

HISTORIA, IDENTIDAD Y ESTÉTICAS  
ANDINAS Y POPULARES EN LOS  
ESTANDARTES DE LOS BAILES  
RELIGIOSOS EN LA FIESTA  
DE LA TIRANA<sup>1</sup>

HISTORY, IDENTITY, AND ANDEAN AND POPULAR  
AESTHETICS IN THE BANNERS OF RELIGIOUS DANCES  
IN *LA TIRANA*

**BERNARDO GUERRERO JIMÉNEZ**

Universidad Arturo Prat

Av. Arturo Prat 2120

Iquique, Chile

Bernardo.Guerrero@unap.cl

**RESUMEN**

El presente artículo pretende mostrar, a través de un análisis interpretativo de los estandartes de los bailes religiosos, la historia, identidad y discursos estéticos de estos grupos religiosos que cada año acuden a la fiesta de La Tirana, el 16 de julio, en

---

<sup>1</sup> Trabajo escrito bajo el proyecto “Bailes Religiosos, Iglesia Católica y Estado: La fiesta de La Tirana en el Bicentenario”. N° 1100807. Fondecyt.

el norte grande de Chile. El estandarte es una estrategia discursiva que sintetiza en textos y en figuras una identidad religiosa y popular cambiante y abierta al mundo. En su construcción, los miembros de los bailes religiosos, objetivan una particular forma de auto-percibirse, además de expresarle a la sociedad ambiente quienes son. Se analizan aproximadamente 200 estandartes. Estos contienen el nombre del baile, su fecha de fundación y la imagen de la virgen del Carmen en el centro. Todo ello en un marco de colores festivos que remiten a una tradición andina.

*Palabras claves: historia, identidad, religiosidad popular.*

#### ABSTRACT

The present work intends to show through an interpretative analysis of the religious banners used in La Tirana festivity, celebrated every year on July 16 th in the extreme north of Chile, the history, identity, and aesthetic discourses of these religious groups. The banner is a discursive strategy that synthesizes, in texts and in figures, a changing religious and popular identity, open to the world. In its construction, the members of the religious dances aim at a particular way of self perception, expressing to the ambient society who they are. Two hundred banners are analyzed. These contain the name of the dance, its founding date and an image of the virgin Del Carmen in its center; all in a colorful festive frame that also brings up an Andean tradition.

*Key words: History, Identity, Popular Religiousness.*

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cada 16 de julio, el pequeño pueblo de La Tirana, ubicado en plena pampa del Tamarugal, a 60 kilómetros al sur de Iquique y perteneciente a la comuna de Pozo Almonte, recibe a cerca de 200 mil personas que acuden a venerar a la virgen del Carmen. Más de 200 bailes religiosos provenientes de todo el norte grande de Chile se dan cita para expresar una devoción popular, pese a los augurios ilustrados de las ciencias sociales de la década de los setenta que pronosticaban su desaparición. Las tesis de la secularización no encontraron tierra fértil para su desarrollo. La Tirana tiene un fuerte carácter mestizo popular. Fue el proletariado salitrero, proveniente de todo el país y de Perú y Bolivia, que dinamizó esta fiesta. En los cantos como en los estandartes se nota una fuerte presencia andina. Los temas del centro del mundo, el largo camino, son evidentes.

La leyenda de La Tirana, alude a la Ñusta Huillac, fiera combatiente de los conquistadores, quien se enamora de unos de ellos y se convierte al cristianismo. Los indios, al ver la traición, la ajustician. Siglos después un fraile encuentra la tumba. Le pone una cruz y se genera la peregrinación.

Hasta los años 60 del siglo pasado, la fiesta de La Tirana era una festividad relativamente autónoma. En otras palabras, su diseño, organización y ejecución era de responsabilidad de los bailes agrupados en asociaciones y federaciones de bailes religiosos. Un modelo de organización, inspirado, sin duda alguna, en la escuela sindical de esos años, expresado en la Central Única de Trabajadores (CUT). Su relación con la iglesia católica no estuvo exenta de dificultades. La memoria de los peregrinos es rica en eventos en la que deben pedirle, por favor al cura, que les abra las puertas del templo. Luego de la valoración que la iglesia hace de la religiosidad popular, tanto en Medellín como en Puebla, se le da un nuevo trato, se le reconoce a este tipo de religiosidad que tiene un sustrato católico, pero que hay que evangelizar. El año 1900, por ejemplo, el Vicario Apostólico de Iquique, Guillermo Carter, visita la fiesta el 16 de julio. En la actualidad el obispo es quien organiza la festividad. A juicio de muchos bailarines “el 16 de julio, es pura misa, ya no podemos bailar como antes” (comunicación personal de un peregrino). Cada vez hay menos espacio para ejecutar las danzas y cantarle a la “China”.

