



BAILES CHINOS Y SU IDENTIDAD INVISIBLE¹

BAILES CHINOS AND THEIR INVISIBLE IDENTITY

José Pérez de Arce A.¹

Se analizan los *bailes chinos* (agrupaciones músico-rituales) del valle del Aconcagua desde la perspectiva sonora en relación con el complejo entramado de identidades que presentan. Podemos percibir elementos sonoros que corresponden a un ancestro indígena, otros elementos católicos y nacional-chilenos que se expresan por medios visuales y poéticos. El sustrato sonoro ha sido “invisible” a ciertos sectores sociales por siglos, como lo comprueba la literatura, cosa que no ocurre con los otros sustratos. Esta asimetría social de percepción permite explicar la permanencia de elementos de origen prehispánico en una región de Chile que perdió contacto con lo indígena hace varias generaciones. Sugiero que el sonido se presenta como una herramienta de identidad que opera en canales sociales relativamente exclusivos, e “invisible” a ese sector social que se ha opuesto a lo indígena en los últimos 500 años.

Palabras claves: baile chino, música, identidad, resistencia, indígena, sociedad global.

The bailes chinos ritual groups from Aconcagua Valley (Chile) are studied from a sonorous perspective in relation to the complex identity elements they present. It is possible to identify sound elements corresponding to an indigenous heritage, along with Catholic and Chilean elements expressed through visual and poetic media. Certain social strata, as shown in the literature, ignore the sound expression but not the visual and poetic expressions. This perceptual asymmetry permits us to understand why certain pre-Hispanic elements remained in a geographical place where the memory of indigenous past has been erased, and where the global society exerts great pressure. It is suggested that sound acts as an identity tool operating in relatively exclusive channels, and is invisible to the social strata that has opposed the indigenous expression during the last 500 years.

Key words: Ritual music groups, music, identity, resistance, native people and global society.

Este artículo explora el rol que cumple el sonido en el complejo sistemas de identidades que opera en los llamados *bailes chinos*² de la región del Aconcagua, en Chile Central, cerca de su capital Santiago. Hay descripciones de estas manifestaciones de Chile central desde mediados del siglo pasado (González 2009; Mercado et al. 2003; Pumarino y Sanguenza 1968; Uribe 1958). Se ha estudiado su sonido (Pérez de Arce 1996), su danza (Bórquez 1987), las articulaciones entre sonido y espacio (Pérez de Arce 1993), entre sonido y estados de conciencia (Mercado 1995-1996), las relaciones de este sonido con otras tradiciones indígenas surandinas y en relación con las tradiciones aymara y mapuche (Pérez de Arce 1992, 1995, 1998) y con el pasado prehispánico de la región surandina (Mercado 2008; Pérez de Arce 2000, 2014). A esto se añaden otros trabajos que serán mencionados en el texto, y numerosos trabajos que analizan los bailes chinos en el Norte de Chile, entre los que destaca el de Contreras y González (2014) y el de Guerrero (2009). En este

artículo me concentraré en los *bailes chinos* del Aconcagua porque presentan un mayor contraste entre sus elementos indígenas y el medio en que operan, cercano a la capital, con una gran densidad poblacional y mucha presencia de la cultura global. Mi interés es explicar cómo pudo haberse producido allí la permanencia de factores sonoros de origen prehispánico. Para hacerlo voy a establecer un rango de comparación anterior a 1960, ya que a partir de esa fecha ocurren muchos cambios, como la erosión del principio de exclusividad masculina (se incorporan mujeres al *baile*), la erosión de la exclusividad organológica de la *fiesta de chinos* (se incorporan los *bailes danzantes* o de *instrumento grueso*) y a nivel de percepción de la sociedad global (son reconocidos como patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 2014). El artículo se concentra en destacar los aspectos diferenciadores entre sonido y otros soportes expresivos, lo cual obedece a una necesidad metodológica, sin desconocer que todos esos soportes se comportan como unidad múltiple, dinámica y en constante interrelación.

