescos trajes nacionales. Hay comparsas de *morenos*, *chunchos lacas* y otros, que bailan al compás de música improvisadas de acordeones, quenás y bombos. En cada comparsa es de rigor que haya un número de demonios, brujas y demás que tratan de tentar a los danzantes y bailan a su vez alrededor de éstos⁷.

En aquel tiempo el conjunto instrumental más utilizado en la fiesta estaba compuesto por un bombo, una caja redoblante y flautines o pitos que ejecutaban las melodías (Daponte, Díaz y Cortés 2020b)⁸. Algunas notas periodísticas de la época se refieren a “numerosas cuadrillas de individuos disfrazados con trajes más extraños y pintorescos, con sus lanzas, pitos, tamboriles, etc., [que] son objeto de gran curiosidad, animación y alegría”⁹. En 1908 El *Tarapacá* publicó “Estos individuos son los que transportan de un lugar a otro a la Virgen i bailan ante élla al són de flautas de caña, pitos, tambores i otros instrumentos”¹⁰ (Figura 2).



Figura 2. Pito o flautín (superior); Quena de bronce con cinco orificios (inferior).

Museo de la vivencia Religiosa del Norte Grande.

Fotografía de Nicole Cortés. 2015.

Este orgánico instrumental acompañó a los *chunchos tiraneños* durante el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, tal como se musicalizan a los bailes *chunchos* en Paucartambo (Cusco) (Daponte, Díaz y Cortés 2020a). Juan Uribe-Echevarría agrega que “Hay algunas compañías mixtas de chunchos y chunchas. Acompañan sus danzas con bandas compuestas de bombo, cajas, pitos, flautas y alguna quena” (Uribe-Echevarría 1973:23). Durante este período los bailes *chunchos* no solo asistían a La Tirana, sino que también participaban en las festividades patronales de los poblados precordilleranos o viajaban al Santuario de Las Peñas en la Región de Arica y Parinacota. Acerca de esto:

⁷ *El Nacional*, Iquique (17 de julio, 1905), p. 5.

⁸ En esta fiesta también algunos bailes se hacían acompañar con otros instrumentos como quenás, lakas (conjunto de zamponas), acordeón, triángulos y campanillas.

⁹ *El Nacional*, Iquique (18 de julio, 1902), p. 3.

¹⁰ *El Tarapacá*, Iquique (16 de julio, 1908), p. 7.

Ya de otro orden son los conjuntos menores de 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 [...] sus airecillos saltones y sus toques característicos los ofrecen como audiciones formales o como acompañamientos de la danza; y de esta manera su monotonía es de muy diverso orden (Lavín 1948: 29).

En el mismo tenor, Lavín transcribe la melodía de un canto que utilizaban los *chunchos* de Iquique. Estas transcripciones incluyen el acompañamiento de flautines y un tambor que realiza un *ostinato* rítmico de corcheas (ver ejemplos 1, 2 y 3). Acerca de esto, Lavín agrega:

Los toques de los pequeños conjuntos adquieren diverso tipismo; vagamente adoptan el sistema pentáfono cuando usan quenas, pero al usar los flautines desarrollan un programa de números bailables de una fisonomía que es chilena y absolutamente regional; se extiende a las provincias de Tarapacá y Antofagasta [...] Desprecian en Las Peñas los movimientos lentos propios del pentafonismo incaico; y con sus motivos característicos de flautines y tambores y de rigurosa cuadratura, se han forjado un repertorio original del más acendrado origen folklórico. No conciben tampoco los silencios o suspiros: la ejecución «legato» sugiere el salto y la vuelta, pero no consulta en su curso y estructura ningún desarrollo: resultando una serie de continuas exposiciones temáticas [...] Como los números más bien rememorados sobresalen los sonos de los Chunchos de Iquique —parcialidades de éstos prestan su curso en Livilcar— con bien medidos toques en movimiento y carácter de «scherzo» y una desenvuelta línea melódica que los personifica en toda su dinámica y fervor. Interrogados todos los músicos sobre la paternidad de los aires que interpretan, los atribuyen a los directores de bandas o «arregladores», confundiendo la labor de éstos con la de los compositores. En el recuerdo del asistente perdurará siempre la obsesión de los sonos característicos de Los Chunchos, como una auténtica expresión de la música natural y la anónima inspiración (Lavín 1948: 34).

SALUDO (SONES DE FLAUTA)

Muy animado

(Compañía Chunchos de Iquique).

Ejemplo 1. *Saludo en flauta. Chunchos de Iquique* (Lavín 1948: 34).

PASACALLE (SONES DE FLAUTA)



(De la Compañía de Chunchos de Iquique).

Ejemplo 2. Pasacalle en flauta. Chunchos de Iquique (Lavín 1948: 34).



Chunchos

Nota: Los cuatro primeros números van con débil percusión sobre los tiempos fuertes del compás; el último, agrega redoble de tambor. La anotación de todos los ejemplos musicales fué recogida por el autor de este artículo.

Ejemplo 3. Tambor para baile de los Chunchos de Iquique (Lavín 1948: 35).

Estos antecedentes describen la circulación regional de los bailes *chunchos* y sus rasgos organológicos que se extendían hacia los poblados andinos y santuarios nortinos. En 1948 Lavín, en su visita a La Tirana, registró la expresión *Salto de Chunchos*, siendo interpretada con flautín o pito y tambor (ejemplo 4)¹¹.

SALTOS DE CHUNCHOS



Ejemplo 4. Salto de Chunchos. Lavín (1950:33).

Según la información de Lavín, esta melodía corresponde a un *salto* interpretado por el conjunto Cruz del Calvario que dirigía Alonso Giménez. Está compuesta por una frase musical de ocho compases en metro de tres octavos y presenta una melodía de carácter descendente. La frase está dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una; cada

¹¹ Flautín o *piccolo* es el nombre con que a este instrumento se le llama en el ambiente de la música de concierto, orquestas y bandas militares. En el poblado de La Tirana se le llama pito, con algunos adjetivos como “de banda de guerra” o *scout*. A los intérpretes se les conoce como pitero (Daponte, Díaz y Cortés 2020b).

semifrase contiene dos motivos que presentan un patrón rítmico tribraquio y trocaico, que se extienden en un ámbito de cuarta.

Estas músicas interpretadas con aerófonos y acompañamiento de tambores pertenecen a una tradición antigua de la sierra y la pampa, por lo que muchas veces no es posible distinguir con claridad la métrica, en especial las acentuaciones binarias que se pueden sentir tanto en 6/8 como 2/4. Esto sucede con la mayoría de los repertorios andinos que se ejecutan con pifanos o zamponas, donde los ostinatos producidos por la reiteración de la fórmula también admiten variantes rítmicas (Cámara 2006: 142). Para mayor abundancia, exponemos transcripciones musicales de bailes *chunchos* que participan en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco (ver ejemplo 5) o los de Esquilaya y YahuarMayu en el Departamento de Puno (ver ejemplo 6).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pito solo' and the bottom staff is labeled 'Acompañamiento'. Both staves contain a sequence of notes and rests, representing the melody and accompaniment of the dance.

Ejemplo 5. *Chuncho de Paucartambo*, año 1973 (Sallnow 1974: 108).

The image shows three sections of musical notation for 'Chunchos de YahuarMayu'. Each section is titled with a number and a tempo marking: 'N° 13 (1): 1ª mudanza ♩ = 98', 'N° 14 (2): 2ª mudanza ♩ = 102', and 'N° 15 (3): 3ª mudanza ♩ = 75'. Each section consists of two staves of notation, with various rhythmic markings and accents.

Ejemplo 6. *Chunchos de YahuarMayu* (recopilación Palacios 2008: 369).

Pese a las diferencias de la percepción rítmica o métrica de los transcriptoros, es posible encontrar similitudes en el repertorio de los *chunchos* de la sierra peruana y los de La Tirana, confirmando los vínculos en las expresiones músico-coreográficas, culturales y estéticas que circulaban longitudinalmente, desde tiempos coloniales, por la sierra peruana conectada con tradiciones precordilleranas y pampinas del actual norte chileno (Díaz y Lanús 2015). Un claro ejemplo de esta situación se encuentra al comparar la transcripción que hizo Lavín de los *chunchos* de La Tirana en 1948 con las Sallnow (1973), Gruszczyńska (1995) y las de nuestro equipo en Paucartambo el 2019 (ver Tabla 1). Acerca de estas tipologías, componentes tonales y organológicos, consignemos que:

El tono de los *ch'unchus* se 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 (Gruszczyńska 1995: 174).