Los bailes religiosos carecen de una historia escrita. A diferencia de los clubes deportivos, que componen actas y que sus performances son cubiertas

por la prensa, los peregrinos carecen de ella. Son estructuras fundamentalmente orales. Sin embargo, poseen dos fuentes escritas. Los cantos religiosos, que han sido estudiados en forma detallada<sup>1</sup>, y cuyo análisis de contenido nos remite a una fuerte tradición religiosa andina. Temas como el mito del centro del mundo, el largo camino, entre otros, así los dejan ver. Pero también se observa la influencia de los procesos de evangelización al incluir temas como el espíritu santo, el cambio del verbo adorar por venerar en el caso de la virgen del Carmen, etc. El otro dispositivo, el que analizamos aquí, son los estandartes religiosos.

Los bailes religiosos que acuden a la fiesta de La Tirana en forma ininterrumpida desde fines de siglo XIX hasta la actualidad, con la excepción de los años 1934, 1991 y 2009, las tres por motivos de salud (Guerrero, *Religión y salud*), han sido descritos en forma mayoritaria por sus mudanzas, su música y su vestimenta.

Las anotaciones de Lavín (La Tirana), Uribe (*Fiesta de La Tirana de Tarapacá*), Van Kessel (*Lucero del desierto*), Núñez (*La Tirana del Tamarugal*) por sólo nombrar a los más conocidos, lo han hecho de manera certera y han ofrecido menudas y creíbles explicaciones sobre estos tres elementos. Sin embargo, el estandarte de los cuerpos de bailes, ha sido un tema escasamente estudiado.

Cada baile religioso que acude a las grandes fiestas del norte grande, Ayquina, Las Peñas, La Tirana y San Lorenzo, portan una imagen de la virgen y un estandarte. En éste se sintetizan los elementos fundamentales del baile. En él, se narra, en términos mayoritarios, en un lenguaje visual, combinado con textos escritos, los principales elementos de cada agrupación.

En el norte grande de Chile, los gremios, los bailes religiosos y los clubes deportivos los utilizan para, en ocasiones especiales, desfilar con ellos y de ese modo presentarse y auto-presentarse a los demás.

Esta forma de identificación proviene de la Edad Media y fue utilizada, preferentemente por los ejércitos para reconocerse. La industria del salitre, a través de los grupos de migrantes venido de Europa, adaptó el emblema como elementos distintivo de cada grupo social. Durante la

---

<sup>1</sup> (Van Kessel, *El desierto canta a María*; Guerrero, "Tres elementos configurativos"; Escobar)

Colonia, y sobre todo para Semana Santa, tanto en México como en el Perú, los grupos sociales en procesión se expresaban con estos atuendos. Para el caso que nos ocupa, la sociedad indígena también los adoptó y los integró a sus sistemas de representaciones religiosas. Sobre una versión andina de estos emblemas, Arze y Medinaceli nos dicen que la *unancha* es lo que más se le parece. Citan a González Holguín que lo define como “cualquier señal, estandarte, insignia, escudo de armas”. Bertonio, lo define como señal. Agregan además que en quechua hay un concepto más singular: *pulleccanca huallecanca*, que se traduce como escudo. En algunos de estos aparecen figuras de felinos, que operan como figuras simbólicas y emblemáticas. Las autoras afirman que existe una distancia entre las insignias prehispánicas y los posteriores escudos coloniales. Se dice que los estandartes incaicos parecen haber sido usados en tiempo de guerra por los Inkas o sus capitanes, por tanto es posible que estuvieran expresando rasgos relacionados con el poder y la guerra (Arze y Medinaceli 14).