¹ Programa de Doctorado Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades y Filosofía, Universidad de Chile, Santiago, Chile. jperezdearce@gmail.com

Comenzaré por proponer una lectura del *baile chino* como compuesto por tres sustratos (sonido, imágenes y vestuario) que permiten expresar diferentes aspectos identitarios (indígena, católico, chileno), los cuales interpelan a diferentes sectores sociales. Luego revisaré cómo estos sustratos se comunican hacia el interior de la cofradía, hacia otras cofradías y hacia otros entes sociales, para terminar proponiendo una explicación al fenómeno de permanencia ya señalado.

Los Tres Sustratos

Denomino sustrato al soporte que permite al *baile chino* la expresión de diversos discursos identitarios durante la *fiesta de chinos*. Estos sustratos son el sonido, las imágenes y el vestuario, y cada uno de ellos alude a una identidad anclada en una historia distinta: el sonido alude a lo vernáculo ancestral; las imágenes (visuales y literarias) aluden a la religión católica y el vestuario a la patria chilena. Se trata de sustratos en continua circulación y permeándose, variables de un individuo a otro, de un *baile* a otro, pero que los *chinos* defienden férreamente al momento de negociar su participación con otras entidades, comúnmente con la Iglesia católica (Mercado 2000, 2002).

Sonido

La *flauta de chino* corresponde a la tipología organológica ‘pifilka’³, cuya característica es que permite lograr el *sonido rajado*, muy potente, complejo y rico en armónicos. Esta ‘pifilka’ corresponde a un instrumento de origen prehispánico propio de los Andes Sur⁴. Los *bailes chinos* la utilizan integrada a un complejo sistema musico-social que llamaré ‘Flauta Colectiva’, que consiste básicamente en lograr que un colectivo de músicos conformen una sola unidad organológica, una gran flauta. Para lograr esto, el sistema ‘Flauta Colectiva’ opera según un rígido esquema operativo que observamos también en otras tipologías de “flautas de pan” como *sikus* y *lakitas*, en *quenas*, *pincullos* y *tarkas*⁵ presentes en el Norte grande de Chile, en el altiplano boliviano y en el sur peruano.

El esquema operativo consiste en una cadena sintagmática que opera performáticamente, es decir, como una cadena obligada de acciones y de consecuencias que se encadenan desde el momento en que el músico coge el instrumento musical

hasta que surge la ‘Flauta Colectiva’. Se trata de una cadena necesaria e inexcusable, porque en la tradición es impensable que un músico toque su flauta sin que sea respondido por su par y por los sucesivos eslabones posteriores, es impensable que la secuencia ocurra de otro modo. El instrumento es inconcebible en forma aislada, porque su finalidad es construir la gran ‘Flauta Colectiva’, tocado por una cofradía en que todos “tocan lo mismo” y cuya finalidad es agrandar a una potestad divina por medio del sonido de las flautas.

Podemos reconocer nueve eslabones de esta cadena: (1) muchas flautas semejantes tocan lo mismo al mismo tiempo en una fila, (2) las flautas y las filas se tocan de a pares complementarios, alternándose, (3) las flautas son de distintos tamaños, según combinaciones que obedecen al criterio de cada grupo, (4) la música opera como una unidad en que todos los músicos hacen lo mismo, en un ambiente inclusivo, (5) la música se caracteriza por una construcción “timbrearmónica” muy compleja, diferente en cada comunidad, e inalterable durante todo el discurso musical, (6) el conjunto es coordinado por uno o más tambores con un ritmo simple, (7) los músicos bailan mientras tocan las flautas, siguiendo coreografías y recorridos establecidos, (8) la música dura largos períodos sin descanso, (9) las flautas se tocan tradicionalmente solo en *fiestas* rituales en que la imagen “sale a pasear”, donde se enfrentan varias ‘Flautas Colectivas’ en competencias sonoras y donde ocurren habitualmente episodios de modificación de conciencia en los músicos.