Dichos antecedentes confirman su difusión en el territorio serrano colonial, tradiciones que, en las regiones de Arica y Parinacota y Tarapacá en los albores del siglo XX, fueron invisibilizadas y desplazadas por los procesos de chilenización compulsiva y desperuanización (González 2006) agenciadas por el Estado, la Vicaría Castrense y nuevos géneros musicales como las marchas *prusianas* (Díaz 2009).

TABLA 1. CUADRO COMPARATIVO. CARACTERÍSTICAS MUSICALES Y COREOGRÁFICAS COMUNES ENTRE LOS CHUNCHOS ANTIGUOS DE LA TIRANAY LOS DE PAUCARTAMBO

<p>Transcripciones</p>	<p><i>Melodía de Chunchu Tirana</i>¹².</p> <p>Salto de chunchos <small>Basado por el autor [Carlos Lavín y Sabinho "Cur del Calamar" (Adriano Gimber director)]</small></p>	<p><i>Melodía Qaqpac Chunchu de Paucartambo, 1973</i>¹³.</p> <p>Chunchos de Paucartambo <small>Dos filos, tambor y bombo</small></p> <p><i>Melodía Qaqpac Chunchu de Paucartambo, 2019</i>¹⁴.</p> <p>Balance <small>Qhapac: Ch' uncho</small></p>
<p>Melodía</p>	<p>Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta.</p>	<p>Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta.</p>
<p>Patrón rítmico</p>	<p>Patrón rítmico que encadena patrones tribraquios y irocaicos. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación, en el último motivo.</p>	<p>Patrón rítmico que tiende encadenamientos de tres y dos notas. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en el último motivo.</p>
<p>Orgánico</p>	<p>Flautín. Acompañamiento de bombo y redoblante</p>	<p>Flauta travesera. Acompañamiento de bombo y redoblante.</p>
<p>Danza</p>	<p>Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependiente.</p>	<p>Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependiente.</p>
<p>Accesorio de danza.</p>	<p>Utilizan la chonta 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.</p>	<p>Utilizan la chonta que representa un arma de indio de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por entrechoque.</p>

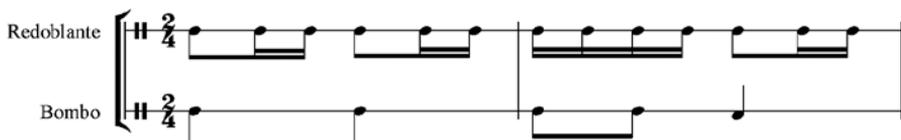
Elaboración propia.

¹² *Chunchos* registrados por Carlos Lavín (1950). Edición de Franco Daponte.

¹³ *Chunchos* registrados por Sallnow Michael (1974). Edición de Franco Daponte.

¹⁴ *Qhapac Ch' unchu*. Fiesta de la Virgen de Paucartambo (2019). Transcripción y edición de William Aravena.

Este modelo lo podemos encontrar en otros repertorios del área andina. En el ámbito tradicional es utilizado por las agrupaciones que ejecutan aerófonos con diferentes tamaños y afinaciones, como *tarqueadas*, *lakitas*, entre otros¹⁷. Enrique Cámara señala un ejemplo de las “anateadas” del carnaval andino en el alto Jujuy, cuya melodía fue acompañada “por el siguiente *ostinato*, típico del género” (Cámara 2006: 218):



Ejemplo 8. Bombo y redoblante [anateada]. Cámara (2006: 218).

En el ámbito popular, este modelo se utilizaba en los *huaynos* urbanos que fueron difundidos por la industria musical y las radioemisoras a partir de la década de 1970. Este estilo de *huayno* influyó en la recreación de otros géneros andinos que se masificaron, como el *takirari* o el *carnavalito* que compartían algunos de los principios básicos del *huayno* (Cámara 2006).

Para el caso del norte chileno, Juan Uribe dijo que en La Tirana “el efecto deplorable de esta verdadera cazuela musical se borra en parte, con la intervención de las lacas, quienes ejecutan, con zampoñas y quenás, huaynitos, taquiraris y pasacalles del altiplano para las danzas de cullacas y pastoras” (Uribe-Echevarría 1973:80). Asimismo, Lavín describe que en el santuario de la Virgen de las Peñas “las bandas peruanas y chilenas prefieren los huaynitos y pasacalles y no desdeñan los aires plenamente incaicos con su armonización característica” (Lavín 1948: 29). En la actualidad aún resuenan *huaynos* y *taquiraris* en la festividad de La Tirana. Empero, el modelo en cuestión solo es utilizado en los *taquiraris* que interpretan los *lakas* en espacios privados de las casas y patios *tiraneños* y no necesariamente en la explanada del santuario que es regimentado por la Iglesia y los dispositivos de la Federación de bailes. Con todo, es plausible conjeturar que este modelo rítmico circuló como un tópico sonoro que, tanto en lo tradicional como en lo popular, remitía al mundo festivo andino y, en el contexto ceremonial, evocaba a los bailes *chunchos*¹⁸.

Respecto de las melodías que se interpretaban sobre esta base rítmica, la señora Nilda Cayo relata que “eran los ‘piteros’ que tocaban, eran músicas [melodías] fáciles de aprender [recordar], había una muy conocida en esos tiempos”. Doña Nilda nos tarareó los primeros ocho compases de la Sinfonía 40, K. 550 (1788), de Mozart, que transcribimos y mostramos

¹⁷ Si bien es cierto, la repetición fiel de este modelo rítmico en estas agrupaciones de aerófonos no es una regla, sí existe una mayor tendencia a utilizarlo cuando se acompañan las danzas colectivas. Esto se debe a que la sensación de corte que producen las dos corcheas y la negra del segundo compás avisa tanto al guía como a los bailarines que una sección ha concluido y les permite disponerse para iniciar otro movimiento de la coreografía. Un ejemplo de estas *anateadas* o *tarqueadas* se encuentra disponible en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtfVymT22YE> [acceso: 25 de mayo de 2020].

¹⁸ Un claro ejemplo de la circulación de estos repertorios populares y su adopción por bailes antiguos de La Tirana se encuentra en uno de los cantos de saludo de las Cuyacas (ver ejemplo 10) que actualmente es considerado parte de su romancero tradicional (López 2000: 13). La melodía de este corresponde al conocido huayno *A los bosques* del compositor boliviano Alberto Ruiz Lavandez (1898-1949). Este fue difundido por la industria musical durante toda la segunda mitad del siglo XX y hoy es posible encontrar innumerables versiones interpretadas por reconocidos artistas populares.

en el ejemplo 9¹⁹. Es decir, la melodía del *salto*, como las danzas interdependientes en Europa y América, estaría estructurado de acuerdo con el modelo primordial establecido durante el clasicismo vienés y es justamente Mozart uno de sus más destacados representantes. Este tipo de estructura, en su forma primordial, está compuesta por dos períodos musicales que se contraponen (ver Tabla 2). Cada uno de ellos contiene una frase tautológica de ocho compases que está dividida en dos semifrases de cuatro. Estas semifrases, a su vez, están divididas en dos compases que contienen motivos rítmico-melódicos. Ambos períodos completan un ciclo de dieciséis compases que, para el caso de las danzas, se repiten hasta que terminan las evoluciones coreográficas:

TABLA 2. ELABORACIÓN DE LOS AUTORES

Forma del <i>salto</i> de chunchos de mediados del siglo XX							
Período 1 Frase de 8 compases I—————I				Período 2 Frase de 8 compases I—————I			
Semifrase 4 compases I—————I		Semifrase 4 compases I—————I		Semifrase 4 compases I—————I		Semifrase 4 compases I—————I	
Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos

Vale decir, esta forma musical simétrica facilitaría la realización de las denominadas “mudanzas”, por lo que no es de extrañar su proyección en las festividades en las que participan grupos de bailes con evoluciones coreográficas interdependientes. Esta estructuración en frases y semifrases de 16, 8 y 4 compases, permite contar los pasos de cada movimiento coreográfico y, por tanto, realizar coordinadamente cada mudanza. Esto lo hemos constatado como equipo desde 1994, con reportes etnomusicológicos de los *chunchos*, quienes cada cuatro u ocho compases realizan un desplazamiento de los esquemas o mudanzas, como cambios de lado, avances, retrocesos, cruces entre parejas, etc. De esta forma, el ritmo del *salto* se articula como una referencia auditiva, tanto para el caporal de la agrupación –el