## LOS BAILES RELIGIOSOS DEL NORTE GRANDE DE CHILE

Para van Kessel los bailes religiosos que peregrinan a los santuarios del norte grande de Chile, se conforman en base a una doble herencia: la andina y la hispana. Los grupos mestizos obreros, proletarios que habitan en la ciudad y en la pampa, por mediación de la industria del salitre, los viabilizan, los reproducen y los mantienen hasta la actualidad. Muchos de los rastros antiguos de los bailes, se han ido, sin embargo, perdiendo. El viejo baile, estructurado en torno a un *pater* familia, ha desaparecido. En su reemplazo apareció uno que debía cumplir con las exigencias de una sociedad en vía de modernización que como la chilena, en los años 60, exigía patrones de organización racionales y modernos. No es que el viejo baile haya desaparecido, sino que debió amoldarse a las nuevas exigencias. Aún quedan, en todo caso, las viejas denominaciones como “cuerpo de bailes”.

Los bailes son agrupaciones comunitarias que se estructuraban en torno al barrio o al lugar de trabajo. Los pescadores de las caletas como Cavanha, el Morro o El Colorado, fundaron sus propias organizaciones que no sólo le bailan a la virgen, sino que también a su patrón: San Pedro. Los menos, como el baile Chino, una vez acontecida la crisis del salitre, se

hospedaron y reprodujeron en el sector del Matadero Municipal, para luego asentarse en el barrio Plaza Arica.

Los patrones de reclutamiento de nuevos miembros se promueven, por lo general, de padre a hijos y en una red social conformada por barrios populares. El baile, junto al club deportivo, ocupa un lugar central en la sociabilidad e identidad del barrio (Guerrero, "Barrios populares"). Entre ambos se recrean lazos comunitarios, ya sea por la ocupación de la sede social o bien por el uso de la cancha para los ensayos.

Hasta los años 80 del siglo pasado, los bailes religiosos eran estructuras relativamente autónomas e independientes de la Iglesia Católica. Esta situación empieza a cambiar producto del golpe de estado del año 1973. Los bailes objeto de sospecha por parte de los militares encuentran en la iglesia una especie de refugio. Pero, a cambio de hospitalidad, se les somete a un fuerte proceso de catolización, hasta el punto que para llegar a ser caporal (máxima autoridad ritual) se debe pasar por cursillos de cristiandad. Este proceso ha sido bien estudiado por Koster y Tennekes.

Los viejos bailarines recuerdan los conflictos con la dirigencia católica. Todo ello por la ocupación del templo. Para los peregrinos éste es para bailarle a su china (así le dicen a la Virgen), mientras que para la elite católica es para rezar y hacer misas. De una fiesta profundamente mariana asistimos a una más cristocéntrica. La consigna que dirige cada fiesta es el mejor indicador de ello. La del 2008 es: "Peregrina de la fe, estrella de los caminos, llévanos tras la huella de Cristo, el Señor Jesús". Estos cambios también se observan en los cantos con la que los bailes saludan a la Virgen. Cada vez más aparece la figura de Jesús. Y María se presenta como una intermediaria para acceder al hijo de Dios. Los peregrinos son católicos, pero saben que cada 16 de julio es una fiesta para María. "Ahora cuando entramos a la iglesia, primero tenemos que saludar a Jesús y luego a la "china", me dice una peregrina, con evidente molestia.

## EL ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LOS BAILES RELIGIOSOS

Como ya lo hemos dicho, la dimensión iconográfica de los bailes religiosos no ha sido estudiada en forma exhaustiva. Los trajes, los estandartes y otras indumentarias no han sido objeto de estudio por parte de los

especialistas. La arqueología nos enseña, a través de los análisis de artefactos materiales, lo mucho que se puede entender de la visión del mundo de nuestros primeros habitantes (Golte). Lo mismo sucede con el estudio de los textiles (Cereceda).

La llegada del conquistador español significó la introducción, como forma de evangelización, de nuevas formas iconográficas. Estampas, pinturas, esculturas movilizaron e impusieron en el imaginario andino nuevas formas de representar lo divino, lo humano y lo natural. Muchas de estas iconografías eran marianas. Sin embargo y tal como nos recuerda la historia de las religiones en América Latina, el sincretismo se convirtió en un hábito arraigado (Marzal).