Podemos reconocer estos nueve aspectos en todas las ‘Flautas Colectivas’ surandinas ya mencionadas, a pesar de las enormes diferencias que existen a nivel individual, grupal, regional y contextual. Todos los integrantes de las ‘Flautas Colectivas’ sienten que este complejo entramado de acciones y relaciones encaran los pilares de la cosmogonía andina de diferentes modos, como la dualidad complementaria, la solidaridad e inclusividad del grupo y la estrecha relación con el medio natural (el material de las flautas, su sonido, su forma, los movimientos, el circuito ritual). En las comunidades tradicionales aymara este sistema es expresión del *ayllu*, grupo familiar igualitario con un ancestro común que trabaja en forma colectiva a base del sistema de *minga* o *ainu*, basada en estructuras pareadas, en que el colectivo está por encima del individuo (Métraux 1970:55; Sir 2002:10). El sonido de los *bailes chinos* alude a este mismo universo

de significados andinos, y por tanto podemos decir que alude a una suerte de “nación indígena”, compartida por aymaras, quechuas y grupos andinos del noroeste argentino, pero sin embargo esta alusión es desconocida por los *bailes chinos*, quienes ignoran su existencia, sus referentes andinos o prehispánicos⁶. El sustrato indígena en la región del Aconcagua desapareció muy tempranamente como consecuencias del exterminio y aculturación forzada, debido a su cercanía a la capital Santiago. Desde hace siglos los habitantes de esa zona son campesinos y pescadores, sin nexo con el mundo indígena. Pero a pesar de eso, operan bajo una lógica indígena que se activa al tañer el instrumento (por tanto es conocido solo por los músicos) y conforma un núcleo de identidad querido, deseado y recreado como necesidad. Algunos *chinos* con experiencia, como José Ponce, chino del baile de quebrada de Alvarado intentan explicarlo:

el sonido es casi lo principal, el sonido, se emociona y todo, así como atrae a la gente y uno cuando baila y toca y toca lindo una flauta atrae más, le da ganas de seguir más bailando y se emociona también (Mercado 1995-1996:173).

Utilizaré, por tanto, el término “nación indígena”⁷ para nombrar una pertenencia que los *chinos* no nombran, ni la conciben racionalmente, pero que constituye su eje de acción y que me permite asociarla a un contexto desaparecido.

Los *chinos* utilizan un concepto de identidad que asocian al sonido del grupo; cada *baile* se identifica por su sonido propio (son capaces, con solo escuchar, de identificar qué *baile* está sonando), y este es un tema habitual de conversación entre ellos. Esta identidad sonora está basada en una cuidadosa elección estética basada en la exclusiva cadena sintagmática instrumento-orquesta elaborada por cada *baile*⁸. Los *chinos* perciben una cierta homología (Pelinski 2000:163) entre las estructuras musicales que ellos producen y ciertas estructuras sociales propias ancestrales, comunitarias, cooperativas, autovalentes, que son muy diferentes a las de la sociedad en que viven, que es de tipo individualista, mercantilista, dependiente y con una identidad global. Esta percepción, que es reconocida como valiosa, que se respeta y se defiende, no es fruto de una construcción mental, sino es la certeza de haberlo imaginado colectiva y estéticamente, donde sobran

las homologías conceptuales. Estos dos aspectos, lo colectivo y lo estético, aluden a los dos pilares en que se sustenta la vivencia de esta identidad.