¹⁹ Esta transcripción corresponde a la melodía y descripción del acompañamiento con bombo, caja y *chonta* que nos realizó Nilda Cayo. Interesante es hacer notar que esta melodía continúa sonando en las festividades religiosas del norte grande, pero adaptada en bandas de bronce. El arreglo se le atribuye al músico ariqueño Carlos González alias “Palapa”, quien lo realizó durante la década de 1970 (Juan Gálvez Castellón, entrevista. 03.07.2020). Es posible que esta apropiación de la melodía de Mozart haya ocurrido por la mediación de alguna versión o arreglo en música popular que circulara en este territorio por los medios de comunicación masiva. Debido al paso del tiempo no podemos determinar la versión de referencia que nos entonó Nilda Cayo. Sin embargo, es muy probable que la versión que grabó Waldo de los Ríos en su elepé *Sinfonías* (1970) y que tuvo mucha difusión en España y varios países latinoamericanos, haya inspirado los arreglos para bronces. Un registro en vivo de este *salto* en banda de bronce está disponible en: <https://soundcloud.com/mucam/03-mudanzas-morenos-del-salto?in=mucam/sets/palapa> ; minuto: 15:00-16:30. [acceso: 7 de mayo de 2020].

que ordena el inicio o término de las evoluciones por medio de un pito o silbato deportivo o una campanilla— como para las parejas “punteras” del conjunto, que son las que guían cada mudanza. En el ejemplo 9 (ver), basado en las descripciones que hiciera Nilda Cayo Barreda, podemos observar las secuencias del bombo.

Sinfonía 40

Según Nilda Cayo Barreda Flautín-Bombo - Caja redoblante - chonta
W.A. Mozart. Tradicional fiesta de la Tirana.

The image displays a musical score for Example 9, titled 'Sinfonía 40'. It features four staves: Flauta piccolo (Picc.), Caja, Bombo, and Chonta. The Flauta piccolo part is written in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Caja, Bombo, and Chonta parts are written in a simplified notation with vertical stems and 'x' marks for the Caja, and dots for the Bombo and Chonta. The score is divided into two systems. The first system shows the initial rhythmic patterns, and the second system shows a continuation with first and second endings for the Flauta piccolo part.

Ejemplo 9. Sinfonía 40 de Mozart, transcripción y edición de Franco Daponte.

Otro aspecto a considerar corresponde al sonido que emiten las *chontas*. Este se produce por medio de un alambre ajustado en ambos extremos que los bailarines pulsan suavemente hacia atrás y, al volver a su posición original, se genera un golpe seco en la madera. Uribe-Echevarría decía respecto de las *chontas* que “al final de una carrera, [los chunchos] dan saltos y hacen sonar los arcos como disparos de fusil” (Uribe-Echevarría 1973: 50). En términos semánticos, este sonido posee un lenguaje metamusical que remite a un personaje selvático en una actitud de culto ante la imagen de la Virgen (Vacaflores *et al* 2017). Los *chunchos* contemporáneos de La Tirana mantienen la misma apreciación “[el sonido de la *chonta*] representa el sonido de la flecha que es lanzada [...] este siempre acompañó la música del *salto*, para mí [la *chonta*] es un instrumento musical [...] desde que yo tengo uso de razón, se tocaba en contra del ritmo del bombo”²⁰, y tal como lo hemos verificado, el golpe de *chonta* suena en el segundo tiempo de cada compás (ver ejemplo 9).

²⁰ Rolando Díaz Aguilar, caporal Chunchos del Carmelo, entrevista, 14 de julio, 2019, La Tirana.



Figura 3. Chunchos de Iquique pulsando la chonta.
Fotografía de Marianne Fuentealba.

Como expusimos, los bailes antiguos de La Tirana eran acompañados con pito, bombo y caja, por lo que el sonido de la *chonta* de los *chunchos* se oía con más claridad, siendo parte de la orquestación. Actualmente, las bandas de bronces que acompañan a los bailes resuenan con mayor intensidad, por lo que el sonido de las *chontas* es opacado. Esto no impide que los bailarines mantengan la rítmica al batirlas.

En el plano de la estructura rítmica, por décadas las canciones del repertorio *tiraneño* para la entrada al templo, saludos a la imagen de la Virgen o despedidas están estructuradas en cuartetos²¹; se cantan *a cappella*, aunque el estribillo que se repite entre

²¹ Algunos de estos cantos se encuentran registrados en un texto publicado por Juan López (2000) titulado *Romancero de la Fiesta de La Tirana*, con transcripciones musicales de Pedro Portillo. Entre estos se encuentran doce cantos con base en ritmo de *salto*: cantos de entrada de las Cuyacas de Iquique; canto de entrada de Morenos de San Pedro; canto de entrada de los Gitanos Escuderos de Iquique; canto de entrada de los Promeseros de Iquique; canto de entrada de los Morenos de Cavancha. Cantos

cada estrofa es acompañado con “percusión y/o vientos, que pueden ser bronces, pitos scouts o zampoñas [...] los bailes tradicionales entonan sus canciones en base a tres ritmos: Salto, Vals y Marcha. El predominante es el salto, que es común a casi todos los bailes en la mayoría de sus canciones, morenos, cuyacas, chunchos, gitanos, promeseras, diabladas” (López 2000: 3).

“Cuyacas de Iquique” (Salto)

Bue-nasnoches-tengas-madre - ya-tu-hi - jo-ce-lesti-al . Empe-ra-triz-de
los-cie-los - sin-pe-ca - do - o - ri-gi - nal - sin-pe-ca-do-o - ri-gi - nal.

Ejemplo 10. Saludo (noche, tardes o días) de las Cuyacas de Iquique, transcripción de Pedro Portillo (López 2000).

Uno de los registros sonoros antiguos de estos cantos se encuentra en el documental *La Tirana, 1944* que dirigió Pablo Garrido²². Entre los minutos 3:15 a 3:45 se exhibe el clásico canto de entrada al pueblo denominado *Campos Naturales*. Este canto es casi un paradigma del salto utilizado en la lírica ritual en la Tirana (ver ejemplo 11).

de retirada de las Cuyacas de Iquique; despedida de las Cuyacas de Iquique; despedida de los Morenos de Cavancha; despedida de los Gitanos Escuderos de Iquique; despedida de las Cuyacas de Iquique y “Los Diez Mandamientos” de los Morenos de Cavancha. Todas las transcripciones de los saltos están en metro de cuatro cuartos.

²² Según Lavín (1950: 28-29) “Entre las más audaces iniciativas del avance cultural en Hispanoamérica pueden mencionarse las gestiones realizadas por la Dirección General de Informaciones y Cultura para organizar un viaje de estudio en los desiertos de la provincia de Tarapacá. En julio, provisto de las máquinas grabadoras y filmadoras, partieron en aeroplano los miembros de una misión que debía encargarse de captar los diferentes aspectos del culto carmelitano en los actos ceremoniales del Santuario de La Tirana. Componían la delegación el folklorista Pablo Garrido y los cameramen [sic] Carlos Caroca y Luis Bernal, operadores titulares del Noticiero DIC. En un metraje de media hora de proyección, se seleccionaron las escenas y momentos culminantes de la fiesta y se grabaron varias decenas de discos documentales. Aportadas a los laboratorios de Santiago estas pruebas, fueron compaginadas y encuadradas por el director Armando Rojas Castro y sincronizadas por el compositor Garrido y el radiotécnico Floreal Castro, hasta preparar un hermoso film de veinte minutos y de la máxima calidad documental” (Lavín 1950: 29). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Irrmm7Ike9bc> [acceso: 8 de mayo de 2020].

PRIMERA ENTRADA

ALLEGRO MODERATO

Cam - pos na - tu - ra - les dé - ja - nos pa - sar,
 por - que tus nor - ti - nos vie - nen a - do - rar,
 por - que tus nor - ti - nos vie - nen a - do - rar.

Ejemplo 11. *Campos Naturales*, transcripción de Juan Uribe-Echevarría (1973: 84)²³.

De esta manera, el ritmo y forma del *salto* de *chunchos* comenzó a difundirse entre los otros bailes religiosos junto con los cánticos para el desplazamiento procesional, entradas al templo, despedidas o el pulso para los esquemas coreográficos, transformándose en un género para la musicalización y en una sonoridad referente de La Tirana.