Seguimos aquí la discusión que realiza Peter Burke. En efecto, este autor, al repasar las metáforas diversas que se ha utilizado para tratar de entender los fenómenos de hibridación, tales como sincretismo, aculturación, entre otras, opta por el de la traducción cultural. Para él, ofrece dos ventajas. Resalta la importancia de la labor que deben realizar los grupos e individuos para hacerse con lo ajeno y da cierta idea sobre las tácticas y estrategias que pueden emplear. En segundo lugar, agrega el autor, es un término neutro, asociado al relativismo cultural (108). Se trata entonces de cómo los grupos populares traducen el catolicismo oficial y las prácticas religiosas andinas a sus horizontes culturales. Ello implica, además, el desarrollo de una inventiva religiosa. La religiosidad popular del norte grande es rica en manifestaciones de adaptaciones culturales. Los bailes de La Tirana, Ayquina y Las Peñas, muestran evidentes fenómenos de esta naturaleza. Por ejemplo, bailes que se inspiran en temas que el cine ha puesto de relieve, pieles rojas, dakotas, cosacos, etc. Y por otro lado, bailes chilenos como marineros y huasos. En este caso, para que haya mestizaje, se requiere la presencia de actores sociales que lleven a cabo este proceso. La acción creativa, de la que nos habla Joas es de utilidad para ver como los bailes religiosos, en este caso, traducen a sus horizontes otras experiencias. En tiempos de la dictadura, por ejemplo, adaptaron la canción “Vuelvo” de Illapu, y la utilizaron para ejecutar sus mudanzas.

Los trajes de los bailes religiosos y los estandartes de los mismos pueden ser considerados como texto en el que el mestizaje opera con mucha fuerza. Son textos en que la inventiva del mundo popular, con influencias del cine y de la televisión y de la sociedad en general, construye paisajes en

los que se mezclan palabras con figuras, además de colores que le otorgan a estos dispositivos identitarios una singularidad dentro de un patrón andino común.

Los estandartes integran, en una sola unidad, imágenes y discursos que dan cuenta de las actitudes que cada baile religioso mantiene con sus iguales y la sociedad en que se inserta.

La forma y el modo en que se distribuyen sobre ese espacio las figuras y los textos, revela además la visión del mundo, en la que el centro está ocupado por la virgen del Carmen. Los elementos que la acompañan se sitúan en una “respetable distancia”. Da cuenta de una cosmovisión heterónoma en la que el hombre no se siente ni se percibe como el centro del universo (Eliade).

El estandarte es además un objeto que se considera bello y sagrado. Estas dos dimensiones, que están íntimamente ligadas entre sí, nos acercan a la percepción que el bailarín en especial, y el peregrino en general, tienen de la belleza. Para el creyente el estandarte es algo bello. Y lo es, no sólo por que contiene la figura de la Virgen, y en algunos casos, de Jesús, sino por que además le interesa poner de relieve aún más, la belleza del símbolo sagrado.

Los estandartes dejan ver una enorme presencia de una estética andina. Colores primarios que, combinados entre sí, producen un conjunto de tonalidades que en el paisaje del desierto más árido del mundo, no hace más que hacer más evidente los contrastes. Es una forma de darle color a un paisaje bello, pero gris en diversas tonalidades.

## **PRESENTACIÓN Y AUTO-PRESENTACIÓN DE LOS BAILES RELIGIOSOS**

Cada baile religioso elabora una muy buena y prolija auto-presentación frente a la Virgen y a la sociedad a la que pertenece. La búsqueda de su identidad como bailarines y la consiguiente necesidad de diferenciarse de los demás, los ha llevado a construir estrategias para ese logro. Y eso lo consiguen a través de sus trajes, de sus mudanzas, de su música, de la virgen que portan y de su estandarte.

Bajo la expresión “el mundo se rinde a tus pies” se puede sintetizar el complejo y hermoso paisaje en el que se transforma el pueblo de La Tirana.



Lo cierto es que cada baile asume una identidad que toma para sí de otros grupos. Hasta los años 30 y 40 del siglo pasado, los bailes que dominaban la escena eran aquellos ligados a la tradición andina: chunchos, cuyacas y morenos. En este período se introduce desde el norte chico, el baile Chino, el primer baile chileno, chino y masculino que ingresa a esta fiesta. Luego en los años 30<sup>2</sup>, surgen los bailes de indios del oeste norteamericano que, por influencia del cine, calan profundamente en el imaginario popular de ese entonces. Pero no se trata, como muchos piensan, de un mero acto de copiar. Los bailarines, hombres y mujeres, con una fuerte conciencia de clase, simpatizan con esos grupos en vías de exterminio. Y también encuentran una fuente de ritualidad que otros grupos no poseen. Por decirlo de otra manera, no hay bailes de vaqueros blancos. Aparecen además los bailes gitanos entre otros. En los años sesenta se asiste a la aparición de las diabladas, con clara influencia de la región de Oruro. En los años 80, los bailes sambos, venidos también de ese país, inundan de coloridos al desierto más árido del mundo. De igual manera, aparecen bailes como el de huasos y el de marineros, cuya narrativa pretende cuestionar que los bailes son cosas de indios y de peruanos y de bolivianos. Una estrategia para decir somos chilenos y también le bailamos a la virgen. En los 90 es el turno de los bailes tinkus, con un colorido extremadamente marcado.