Lo colectivo es la pertenencia a la ‘Flauta Colectiva’; el músico siente su inclusión como un proceso natural, mediante la vinculación musical, una conexión gratificante en que se sienten un solo cuerpo pensante, sensitivo, construido en torno a esa gran ‘Flauta Colectiva’ de carácter dual, complementaria. Este concepto colectivo, propio del estilo orquestal de flautas surandinas ya mencionado, transforma el instrumento musical en un fenómeno social que opera al operarlo colectivamente. Los *chinos* hablan de “sonido compacto”, que alude a “compactar” el sonido de un par de flautas, o un par de *filas* de flautas, uniéndose de modo intenso, como apretándose entre sí. El sonido es, pues, el mito que “ nombra ” al grupo, sobre la base de criterios estéticos muy precisos, que los músicos manejan con maestría. El sonido opera como el referente mítico del grupo, en cuanto ente social (lo que las sociedades andinas nombran *ayllu*). La profunda cohesión grupal que opera en este objeto sonoro puede ser vista como un gran animal sonoro⁹, un animal mítico propio de cada cofradía, que es la idealización de esta actualización constante, que está continuamente aflorando entre los *chinos* en torno al sonido. Ellos nombran *hermanación* o *cofradía* de *chinos* a esta unidad social, la cual alcanza su máxima cohesión cuando se enfrenta con otros *bailes* durante la procesión, debiendo extremar todas sus estrategias para tañer como uno, pero evitando el coincidir en el pulso con el otro *baile*, intentando sobreponerse en volumen y presencia sonora, repitiendo el ancestral *tinku* andino entre dos *ayllus* o dos mitades.

Estamos, pues, ante un tema de identidad diferida, no referida a la realidad social y política en que viven los *chinos*, sino a una “nación indígena” compartida con una gran comunidad surandina que los *chinos* ignoran, pero que los mantiene vivos. Recrean el mito por medio de la cadena sintagmática, basado en la sencillez natural de las flautas, su compleja expresión sonora, la numerología ancestral, la música que va “trenzando” los sonidos al modo textil¹⁰ hasta constituir esa ‘Flauta Colectiva’ que no tiene explicación en la cultura dominante pero halla pleno significado en la cultura ancestral andina.

Lo estético se refiere a la experiencia, la vivencia estética de ese “gran animal” que opera como el objetivo deseado de la cadena sintagmática. El sonido

producido por la cadena sintagmática es utilizado como un acceso a otros dominios de la conciencia, mediante códigos semánticos, hermenéuticos y simbólicos. El código semántico del sonido está dirigido hacia la divinidad, su función es posibilitar la comunicación entre ella y sus *chinos* (sus siervos). En torno a este código semántico se tejen todos los otros códigos rituales. El código hermenéutico opera como un cuidadoso diseño que regula todos los aspectos de las *fiestas de chinos*, y en último término obedece a una estudiada estrategia destinada a abrir este canal de comunicación por intermedio del trance socialmente compartido (Mercado 1995-1996; Venegas 2013). El código simbólico opera con símbolos esparcidos en los sustratos visibles e invisibles (audibles) del ritual, los cuales cobran sentido en ese trance cuya lógica es irreducible al razonamiento, porque opera en la experiencia creativa durante la *fiesta*. El código semántico se materializa en la imagen sagrada (generalmente la Virgen o San Pedro); los *chinos* leen aquí las acciones narrativas de la *fiesta de chino* desde la imagen, la cual escucha las flautas, “sale a pasear” rodeada de su sonido; los *bailes* se pelean por sonar junto a ella mientras pasea y su historia es cantada por el *alférez*. El movimiento de la imagen sagrada es circular: desde su altar la “sacan a pasear” por el pueblo y alrededores, para volver a depositarla en su lugar. Ese movimiento es el núcleo de la fiesta, todo se organiza en torno a él, y es posible gracias al sonido de las flautas; el mito dice que, de no existir ese sonido, es imposible mover la imagen¹¹. El movimiento de la imagen y el sonido de las flautas forman una unidad indisoluble (repetiendo a otro nivel la unidad entre movimiento y sonido de la flauta), la cual se refiere al núcleo sagrado de identidad que una vez al año fertiliza el lugar. Durante la *fiesta*, este movimiento se alterna con los momentos en que la imagen está quieta y las flautas permanecen calladas, en donde el *alférez* le canta, definiendo una oposición entre el movimiento sagrado-flautas y el *logo*-quietud.