LA BANDA DE BRONCES Y LA SONORIDAD DEL SALTO

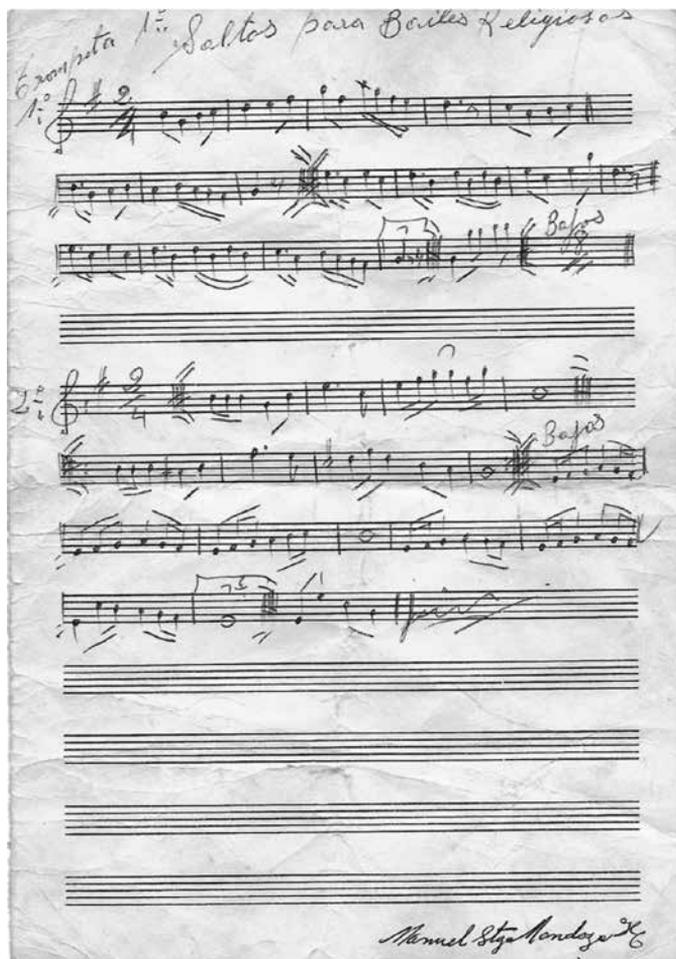
A partir de 1930, progresivamente se fueron incorporando a los bailes músicos intérpretes de instrumentos de bronce (trompetas, barítonos), introduciendo notables ajustes en las expresiones musicales y ritmos (Díaz 2009; 2011). Las antiguas melodías ejecutadas con pitos, flautas de caña y acordeón comenzaron a convivir en un mismo espacio sonoro con nuevos timbres que, a la postre, cambiaron la fisonomía del repertorio ceremonial y músico-coreográfico en La Tirana (Daponte, Díaz y Cortés 2020b). Para la década de 1940, con las agrupaciones de bailes organizadas en las oficinas salitreras y en las ciudades nortinas, el ritmo de *salto* comenzó a ser interpretado por las bandas de bronce, además de ser bailado no solo por los *chunchos*, sino por morenos, gitanos y, posteriormente, diabladas hacia la medianía del siglo. Este *salto* conservó la estructura clásica de su forma musical y la base rítmica del bombo; pero, a diferencia de los ejecutados con pitos (pífanos), repartieron los períodos musicales entre las trompetas y bajos (barítonos). Así lo recuerda el director de la banda de bronce de Pica, Tomás Cayo, quien desde los doce años participaba como trompetista del baile *chuncho* de la oficina salitrera Victoria:

Por allá por los cincuenta [...] las bandas de bronce tocaban el salto [...] *El salto era para los chunchos, los chunchos eran el primer baile que empezó a bailar el salto, esto viene de las salitreras, después ya empezaron los morenos y ahora son las Diabladas* [...] había músicos compositores de saltos; Juan Henríquez, Platero, Hermenegildo Chamaca en Pica, Victoriano Caqueo de Mamiña, que lo acompañan, [eran] cabecilla de las bandas²⁴.

²³ Esta transcripción fue publicada por primera vez en 1963 como un apartado de la revista *Mapocho*.

²⁴ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020. Las cursivas son nuestras.

Durante nuestra investigación, hemos hallado una antigua partitura titulada *Salto para Bailes Religiosos*, utilizada durante la década de 1950²⁵. Es una de las referencias escritas para bandas de bronce, otorgándonos una aproximación a la estructura musical de aquellos primeros saltos para acompañar, con instrumentos de bronce, los distintos bailes religiosos (ver ejemplo 12)²⁶.



Ejemplo 12. *Salto para bailes religiosos*, folio N° 1.

²⁵ Esta partitura se encuentra en un *corpus* de música para banda de bronce que perteneció a la ya desaparecida sociedad musical del oasis de Pica. En este corpus musical la partitura más antigua está fechada en 1890 y la más reciente es de 1954. Por esta razón creemos que este documento podría haber sido escrito durante la década propuesta en el texto.

²⁶ Es importante señalar que esta partitura es un caso excepcional, ya que para la época (1950), según nos relata Tomás Cayo, no era muy común escribir la música religiosa, porque "la mayoría aprendía solo por oído".

Esta partitura contiene cinco *saltos* enumerados correlativamente. Dos en el primer folio y tres en el segundo. La parte izquierda inferior del primer folio está firmada por Manuel Santiago Mendoza, al parecer su dueño e intérprete. Estos *saltos* están escritos en metro de dos cuartos, contienen dos o tres frases musicales con claras indicaciones para las partes que deben ejecutar las trompetas y bajos. Las frases destinadas a las trompetas son llamadas por los cultores “primera sección”, mientras que la asignada a los bajos “segunda sección”. Todas las frases están divididas en dos semifrases de cuatro compases cada una y la mayoría de estas contiene dos motivos (ver ejemplos 13 y 14). Estos *saltos* poseen algunas diferencias entre ellos: las primeras se presentan en la cantidad de frases asignadas a las trompetas, pues los *saltos* 1° y 2° contienen una sola y los *saltos* 3°, 4°, y 5° dos; las segundas en las repeticiones: el *salto* N° 2 repite cada una de las semifrases, mientras que todos los demás sus frases completas (ver Tabla 3).

Saltos para Bailes Religiosos 2

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

$\text{♩} = 96$

Trompeta

Bajos

Ejemplo 13. *Saltos para bailes religiosos* N° 2, década 1950, edición Franco Daponte.

Saltos para Bailes Morenos 3

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

$\text{♩} = 96$

Bajos

Ejemplo 14. *Saltos para bailes religiosos* N° 3, década 1950, edición Franco Daponte.

TABLA 3. ELABORACIÓN DE LOS AUTORES.

FORMA DE LOS SALTOS PARA BAILES RELIGIOSOS						
Manuel Santiago Mendoza						
Salto 1°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Bajos) Frase B (8 compases) I: —————: I			
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	No están indicadas	No están indicadas		
Salto 2°	Período 1 Frase A I ————— I		Período 2 Frase B I ————— I			
	Semifrase I: ———: I	Semifrase I: ———: I	Semifrase I: ———: I	Semifrase I: ———: I		
Salto 3°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Trompetas) Frase B (8 compases) I: —————: I		Período 3 (Bajos) Frase C (8 compases) I: —————: I	
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I
Salto 4°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Trompetas) Frase B (8 compases) I: —————: I		Período 3 (Bajos) Frase C (8 compases) I: —————: I	
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I
Salto 5°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Trompetas) Frase B (8 compases) I: —————: I		Período 3 (Bajos) Frase C (8 compases) I: —————: I	
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I

Respecto de la estructura armónica, los *saltos* 1° y 3° están escritos en tonalidad mayor y el 2°, 4° y 5° en menor. Al respecto, es interesante mencionar que, aunque no era una regla, los *saltos* en tonalidad mayor fueron preferentemente ejecutados para los bailes morenos y las diabladas, “porque le otorgaban un carácter alegre”²⁷, mientras que para los *chunchos*

²⁷ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

y gitanos se prefería los *saltos* en tonalidad menor²⁸. En cuanto a la progresión armónica, todos los *saltos* se mueven por sus grados principales, salvo el caso del N° 2, el que posee pasos por su relativo mayor²⁹ (ver Tabla 4).