La vestimenta de estos bailes representa a grupos étnicos y laborales. Cada uno se viste del modo que la tradición indica. Los estandartes, ya lo hemos dicho, ocupan un lugar central.

## LOS ESTANDARTES COMO TEXTOS

Uno de los problemas que existen para estudiar a los bailes religiosos es la carencia de registros escritos. Los bailes no escriben su historia, ni consignan sus épicas en formas narrativas escriturales. Todo se deposita en

---

<sup>2</sup> El año 1931 Aniceto Palza crea el primer baile Piel Roja. Para ese entonces, el cine no estaba extendido ni en la pampa ni en la ciudad. Ello pone en duda la tesis de que los peregrinos se inspiraron en las películas del oeste norteamericano para crear estos bailes.

la memoria colectiva que luego se reproduce y recrea a través de la tradición oral. Por lo mismo, el estandarte es el único registro escrito que cada baile posee. En él, se combinan la imaginería religiosa y el dato histórico y geográfico. Es decir, la fecha de su fundación y la localidad a la que pertenece. Por ejemplo, Sociedad de Bailes Religiosos Gitanos del Colorado, fundado el año 1961.

A menudo el estandarte se convierte en el “dato” que permite afirmar la antigüedad del baile. Para los miembros del baile Chino de Iquique, por ejemplo, existe la creencia de la existencia de un viejo estandarte en que presumiblemente haya estado anotada la fecha de su fundación y que sería anterior al 1908, tal cual se ve en el actual (Guerrero, *La Tirana*).

Pueden ser en forma de rombo, cuadrados o rectangulares. Estos últimos miden, aproximadamente, 1.20 metros por 80 cms de ancho. Se sostiene sobre un asta de madera. Algunos tienen ruedas para su mejor desplazamiento. Otros son llevados sobre la cintura con un cinturón especialmente hecho para tales efectos. Están confeccionados sobre una gamuzina o raso. Las figuras, las virgen y los adornos, son hecho en base a cartón piedra y luego forrados con hilo dorado. La mayoría de los estandartes son hechos en Bolivia, La Paz y Oruro. Son más baratos. La relación de precios es de casi un 40% más económico. La economía regional de la religiosidad popular encuentra en Bolivia y en Perú una buena oferta por esos insumos.

El estandarte sintetiza al baile, y quien lo porta, debe inclinarlo, tres veces, a la virgen lentamente, en forma reverencial. El estandarte es bendecido y se concibe como algo sagrado. Clasificamos tres tipos:

1. Emblemas andinos y marianos: los chunchos y las cuyacas.
2. Emblemas chilenos y marianos: los chinos.
3. Emblemas de los bailes de los años 80 adelante.

El primero alude a emblemas andinos que porta el baile de mujeres que es el de las cuyacas.

El segundo, alude al del baile Chino, que como ya se dijo es chileno y simboliza a los mineros del salitre y está compuesto exclusivamente por hombres. Las mujeres bailan, pero sólo hasta los 12 años.

El tercero, pertenece a las diabladas, sambos caporales y otros.

## I. EMBLEMAS ANDINOS Y MARIANOS: LOS CHUNCHOS

Este baile, el de los chunchos, es uno de lo que mejor representa la herencia indígena de La Tirana, y representan la vertiente oriental de los Andes (selva y ceja de selva (Núñez 115). Está compuesto por hombres y mujeres y se acompañan de una chonta. Tiene un gran colorido. Se hacen acompañar por instrumentos de vientos.

Se debe notar en el pico del asta la figura del cóndor, que como bien se sabe es una animal que representa al Malku o Señor de las Cumbres, de donde provienen el agua y la vida. Las inscripciones nos remiten al baile del viejo formato, esto es, fundado en este caso, por don Adbón Rosales. De hecho, su hijo Hernán es el caporal. Sus hermanas y hermanos, sobrinos y nietos participan activamente en este grupo.