El código hermenéutico lo podemos asociar metafóricamente a un textil luminoso. El sonido urde las innumerables tramas de la fiesta para tejer una suerte de textil luminoso cuya existencia permite que se produzca el milagro central a la *fiesta*. Las fibras del textil señalan la forma de coordinar las partes, y el diseño y materialidad señalan el producto final, el milagro del trance que puede trastocar el yo interno de quien toca la

flauta. Para que esto ocurra, el sonido debe liderar el lento trabajo de urdir todas las tramas del ritual, las personas y sus pensamientos, los circuitos, los cantos y los acompañantes, de modo que se produzca el textil apropiado para que aflore ese milagro. El textil luminoso se genera durante la procesión, y su eje es una forma sonora tan amplia que no es definible en su conjunto, porque es múltiple, cambiante, y continuamente generada por cada músico y cada auditor. Las grandes proporciones temporales y espaciales de la forma musical (la “polifonía multiorquestal”, Pérez de Arce 1996) y el movimiento continuo de músicos y oyentes generan percepciones sonoras en permanente cambio, un textil luminoso único y diferente para cada participante y para cada *fiesta*, en cuyo centro habita una temporalidad circular, “sin tiempo”, que es uno de los elementos estructuradores de la floración del trance. Esa temporalidad ancestral se construye con temas musicales extendidos circularmente por largos períodos, en los que no se exhibe variación, sino formas estéticas puras, como el timbre o la forma espacial del sonido¹². Esto posibilita, a quienes tengan la sensibilidad o el enfoque adecuado, a incorporarse en un universo sonoro genuino, pleno de identidad y pertenencia, con una narratividad en clave interna (la aprecia quien la vive, pasa de largo por quien la ignora). El resultado final de este proceso es una emoción intensa, que a los *chinos* les explota en incontrolables deseos de llorar de felicidad (Mercado 1995-1996:173). El código simbólico, esparcido en todos los componentes de ese textil luminoso, cobra sentido por medio del trance, que obedece a la experiencia del arte y la creación¹³. Así pueden lograr ese estado de increíble felicidad grupal estética, en comunión con la naturaleza y de orden holístico:

tocar, tocar con esa emoción que cubre los labios y me hace girar en 500 grados hacia todas direcciones al mismo tiempo, una hormiga más en esta inmensa noche, un sonido más de este inmenso sonido que sale de los cerros, de los vendedores, de los niños, de los bombos, de las flautas, de los pasos, del sudor que teje una sombra hacia la noche y la dobla en mis ojos; tocar, solo tocar (Mercado 1995-1996:163).

Este tejido luminoso comunica el ser espiritual de la comunidad, un ser anclado en la naturaleza,

en la dualidad, en la inefabilidad de su experiencia directa durante la fiesta.

La experiencia resultante no es verbalizada, no es conversada, excepcionalmente se mencionan sus aspectos secundarios, debido a que por una parte sus características lo hacen totalmente ineficiente para operar semánticamente mediante el lenguaje de la lógica (operando, en cambio, muy bien en el campo del arte), y por otra parte la Iglesia católica prohíbe su existencia (porque mina su poder de acceso exclusivo a lo sagrado). De este modo el tejido luminoso permanece invisible a quienes no lo practican.

Imagen y religión católica

El segundo sustrato está constituido por las imágenes visuales (imágenes religiosas) y literarias (la Biblia), que aluden a un origen español-católico. Este sustrato es reelaborado por los *chinos* y no está supeditado a la institución católica para su efectividad (no requieren del sacerdote para celebrar su ritual), lo cual genera continuas luchas de poder entre ambos (Mercado 2002). La reelaboración adapta la Biblia a la matriz ideológica oral local; los personajes bíblicos habitan el paisaje rural campesino, los textos son improvisados en formatos poéticos y cantados, con ello siempre son actuales, personales y colectivos (cosa que ocurre también en el *canto a lo divino*, que en muchas localidades está asociado a las *fiestas de chinos*). Se trata de lo que Rappaport y Cummins (2010:193) llaman una sociedad “paraliteraria” compuesta por personas que no saben leer ni escribir pero que entran a la literatura por sus bordes, y la hacen suya según sus normas orales. El *alférez chino* canta la Biblia, pero jamás recita el texto literario como hace el sacerdote, marcando así una profunda diferencia entre ambas tradiciones. Debido a eso, la ritualidad católica (la misa) es ajena a los *chinos*, quienes por lo general no asisten a ella (Mercado 2002). Asimismo, las imágenes responden a las necesidades de representar los poderes tutelares locales: en la costa es San Pedro, patrón del mar, en el interior es la Virgen, madre de la tierra. Casi no se venera a Cristo o a otros santos¹⁴. Estos rasgos parecieran ser el resultado de un mestizaje entre la versión católica y antiguas creencias de carácter local. Mientras la Iglesia católica basa su fe en el texto impreso, concordante con la “ciudad letrada” que opera en latinoamérica como constelación social