TABLA 4. ELABORACIÓN DE LOS AUTORES

PROGRESIONES ARMÓNICAS SALTOS PARA BAILES RELIGIOSOS Manuel Santiago Mendoza							
Salto N°	Tonalidad	Período 1 Frase A (8 compases)		Período 2 Frase B (8 compases)		Período 3 Frase C (8 compases)	
		Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)
1°	Sol Mayor	I - V	IV - I - V - I	IV - I - IV - I	IV - I - V - I		
2°	Mi menor	I-VI-V/III-III	III - V - I	I	I - V - I		
3°	Do Mayor	I - V - IV - I	I - V - IV - I	I7 - IV - V - I	I - V - IV - I	I - V	V - I
4°	La menor	I - V	V - I	IV - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I
5°	La menor	I - V - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I

En la partitura de Manuel Santiago Mendoza están escritas solo las líneas melódicas principales. No obstante, la indicación “trompeta 1°” en la parte superior del primer folio, nos sugiere que existían otras voces para el mismo instrumento. Dicha apreciación la corrobora Tomás Cayo:

Antes todos querían tocar primera voz, pero a algunos que no podían tirar agudos los pasaban a segunda voz [...] la segunda no se escribía, era a paila nomás [oído], pero casi no se hacían

²⁸ Durante la festividad de La Tirana del 2019 notamos que las bandas de bronce mantienen esta norma como una generalidad. Así, “ellos [chunchos] piden un salto que les sea más triste, a diferencia de las Diabladas [...] nosotros con la banda hemos tocado salto en mayor para los chunchos del Carmelo, pero no gustan mucho y caporal lo hace saber” (Nelson Collao, entrevista, 27 de abril, 2020).

²⁹ Resulta interesante que la primera frase de este *salto* corresponde al cachimbo de Pica, que es uno de los tres cachimbos tradicionales para banda de bronce que aún se baila en la región. Por tanto, el *salto* N° 2 es un claro ejemplo de la adaptación de música tradicional recreativa a este nuevo género ritual.

segundas [voces] en el principio, porque eran [existían] muy pocos trompetistas y había que reforzar la primera [...] por el año sesenta y cinco empiezan ya a haber músicos que venían del ejército y ahí comienzan a aumentar las bandas y las segundas voces³⁰.

Desde 1960 hubo una proliferación de los bailes religiosos y, junto con ello, las bandas de bronce provenientes en la mayoría de los casos de las ciudades de Arica, Iquique, Tocopilla, Antofagasta, Calama o salitreras como María Elena, Humberstone y Victoria, debido a procesos migratorios postdecadencia de la industria salitrera (Cortés 2015). A partir de este momento, el *salto* se difundió en las ciudades como parte de un imaginario que remitía a lo “típico” del ritmo *tiraneño*, alimentado por los reportes periodísticos, publicaciones o puesta en escena de folcloristas metropolitanos que acudían ocasionalmente a la festividad, quienes acuñaron perspectivas exóticas en torno al culto, los bailes y sus ritmos (Núñez 2004; Van Kessel 2018; Díaz 2011).

Existen algunas recopilaciones que vinculan al *salto* con el *taquirari* boliviano, debido a que ambos comparten “un patrón rítmico binario confiado a la percusión, consistente en cuatro golpes, de los cuales el tercero se subdivide en dos, que rige para diversas danzas folklóricas. Sus orígenes se encuentran en los llanos bolivianos” (Claro (1997: 23)³¹. Este tipo de apreciaciones, que transitan incluso en ambientes académicos, exponen que la denominación de *taquirari* sería un sinónimo del *salto* (ver ejemplos 15 y 16).

Saltos para Bailes Religiosos 4

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

$\text{♩} = 100$

Trompeta

Bajo

Ejemplo 15. *Saltos para bailes religiosos N° 4*, 1950-1960, edición de Franco Daponte.

³⁰ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

³¹ Entre los ejemplos sonoros del *taquirari* en La Tirana que presenta Claro en formato de casete, se oye claramente un *salto* ritual. Esta grabación está disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79430.html> [acceso: 8 de mayo de 2020].

Taquirari
Festival de Bandas 2013

♩ = 88

Trompetas

Bombo

Bajos

D.C.

Ejemplo 16. *Taquirari* boliviano en banda de bronce, 2018, transcripción y edición: Franco Daponte.

Acerca de este punto, don Pablo Caqueo, maestro de música oriundo de Mamiña³² y uno de los más reconocidos directores de bandas de La Tirana sostiene:

Lo que cuadraba con eso [los saltos] eran los *taquirari* bolivianos, y después música que uno inventaba. Entonces para la Tirana se inventaba, por ejemplo, se pescaba un *taquirari*, sacaban unos dos temas particulares de uno... Sacaban uno, dos temas o tres temas, y con eso daban vuelta la Tirana, completo toda la fiesta... ahora no pues, ahora llevan 40 saltos, al otro año 40 más. Y por eso que no se olvidaban los saltos de ese tiempo, porque se tocaban y al otro año se volvían a tocar. Las diabladas lo pedían y de repente se inventaban otros más, después ya fue evolucionando... se iban sacando más cosas, más cosas, más saltos, fueron agregando más saltos a la Tirana; pero antiguamente no eran tantos, eran tres, cuatro saltos nomás y una marcha, dos marchas (Capetillo y Lanús 2012: 112).

Ahora bien, existen similitudes formales y armónicas entre el *salto* del ejemplo 15 con los *taquiraris* ejecutados por las bandas bolivianas, en especial aquellas con la base rítmica del bombo que, al igual que con los *chunchos*, son utilizados en Bolivia por los conjuntos que

³² Este maestro inició su vida musical en la banda de bronce que acompañaba a los *chunchos* de Mamiña. Luego ingresó al Ejército, donde adquirió formación en teoría musical y, al salir de la institución, fundó y dirigió en la ciudad de Iquique la banda Los Yatiris, en la que se desempeñó como instructor musical.

evocan a las poblaciones de la selva³³; empero, el perfil rítmico/melódico del *salto tiraneño* presenta marcadas diferencias con el *taquirari* boliviano. Por esta razón, en el ambiente de los músicos de La Tirana manifiestan que “se parece, pero que yo haya escuchado que eran *taquirari* no, siempre fue *salto* de moreno, gitano, *chuncho*, *salto* de diablada”³⁴.

En torno a la organización de bailes, a partir de la década de 1960 hubo un crecimiento significativo de agrupaciones con la fundación de 45 nuevos bailes con 26 bandas (ver Tabla 5), de la que aún está vigente el conjunto Los Ulises, quienes en sus comienzos solo contaban con instrumentos de viento (trompetas y trombones de varilla), ya que los bailes aportaban con los músicos de percusión (Cortes 2015).

TABLA 5. FUNDACIÓN DE BAILES RELIGIOSOS Y BANDAS DE MÚSICOS QUE PARTICIPAN EN LA FIESTA DE LA TIRANA. 1900-2015.

		Bailes Religiosos	Banda de Baile			Bandas Contratadas			Total Bandas
			Solo Percusión	Banda Bronce	Bandas más Pito	Solo Percusión	Banda Bronce	Lakitas	
Períodos de Fundación	1901-1910	1	0	0	0	0	0	0	0
	1911-1920	0	0	0	0	0	0	0	0
	1921-1930	1	0	0	0	0	0	0	0
	1931-1940	6	5	0	0	0	0	0	5
	1941-1950	13	4	0	2	0	0	0	6
	1951-1960	25	12	0	5	0	0	0	17
	1961-1970	39	16	0	4	0	0	0	20
	1971-1980	44	23	0	2	0	1	0	26
	1981-1990	33	15	0	0	2	7	0	24
	1991-2000	13	4	2	0	1	17	0	24
	2001-2010	22	6	3	0	0	28	0	38
	2011-2015	4	1	0	0	0	12	1	14
No responde	0	0	0	0	0	1	0	1	
Total		201	86	5	13	3	67	1	175

Fuente: Elaboración propia a base de datos obtenidos en trabajo de campo.

³³ No así con los actuales *taquiraris* populares del mismo país, que comenzaron a difundirse desde la industria musical boliviana de los últimos treinta años.