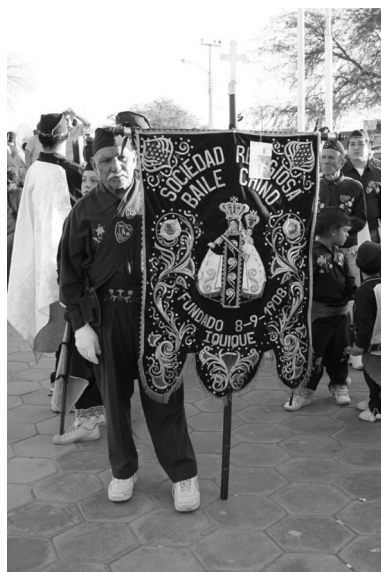
La composición del texto está marcada por la presencia del chuncho en tres oportunidades. Al medio, la figura de la virgen. En este caso, la herencia andina es evidente.

## 2. EMBLEMAS CHILENOS Y MARIANOS: LOS CHINOS

Como ya se ha dicho, este baile es el primer baile chileno que participa en la fiesta de La Tirana. Proviene de Andacollo y acompañan a la virgen con dos



Foto de Ricardo Díaz.



Sergio Salinas Flores, portaestandarte del baile chino por más de 40 años. (Foto de Ricardo Díaz).

banderas chilenas. Al igual que sus vestimentas, su estandarte es de un riguroso color café, color de la virgen del Carmen. El estandarte combina y resumen las dos fuentes del imaginario nacional: el marianismo y el nacionalismo.

Este es un estandarte en que se combinan el fondo café, color que definen a la virgen del Carmen y al baile Chino, con motivos andinos de colores dorados. Se reproduce un fuerte sentido de la estética andina sobre un fondo de color café del marianismo.

### 3. EMBLEMAS DE LOS BAILES DE LOS AÑOS 80: DIABLADAS

El fenómeno de las diabladas es de corta historia. A fines de los años 50, y por los intentos de integración de Iquique con Oruro, se produce un acercamiento entre esas dos ciudades. Ocurre la primera visita de una diablada de esa ciudad boliviana a Iquique. Gregorio Ordenes, El Goyo, junto a otros, forma la primera diablada de Chile, que se conoce precisamente como “La diablada del Goyo”. Lo que hay que hacer notar es que las diabladas locales van adquiriendo en la música y en las mudanzas, aires propios.

Predominan en este caso, los colores amarillos y azules, de clara connotación boliviana. Los otros bailes como los sambos usan estos mismos colores. Hay ausencia de otros elementos andinos como el cóndor u otras figuras. La virgen aparece ornamentada con los colores que nos remiten a una estética andina.



Foto de Ricardo Díaz.

## CONCLUSIONES

La fiesta de La Tirana, la más grande expresión de religiosidad popular del país, asentada sobre un territorio disputado por sus riquezas salitreras,

durante la Guerra del Pacífico, lejos de perder su vitalidad como se anunciaba en los años 60 del siglo pasado, ha aumentado su complejidad y pasividad. A lo largo del siglo XX, en base a registros de prensa, podemos observar su continuo proceso de crecimiento. En la actualidad, cerca de 200 mil personas se congrega cada 16 de julio para venerar a la Virgen del Carmen. La tesis de la secularización, en esta parte del país, no ha ocurrido. Al contrario el número de bailes religiosos ha ido en aumento, hasta el extremo que el Obispado de Iquique ha decidido no autorizar la creación de más cuerpos de bailes o sociedades de bailes religiosos.

La fiesta puede ser vista como un texto, en la que es posible, según los puntos de vistas utilizados, relevar ciertos aspectos. Por mucho tiempo, los diversos estudios que se han realizado para entender esta manifestación religiosa, lo han hecho bajo el concepto de sincretismo religioso. La idea de una cultura que logra articular una herencia andina con una católica sirvió como plataforma para dar cuenta de esta hibridez religiosa.

Los estandartes, como habrá quedado de manifiesto, representan y condensan la historia de los bailes religiosos. Es el único registro en el que es posible hallar, de un modo público, información sobre la fecha de su fundación, la ciudad, el barrio o sector laboral que representan.