dominante (Rama 2004), los *chinos* lo hacen en un mundo oral, basado en aquella escritura.

Tradicionalmente el *alférez* no sabía leer, aprendía la Biblia escuchándola de alguien que leía, lo cual significa que el mito opera enteramente dentro de la cultura oral, adquiriendo vida propia y no queda fosilizado en la palabra escrita, lo cual provocando problemas con la Iglesia católica que supone sagrada, justamente, esa fijación¹⁵. Otro factor de conflicto, que está operando desde la Colonia temprana, es el intento de la Iglesia por evitar que la imagen se transforme en una entidad milagrosa en cuanto objeto sagrado¹⁶ y se mantenga como referente a la entidad que representa, mientras el pueblo define cada imagen según sus características milagrosas individuales. Toda la imaginería de las fiestas está plagada de mitos que relatan el hallazgo de la imagen (por un leñador dentro de un árbol, por un minero dentro de una roca, etc.), o bien relatan la imposibilidad de moverla sin el sonido de los *chinos* (la imagen se pone pesada y es imposible moverla, o la llevan a otro lugar y vuelve sola, de noche). Idénticos mitos encontramos en Bolivia y Perú asociados a situaciones semejantes.

En resumen, las imágenes de bulto y las imágenes literarias de la Biblia permanecen reconocibles para la Iglesia como referentes de la historia católica-romana, mientras para los *chinos* representan sus espíritus tutelares locales con quienes se comunican mediante sus cantos. Probablemente un estudio de cada imagen y cada fiesta pueda enseñarnos mucho acerca de los complejos procesos de sincretismo, sus diferencias y particularidades locales, cuestión que no ha sido desarrollada.

Como resultado de lo anterior, la *fiesta de chinos* se vinculan a la Iglesia de múltiples maneras, sobre todo por los signos visibles (imágenes) y los signos “literarios” (Biblia), generando relaciones formales que varían de un baile a otro y de un valle a otro, desde el entendimiento y cooperación hasta la confrontación, la que suele ocurrir cuando el sacerdote no respeta la ritualidad de los *bailes chinos*. En esta multiplicidad de relaciones sobresa la independencia de los *chinos* para generar una versión propia, cercana y querida del mito inserto en esos signos.

Vestuario y chilenidad

El tercer sustrato es el vestuario, que alude al concepto de grupo como marca de nacimiento y de

identidad, y que se extiende desde la vestimenta a objetos que se portan en las manos (estandartes, bombos, flautas, banderas). El vestuario identifica de lejos a cada baile por un complejo código de colores y formas (descrito en detalle por Venegas 2013) que incluyen el gorro, la camiseta, los zapatos y las medias. Además esta marca se explicita en el nombre del *baile chino* que aparece escrito en el bombo y en el estandarte del baile. Si bien el vestuario es un sustrato en constante cambio (debido al desgaste y a las modas principalmente, ver Contreras y González 2014:134-142), permanecen varias posibilidades de intertextos, como el que hacen alusión a la marina (trajes de marineros), a la Virgen (color café de las Carmelitas), por ejemplo. Pero el que me interesa destacar es el que alude a la nación chilena por medio del tricolor y la estrella, metáfora de la bandera chilena. Su expresión ocurre en objetos y lugares precisos: en la bandera que porta el *alférez*, en las flautas, en las bandas tricolores cruzadas sobre el pecho de los *chinos*, en el vestuario (camisa blanca, pantalón azul y medias rojas por ejemplo). El alto contraste entre el blanco, el azul y rojo permite la identificación fácil de este intertexto. La bandera del *alférez* es un símbolo central al canto, que se expresa en su constante movimiento de enrollar-desenrollar mientras va cantando.