³⁴ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

Durante este período el ritmo de *salto* fue adquiriendo otra estética en su sonoridad. Con los años, se establecieron diferencias en su uso y estilo interpretativo: los cultores identificarán las variantes entre el *salto* de moreno, con el de gitano y el de diablada, cuya principal característica radica en la velocidad del pulso, teniendo como punto de referencia el *tempo* del *salto* de *chunchos*. Es decir, a partir de este indicador se podía determinar que “el *salto* de diablo es más rápido, el *salto* gitano es más lento y el [*salto* del] baile moreno es intermedio, entre rápido y lento”³⁵. Recordemos que rápidamente la diablada se convirtió en un baile religioso que fue despertando el interés de la población y los medios de comunicación por su despliegue coreográfico, el colorido de sus trajes, las enormes máscaras y bandas integradas por un número importante de músicos (Díaz 2011). En tal contexto, el *salto de diablada* se transformó a su vez en un referente de la sonoridad que caracterizó a la fiesta. Pablo Caqueo relata:

Las músicas de las diabladas fueron marchas que copiaban de las mismas diabladas bolivianas... las marchas y la diablada boliviana bailan puras marchas. No bailan otro ritmo [...] *Entonces acá en Iquique quien sacó la diablada esa fue este el Goyo que le decían, don Gregorio Ordenes[,] él le metió el salto. Y ese salto fue 2/3* (Capetillo y Lanás, 2012: 111).

La diferenciación en cuanto al despliegue coreográfico entre las diabladas que danzan para el carnaval de Oruro y aquellas de La Tirana está dada por tratarse de festividades distintas (carnaval y festividad del Carmen), por otros contextos histórico-culturales y expresiones músico-coreográficas locales, que en el ritmo del *salto* conforman estructuras diferenciadas en La Tirana (Díaz 2011). Hacia fines de la década de 1970 se organizaron cerca de quince bailes religiosos con influencia boliviana, de los cuales trece eran diabladas, siendo acompañado por las bandas Los Ulises, Los Manolo, los Yatiri, entre otras (Cortés 2015, ver Tabla 6). En este momento gradualmente la orgánica de las bandas de bronce fue respondiendo a la formalización de contratos por su participación en la fiesta y a la progresiva profesionalización de las agrupaciones, incluyendo nuevos repertorios, sofisticación en los arreglos musicales, vestimentas y coreografías. Estos cambios generaron algún distanciamiento con otros grupos que aun mantenían hacia la década de 1980 sus vínculos con los bailes, con “mandas”, cumplimientos de promesas y tradiciones familiares o amicales al interior de la sociedad religiosa.

TABLA 6. PERÍODOS Y LUGARES DE FUNDACIÓN DE LAS BANDAS DE LA TIRANA (CORTÉS 2015).

Lugar de Fundación	Períodos de Fundación									Total
	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2015	
Alto Hospicio	0	0	0	0	1	1	0	0	1	3
Antofagasta	1	1	2	2	6	3	7	8	2	32
Arica	1	0	0	2	5	9	1	8	1	27

³⁵ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

Lugar de Fundación	Períodos de Fundación									Total
	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2015	
Calama	0	0	0	0	0	0	1	2	1	4
Caldera	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
Caspana	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Copiapó	0	0	0	0	1	0	3	0	0	4
Iquique	2	2	8	6	3	6	4	13	7	51
Mamiña	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Oficina Humberstone	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Oficina María Elena	0	0	1	0	4	1	1	0	0	7
Pedro de Valdivia	0	0	3	1	0	0	0	0	0	4
Oficina Progreso	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Oficina San Enrique	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Victoria/ Alianza	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2
Ovalle	0	0	0	0	1	0	0	1	0	2
Perú	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Pozo Almonte	0	0	0	0	0	2	1	0	0	3
Santiago	0	0	0	0	0	0	2	1	0	3
Taltal	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Tarapacá	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2
Tirana	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Tocopilla	0	2	2	5	5	2	0	1	0	17
Total	5	6	17	20	26	24	24	38	14	174*

Esta situación fomentó la proliferación de instrumentistas que desarrollaron el oficio de ser “músicos de banda”, adquiriendo formación teórica-musical y técnica en lo instrumental. Surgieron nuevos maestros que, junto con los destacados músicos de los pueblos precordilleranos como Mamiña, La Huayca, Pica, Tarapacá, Guaviña, Cariquima, Cancosa y otras localidades, lograron una reconocida trayectoria. Muchos de ellos tuvieron formación musical en los regimientos y filarmónicas de las salitreras como Humberstone, Victoria o María Elena, lo que cimentó la elaboración de estilos musicales, ritmos y sonoridades pampinas y *tiraneñas*. Estos maestros o “cabecillas de banda” se encargaban de transcribir, arreglar e incluso componer los repertorios requeridos por los nuevos bailes. Así, el *salto* fue variando tanto en el estilo de interpretación como en lo formal. Por ejemplo, el reconocido maestro Carlos González “Palapa” recreó un estilo de *salto* para los bailes morenos, cuya música evoca al imaginario sonoro árabe³⁶.

En Iquique, durante las décadas de 1970 y 1980, destacaron los maestros que fundaron sus propias bandas como Ulises Guerrero Cortés (Los Ulises, 1975); Ernesto Challapa y Fernando Salinas (Bronces Andinos, década de 1970); Guillermo Contreras Marín (Wiracocha, 1982) y Pablo Caqueo (Los Yatiris, década de 1970)³⁷. También estaban, solo por mencionar algunos, Carlos González “Palapa”, músico oriundo de María Elena que residía en Arica e integrante del baile gitano de Guillermo Díaz, quien fue un reconocido compositor de *saltos*. Acudían asimismo los trompetistas Juan Henríquez de la salitrera de Humberstone, integrante de la banda Los Tigres, y Avelino Mamani, quien formó la banda Los Chicos Malos; ambos tocaban también en el baile Cullagua del Carmen³⁸.

En las décadas siguientes (1980-1990) aumentaron las bandas bajo el formato de contrataciones, lo que responde al proceso modernizador atingente a las variables socioeconómicas regionales, como lo fueron la industria pesquera, la zona franca y la minería, generando cambios en la organización de los bailes al constituirse como sociedades, permitiendo aquilatar un capital para confeccionar nuevos trajes, adornos para los altares de la Virgen, construir sedes para los bailes y contratar a las bandas (Cortés 2015; Díaz 2009). Durante este ciclo, aparecieron en el ritmo de *salto* melodías más extensas en su interpretación, con frases de doce compases en las trompetas y ocho en los bajos. Sin perjuicio de lo anterior, esta forma no desplazó del todo a la versión tradicional, pero abrió el camino para que se realizaran arreglos considerables. En lo sonoro, se incorporó una segunda voz como regla en las trompetas y en algunos casos en los bajos. Esta segunda voz se movía a una tercera paralela por debajo de la voz principal. Cuando las bandas lograban contar con una mayor cantidad de músicos, se incluía una tercera por sobre la voz principal. Tomás Cayo nos relata que “había algunos músicos buenos, que podían tocar una tercera alta e incluso, podían hacer la *yegua*”³⁹.

Otra incorporación destacada fueron los platillos, los que junto con el bombo marcaban el ritmo básico del *salto*. Estos cambios se aprecian en las primeras grabaciones que realizaron algunas bandas en las discográficas nacionales y regionales. En el disco *La Tirana* (1977) de

³⁶ Un ejemplo del *salto* más conocido de este maestro está disponible en: <https://soundcloud.com/mucam/palapa-salto-gitano-las-penas-archivo?in=mucam/sets/palapa> [acceso: 8 de mayo de 2020]

³⁷ Estas bandas también circulaban entre las festividades y la proyección escénica. Es decir, acompañaban a los bailes para las celebraciones religiosas y también se presentaban en variados tambos y festivales junto con ballets folclóricos regionales.

³⁸ Miguel Cañipa y Richard Rodríguez, entrevista, 25 de julio, 2020.

³⁹ En la jerga popular de las bandas de bronce se conoce como *yegua* a un pequeño fragmento o motivo del final de una frase musical, que es ejecutada por una trompeta a una octava superior de la melodía principal. El sonido que se produce es muy agudo y con mucho *vibrato*, por lo que se asocia al relinche de las *yeguas*.