Es, además, el único modo de auscultar cuánto peso tiene la herencia andina en su configuración aun cuando sus integrantes no sean conscientes de ello. El análisis de los cantos realizados por Van Kessel también remite a lo mismo.

Los colores fuertes y contrastados entre sí, azules y amarillos por ejemplo, sobre salen en La Tirana, de paisaje desértico. Este espacio cada 16 de julio se domestica por medio del canto y la danza. Y los trajes y sus estandartes contribuyen a ello.

La presencia del estandarte hay que entenderla en el marco general ritual de la fiesta. Pero también hay que verla como una estructura que tiene carácter propio, que, junto a los trajes, permite entender una estética popular que se nutre fuertemente de características andinas.

La fiesta de La Tirana es un gran texto que hay que interpretar. Soporta muchas lecturas y tiene varios estratos de una compleja densidad. La idea de la traducción cultural, de la presencia además de una inventiva religiosa, nos habla de un grupo social que sabe construir sus dispositivos, en los que moviliza su devoción, y que de paso le sirven para auto-presentarse. Los estandartes son un ejemplo de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arze, Sivia y Ximena Medinaceli. *Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, mallkus de Charcas*. La Paz: Hisbol, 1991. Impreso.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Editorial Akal, 2010. Impreso.
- Cereceda, Verónica. “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku”. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El Mito del Eterno Retorno*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1968. Impreso.
- Escobar, Katherine. “Conflictos y alianzas entre la Iglesia Católica y los bailes religiosos: La lucha por la hegemonía y el protagonismo de la fiesta de La Tirana. El caso de los cantos religiosos”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología. Universidad Arturo Prat, 2011. Impreso.
- Guerrero Jiménez, Bernardo. “Barrios populares y bailes religiosos en Iquique”. *Cuaderno de Investigación Social* 37 (2002): 7-55. Impreso.
- . “Religión y Salud: Prohibido asistir a la fiesta de La Tirana.” *Revista de Ciencias Sociales* 20 (2008): 81-94. Impreso.
- . *La Tirana. Flauta, bandera y tambor: el baile Chino*. Iquique: Universidad Arturo Prat. Iquique, 2009. Impreso.
- . *La Tirana, economía y cultura*. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC. La Tirana, Chile. Quito: octubre, 2007. vol. 11, 111 p. cd rom; ilustr. color. 35 ref. En: Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural. Proyecto Cartografía de la Memoria. Patrocinado por: Instituto Iberoamericano de Patrimonio Cultural y Natural. 2007
- . “Tres elementos configurativos en los cantos religiosos de la fiesta de La Tirana”. *Cuaderno de Investigación Social* 1 (1975): 35-45. Impreso.
- Golte, Jürgen. “La construcción de la naturaleza, en el mundo prehispánico andino, su continuación en el mundo colonial y en la época moderna”. Ponencia presentada en el Simposio Arte y Ciencia: negociaciones del conocimiento de la diversidad de las Américas. Congreso ICA 51. 2003. Santiago. Chile. Impreso.
- Joas, Hans. *El pragmatismo y la teoría de la acción*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998. Impreso.

- Kessel, Juan Van. *Danzas y estructuras sociales en los Andes*. Cusco: Instituto de Pastoral Andina, 1981. Impreso.
- . *El Desierto canta a María. Bailes Chinos de los Santuarios Marianos del Norte Grande*. 2 Tomos. Santiago: Ediciones Mundo, 1971. Impreso.
- . *Lucero del desierto, mística popular y movimiento social*. Iquique: Centro de Investigación de la Realidad del Norte, 1988. Impreso.
- Lavín, Carlos. “La Tirana. Fiesta ritual del norte de Chile”. *Colección Ensayos* N° 8. Instituto de Investigaciones Musicales. Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Universidad de Chile, 1950. 3-27. Impreso.
- Marzal, Manuel. *El sincretismo iberoamericano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1985. Impreso.
- Núñez, Lautaro. *La Tirana del Tamarugal*. Santiago: Universidad Católica del Norte. Ediciones Universitarias N° 93, 2004. Impreso.
- Tennekes, H y P. Koster. “Iglesia y Peregrinos en el Norte de Chile: Reajustes en el Balance de Poderes”. *Cuaderno de Investigación Social* 18 (1986): 57-86. Impreso.
- Uribe Echevarría, Juan. *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. Impreso.