Ambos intertextos (identidad local y nación chilena) son tratados como uno solo, coincidiendo así con un antiguo paradigma andino en que el traje transmite la identidad de cada comunidad, basada en el parentesco y la localidad, concepto que el Inka normaba de forma estricta (Berenguer 2008). Esta interpretación permite explicar la presencia de la metáfora de la bandera en otros *bailes* rituales andinos, como los *sikuris* del altiplano de Iquique, que exhiben la memoria de la bandera peruana (fueron peruanos hasta 1929) en las bandas que les cruzan el pecho (comunicación personal de *sikuris* de Enquelga, 1994) o en las fiestas rituales de la provincia de Bolognesi, Perú, donde la bandera peruana aparece insistentemente en diferentes soportes (Burga 2005:99).

La Comunicación de los Sustratos

El modo como se articulan los procesos sociales de comunicación de los saberes y prácticas contenidos en los tres sustratos se revelan de modo diferente según se dirijan hacia el interior de la cofradía, hacia los pares de otras cofradías, o hacia los Otros (los

que acompañan, los turistas, las autoridades y la sociedad urbana globalizada).

La comunicación hacia el interior de la cofradía

Esta comunicación sigue patrones precisos asociados a la trasmisión oral de los conocimientos y prácticas de la cadena sintagmática asociada al sonido¹⁷. Las flautas solo la tañen hombres¹⁸, el aprendizaje es por imitación¹⁹, la formación del grupo sigue una gradiente de más experimentados y aguantadores (adelante) hasta aprendices (atrás), hay tolerancia hacia quienes no saben o no tienen habilidad, hay una máxima cooperatividad interna del grupo, y un deseo de inclusividad que se expande hacia el entorno social del *baile*, integrando niños, ancianos, hombres y mujeres, cada uno en su papel. Existen códigos sonoros, de movimientos del cuerpo (gestos relativos a la danza hechos por el tamborero, señales dirigidas a los flauteros hechas por el *alférez*), solo conocidos por los cofrades (Venegas 2013). Todo esto configura una gran integración entre los cofrades, quienes comparten no solo los conocimientos y prácticas, sino la experiencia de carácter fraternal o familiar de su aprendizaje, fortaleciendo así la sensación de pertenencia a ese posible animal sonoro que surge durante la *fiesta*. Para los *chinos* el sonido de su flauta, la de su par-compañero, el de su fila y el de la fila-par es una constante riqueza sonora cambiante, mutante, infinitamente compleja en mil matices, la mayoría de estas solo son percibidos entre los músicos, no por los acompañantes ni el público.

A medida que el *chino* se integra en el baile y va teniendo experiencias, comienza a operar otro tipo de comunicación en tanto interpelación del textil luminoso que posibilita el trance, la que es tan potente que se refieren a ella como una “adicción” y hablan del “llamado” de las flautas, algo a lo que no pueden sustraerse aunque quisieran (Mercado 1995-1996:181; Venegas 2013). El tamborero del baile de Ventana le comenta a Claudio Mercado:

“a uno le da una emoción y uno no puede dejar de tocar ... porque es algo que uno siente muy adentro, si esto no lo hace uno así *pa* que lo miren a uno, sino que sale de adentro” (Mercado 1994-1995:189).

Esta adicción está referida a la vivencia profunda del ritual, donde operan los factores

que anclan sonido y sensación con ese núcleo de identidad cuyo factor aglutinador es el trance estético, logrado al dar vida a ese “animal sonoro” por medio del “textil luminoso”. El sujeto de esta interpelación es interno, no hay una ideología en el sentido de manipulación de conciencias con intención reclutadora (Pelinski 2000:166); es previa a cualquier ideología, se halla a un nivel paraverbal, y de hecho no es verbalizado²⁰. Como intenta decirlo un *chino* del baile de Maitencillo: “una sensación extraña, yo una vez me disolví en la música, o sea, como que yo era la música, nada más importaba” (Mercado 1995-1996:183).