EMI ODEON Chilena S.A. y la Universidad el Norte (Iquique), el repertorio fue grabado por la banda Bronces Andinos, dirigida por Ernesto Challapa con el apoyo de Guillermo Contreras. Este disco contiene dos *saltos* de autor, “Alegre amanecer” de Fernando Salinas y “Pampita” de Ernesto Challapa. Tres años más tarde, Producciones Carrero de Iquique inauguró el decenio de 1980 con la grabación del disco *La Tirana, su música y sus cantos*. La interpretación la realizó la banda Los Sorona dirigida por Pablo Caqueo⁴⁰. En este disco se grabaron tres *saltos* que llevan por nombre “Los pillalles”, “Bajando a Tasma” y “Rumbo a La Tirana”. Aún no queda claro si estos *saltos* eran tradicionales o de autor, pero a juicio del productor Ulises Carrero, “eran los más famosos que en ese tiempo sonaban en La Tirana”⁴¹. En ambas grabaciones se escuchan claramente la incorporación de las segundas voces en las trompetas y los platillos, instrumento que, si bien se ejecutaba décadas antes, entonces se formalizaba como parte integral de la percusión de las bandas, marcando el mismo patrón rítmico del bombo. Tiempo después, los platillos van a ser tocados “cruzados” o a contrapunto al golpe del bombo⁴².

Desde 1990 el *salto* experimentó transformaciones en lo armónico, melódico e interpretativo. Los nuevos directores y jóvenes músicos se atrevieron a adaptar melodías provenientes del carnaval de Oruro y canciones pop. De esta manera, este género incorporó progresiones armónicas y estilos melódicos de sambos caporales, morenadas, *huaynos*, cumbia andina, baladas, salsa, pop, etc., acercándolo a la música popular y promoviendo su uso en las agrupaciones que contaban con una mayor cantidad de bailarines jóvenes entre sus integrantes. Paralelamente, las bandas de bronce aprovecharon el acceso a sellos locales como Producciones Carrero (Iquique) o a grabaciones individuales para registrar el trabajo y obtener recursos con la venta de *cassettes* y CD en las festividades religiosas, lo que contribuyó a la difusión y proliferación del estilo de *salto* en diferentes soportes.

En los albores del nuevo milenio, el perfeccionamiento y profesionalización de la nueva generación de directores y músicos trajo consigo una notable visibilización de las bandas, participando estas en fiestas patronales, santuarios, festivales y carnavales urbanos. Los *saltos* para este período poseen arreglos de cuatro y hasta cinco voces, con elaboradas progresiones armónicas y melódicas al incorporar tópicos musicales característicos del pop, el latín jazz, la música tropical, etc. Igualmente, aumentó el uso sincopado de su estructura melódica y se incorporaron cortes rítmicos de compleja interpretación al final de una frase musical en las percusiones. Estas innovaciones percusivas a veces se encuentran escritas en las partituras y, en otras, es parte del propio talento y eficacia de los percusionistas. La

⁴⁰ Esta banda originalmente estuvo conformada por músicos de la banda Los Yatiris. Según el productor Ulises Carrero, por problemas de derechos, para la grabación de ese disco no se podía utilizar el nombre de Yatiris, por lo que hubo que buscar rápidamente otro. Se pensó en el de Sorona, que es una maleza que crece en los bordes de los estanques de agua o cochas de los poblados precordilleranos.

⁴¹ Ulises Carrero, entrevista, 26 de abril, 2020.

⁴² Para precisar, de acuerdo con la versión de Juan Gálvez, las bandas antiguas de Iquique lo utilizaban siguiendo el ritmo de *salto* que realiza el bombo. En cambio, las bandas de Arica, por la influencia del maestro Carlos González “Palapa”, incorporaron un estilo de acompañamiento que fue bautizado como el “sincopado” o “cruzado” y que consistía en marcar con los platillos el segundo tiempo en compás de dos cuartos. Este estilo lo introduciría al parecer la sociedad Callaguallas del Carmen, que al estar integrada por bailarines de procedencia boliviana pedían el uso de los platillos a manera “cruzada”. “La diablada de Arica, que apadrinó a esta sociedad religiosa, incorporó este estilo en un viaje a La Tirana junto a ‘Palapa’, siendo esta forma ‘cruzada’ de los platillos difundida y adoptada después por el resto de las bandas ariqueñas y tarapaqueñas durante la década de 1980”. En la actualidad este estilo se ha convertido en la regla del acompañamiento del *salto* (Juan Gálvez, entrevista, 20 de julio, 2020).

familiarización del uso de la síncopa también ha fomentado que algunos percusionistas realicen un retardo en las corcheas del segundo compás del ritmo básico del *salto*, como una expresión más “acompañada” al retrotraer el golpe del bombo⁴³. Esta situación contrasta con la percusión distintiva que acompañaba antiguamente los *saltos*, empeñados en mantener el ostinato rítmico como base primordial del género.

Respecto de su estructura, actualmente los músicos nortinos siguen realizando adaptaciones en la interpretación del ritmo del *salto*, con la circulación de composiciones y arreglos musicales que agregan cuatro compases adicionales a las frases de las trompetas, denominadas “resolución”, sirviendo para anunciar la entrada de los bajos. Otra innovación es el enriquecimiento polifónico del diálogo entre trompetas y bajos. Es decir, cuando “cantan” las trompetas, los bajos las acompañan con una riquísima polifonía y viceversa, por lo que en algunos pasajes se pierde la clara y tradicional dicotomía (trompeta/bajos) propia de los *saltos* de mediados del siglo XX. Como complemento, desde los años noventa se integraron las tubas, las que en un principio ejecutaban la misma voz cantante de los bajos y gradualmente incorporaron una voz aún más grave, cuyo andar lo realizaron marcando notas propias de cada acorde en figuras de negras y corcheas. En los últimos años, las tubas se han distinguido por ejecutar en los *saltos* el bajo que identifica a las cumbias andinas, compuestos por una negra y dos corcheas en metro de dos cuartos⁴⁴.

El ejemplo más emblemático es el popular *Salto de Omar*, también conocido como *Salto del Lolo* o *Salto de Diablos*, entre otros nombres que recibe. Respecto de estas denominaciones, el reconocido bailarín de La Tirana, Juan Gálvez, relata:

Este salto es un pasodoble español que el Maestro Eduardo Maldonado transformó a la forma *salto* a mediados de la década de 1980 [...] En ese tiempo la banda los Wiracocha lo tenía en sus libretas como el *salto* N° 30 y lo tocaba para la primera diablada de Chile, Servidores de la Virgen del Carmen. Su caporal, Omar Barreda, disfrutaba mucho con este *salto* por lo que siempre lo pedía alzando su mano e indicándole con tres dedos a la banda su numeración [...] En los últimos años también se le ha empezado a llamar “El salto del Lolo” porque en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá es tocado por todas las bandas de bronce al mismo tiempo⁴⁵.

En este *salto* que se atribuye al maestro Eduardo Maldonado Salazar (oriundo de la oficina Victoria, exmiembro de banda militar y músico de agrupaciones como Wiracocha y Reales del Folclor)⁴⁶, los bajos realizan los compases de “resolución” al comienzo; luego, en la primera frase, las trompetas ejecutan su melodía solo en dos compases; los dos restantes son completados en “eco” por los bajos. En la segunda frase, la melodía es realizada por las trompetas, acompañadas en forma constante y polifónica por los bajos (ver ejemplo 17)⁴⁷. Últimamente, este *salto* se ha transformado en uno de los más populares en las festividades nortinas y también a nivel nacional, confirmando que el ritmo de *salto* identifica las sonoridades nortinas y tiraneñas.

⁴³ Esta variante se diferencia de la original en las figuras rítmicas del segundo compás, ya que, en vez de realizar dos corcheas y una negra, se ejecuta un tresillo de negras.

⁴⁴ Raúl Flores Barros, entrevista, 20 de julio, 2020.

⁴⁵ Juan Gálvez Castellón, entrevista, 3 de julio, 2020.

⁴⁶ Jaime Llanes, entrevista, 20 de julio, 2020.

⁴⁷ En algunas partituras de los músicos jóvenes aparece con la titulación de *salto* tradicional “porque creo que ya pasó a ser parte del repertorio de las bandas, al menos de Iquique, donde en su mayoría no es necesario el uso de estas partes, porque se aprende de oído” (Ricardo Miranda, entrevista, 27 de abril, 2020).

Salto Tradicional (SALTO DE OMAR O DEL LOLO)

TROMPETA EN SOL Maestro Maldonado

BARRITONO

Ejemplo 17. *Salto del Lolo o Don Omar*; arreglo y edición de Ricardo Miranda. 2019.

Otro aspecto es el uso de un recurso rítmico a la hora de adaptar o componer. Este consiste en interponer en uno o más compases figuras como saltillos, galopas, síncopas y corcheas ligadas entre sí, otorgándole a la melodía una particular caracterización asociada al género. A continuación, podemos apreciar estos cambios en una partitura de fines de la década de 1980 (ver ejemplo 18) y una actual (ver ejemplo 19).

Ejemplo 18. *Salto N° 1 de Morenos Indúes*, década de 1980 aprox.

Salto 9

The musical score for "Salto 9" is presented in three systems. The first system includes parts for four trumpets (SOPRANA EN SI) and four trombones (BASTONO), all in 2/4 time. The trumpets play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mf*. The trombones provide a rhythmic accompaniment. The second system introduces the string section (Violines I, Violines II, Violas, Cellos, Contrabajos) with a complex rhythmic pattern. The third system continues the rhythmic development, featuring various articulations and dynamics across all instruments.

Ejemplo 19. *Salto 9*, arreglo y edición de Ricardo Miranda. 2019.

A rasgos generales, podemos decir que los *saltos* contemporáneos de *chunchos* y *morenos* tienden a conservar los elementos tradicionales, mientras que las *diabladas* y *gitanos* son los que presentan más innovaciones. Pese a dichas variaciones, el *salto* posee aun dos tipos primordiales que lo definen. El primero es el ritmo del bombo y el segundo está relacionado con la construcción rítmica de su melodía, definiéndose claramente cada semifrase. Esta se desarrolla por medio de un movimiento de figuras en proporción menor a la negra; tresillos, saltillos, galopas, síncopas, cuartinas, etc., las que, en algunos compases –especialmente– de los *saltos* contemporáneos, se ligan produciendo una sensación de freno que se detiene abruptamente con una nota larga: negra, negra con punto o blanca, siempre en el primer tiempo del cuarto y el octavo compás, respectivamente. La combinación de estas características son los atributos que le otorgan identidad al género musical del *salto* y, como hemos constatado, con un correlato histórico y sociocultural que lo sustenta (ver ejemplos 20, 21 y 22).

Saltos para Bailes Religiosos 5

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

Ejemplo 20. *Saltos para bailes religiosos N° 5*, 1950, edición de Franco Daponte.

Salto los Pillalles

Tradicional.

Ejemplo 21. *Salto Los Pillalles*. 1980, transcripción y edición de Franco Daponte.Trumpet in B \flat 1

CHUNCHO 1

ANTIGUO

ARR. NELSON COLLAO

Ejemplo 22. *Salto de Chuncho N° 1*, 2018, arreglo y edición de Nelson Collao.

CONCLUSIÓN

Los *chunchos* corresponden a una de las expresiones músico-coreográficas más antiguas de la festividad de la Virgen del Carmen de La Tirana. Su presencia en el área andina se nutre de imaginarios de indígenas guerreros en contextos de la evangelización colonial, redimiéndose ante la Virgen, tal como sucede en Paucartambo y en su correlato festivo como lo es La Tirana. La vigencia de este baile se ha nutrido de las creencias andinas y mestizas y de la estética virreinal, que dieron forma y significación a un repertorio amplio de sonoridades precolombinas y a la ornamentación barroca por toda la sierra, la puna y la pampa. Durante el despliegue de los esquemas coreográficos, los antiguos *chunchos* matizaron en el santuario su corporalidad con *saltos* que marcaban los tiempos del movimiento azudados por melodías de pifanos y pulsos de tambores. En dichos desplazamientos y brincos, fueron construyendo una cadencia musical como parte de una identidad local tarapaqueña, al compás de trajes emplumados, *chontas* y *saltos* aquí y allá en la explanada.

En aquella tradición de los *chunchos*, se fue incubando el ritmo que marcaría los sones que caracterizan hoy a la celebración de La Tirana del Tamarugal, que al igual que los bailarines de morenos con sus matracas, fue la antípoda de la modernización que trajo consigo el ciclo salitrero, amén de bailes que adoptarían el estilo del *salto* al danzar como morenos, diablos o gitanos (Díaz 2011).

Con el surgimiento de las bandas, la fiesta adoptó el color del bronce, sintetizándose en el ritmo del *salto* toda la fuerza de la interpretación que traería cambios y continuidades al ejecutar el *dos por tres*. La reconstitución del ritmo se caracterizó, como hemos examinado, en dos períodos musicales contrapuestos: el primero interpretado por las trompetas y el segundo por los bajos. Con el paso de los años, fue adoptado por otros bailes religiosos, convirtiéndolo en una música multifuncional, versátil, popular y, por esta razón, en la más difundida en las tradiciones religiosas del Norte Grande de Chile.

A pesar de las transformaciones, el *salto* no ha perdido su esencia, la que radica en la percusión y en sus particularidades rítmicas de la melodía. El sonido del *salto* es portador de un campo semántico, sensaciones rítmicas e identidades que condensa la historia musical de La Tirana, articulándose como un símbolo de “memoria festiva” de la religiosidad de bailarines, músicos y peregrinos de la Chinita. Como complemento, el vigor del género del *salto* ha proyectado un fenómeno sociomusical de gran vitalidad asociado al repertorio de las bandas de broces nortinas, influenciando de esta manera a las agrupaciones de otros territorios y alimentando con músicos e improntas a orquestas y grupos que residen en la metrópolis.

BIBLIOGRAFÍA

CÁMARA, ENRIQUE

2006 *Entre Humahuaca y La Quiaca. Mestizaje e identidad en la música del carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

CAPETILLO, MARÍA JOSÉ Y PAULO LANAS

2012 *Sones de la identidad. Mamiña, tierra Mmsical*. Iquique: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1997 *Oyendo a Chile*. Santiago: Andrés Bello.

CORTÉS ALIAGA, NICOLE

2015 “Historia y Organización de Las Bandas de Músicos que Participan de La Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Siglo XX”. Memoria para optar al Título de Historiadora. Arica: Universidad de Tarapacá.

DAPONTE, JEAN FRANCO, ALBERTO DÍAZ Y NICOLE CORTÉS

2020a “Los Chunchos en La Tirana. Baile, música y memoria festiva en el norte chileno.” *Interciencia*, XLV/8, pp. 361-369.

2020b “Músicos y fiesta en el santuario de La Tirana (1901-1950)”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, XXV/núm. Esp.13, pp. 100-120.

DÍAZ ARAYA, ALBERTO

2009 “Los Andes de bronce: Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia*, XLII/2, pp. 371-399.

2011 “En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana”, *Revista Musical Chilena*, LXV/216, pp. 58-97.

DÍAZ, ALBERTO Y PAULO LANAS

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 American Music Review*, XXXVI/2, pp. 145-169.

GONZÁLEZ, SERGIO

2006. “La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: Una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana”, *Chungara*, XXXVIII/1, pp. 35-49.

GRUSZCZYŃSKA-ZIÓLKOWSKA, ANNE

1995 *El Poder del Sonido: El Papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Ecuador: Ediciones Abya Yala.

LAVÍN, CARLOS

1948 “Nuestra Señora de Las Peñas”, *Revista Musical Chilena*, IV/31, pp. 9-20.

1950 “La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá”, *Revista Musical Chilena*, VI/37, pp. 12-36.

LÓPEZ, JUAN

2000 *Romancero de la Fiesta de La Tirana*. Iquique: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART).

NÚÑEZ, LAUTARO

2004 *La Tirana del Tamarugal*. 2ª edición. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

PALACIOS, VIRGILIO

2008 *Catálogo de la música tradicional de Puno*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SALLNOW, MICHAEL

1974 “La peregrinación andina”, *Allpanchis*, VI/7, La fiesta en los Andes, Instituto de Pastoral Andina IPA, pp. 101-142.

URIBE-ECHEVARRÍA, JUAN

1973 *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

VACAFLORES, DANIEL, ENILDA MARAZ Y OTROS

2017 *Otros Chunchos. Encuentro de promesantes en Tojo*. Tarja: La Pluma del Escribano.

VAN KESSEL, JUAN

2018 *Bailarines en el desierto. Tres sociedades de baile (Las Peñas – Ayquina – La Tirana)*. Antofagasta: Ediciones UC.

Periódicos

El Nacional (Iquique), 1898.

El Pueblo Obrero (Iquique), 1906.

El Tarapacá (Iquique), 1908.