Esta interpelación ocurre de modo automático y fortuito: puede no ocurrir, o hacerlo de manera leve. No depende de las estructuras musicales, sino del posible nacimiento de ese textil luminoso. Su origen está en la experiencia de tañer, de donde nace el “llamado” a la excelencia estética, un ideal que es a la vez personal y compartido. También opera aquí la interpelación al paradigma de la “nación indígena” como algo difuso, sin nombre, una alusión a una identidad que opera a nivel de grupo, de parentesco, de ancestros. No es “indigenista” en cuanto modelo social (Larraín 2001:54-61), si bien comparte esa óptica. Podemos entrever aquí lo que propone Cristián Parker respecto de un nuevo paradigma emergente ligado a la contracultura popular religiosa, o la cultura popular independiente, esa cultura llena de tensiones e incoherencias, pero inventiva, original, adaptativa y opuesta a la cultura oligárquica que describe Gabriel Salazar, y también a esa cultura que se apoya en los valores de sentido del humor, jovialidad, alegría, humanismo y sabiduría vital que describe Max Salinas (Parker, Salazar, Salinas citado en Larraín 2001:130, 173, 177). Se trata no de una postura frente a algo, sino de una transformación del cuerpo y de la mente que ocurre siguiendo varios pasos, varias etapas que el cuerpo y la mente modulan según parámetros que los *chinos* conocen y saben manejar por experiencia, como lo explica en detalle Mercado (1994-1995).

El *chino* relaciona esta interpelación con una imagen sagrada que articula toda la ritualidad: el baile *chino* “dueño de casa”, habitante de una localidad y representante de un linaje, invita a la *fiesta*, preside, saluda y despide. La imagen es el eje del lugar, porque ha “nacido” allí, y pertenece intrínsecamente al lugar, tal como habitualmente narra el mito de origen¹⁰. El espacio está formalizado en sus itinerarios, centros y encrucijadas (Pérez de

Arce 1993), así como en su negociación con la Iglesia y las autoridades (Augé 2008:63). El poder de la fiesta reside, precisamente, en la revitalización del lugar mediante el recorrido de la imagen sagrada. Todos estos factores profundizan la interpelación hacia un centro ubicado en la imagen como eje del lugar geográfico y de linaje.

Por otra parte la *fiesta* puede ser entendida como un espacio privilegiado para extender allí todos los metalenguajes posibles de una sociedad, permitiendo a cada uno de los participantes hallar el suyo propio y aportar desde allí al diseño comunitario. La coexistencia de múltiples metalenguajes artísticos dirigiéndose a diferentes públicos y a diferentes sensibilidades (música, danza, poesía, gastronomía, diseño, etc.), las que posibilitan a los músicos crear el textil luminoso y penetrar, por medio de él, a ese estado de conciencia especial que les pertenece, genera un nuevo metalenguaje que sobrepasa todo relato conocido de forma empírica (Wunerburger 2008:122). El acceso a este tesoro está escondido en el eje mismo del sonido, en su producción.

Esta misma multiplicidad de soportes y expresiones permite que similares estados emocionales y mentales puedan ser vividos por participantes no flautistas, en especial por el *alférez*, como el que relata Luis Galdámez, *alférez* del baile chino de Ventana, por ejemplo (Mercado 1995-1996). Mi análisis, que toma en cuenta solo el hilo conductor de las flautas, me obliga a dejar fuera un patrón de comportamientos mucho mayor en el que está inserto ese hilo conductor.

La comunicación entre cofradías

La comunicación musical entre dos cofradías durante la procesión evita cuidadosamente caer en la sincronía. Importa coexistir pero nunca coincidir, lo que implica en cierto grado no-comunicarse, o comunicar una no-coincidencia de relatos. Esto lo interpretan los *chinos* como la autonomía de cada localidad, su libertad e independencia, y es parte de la competencia, un juego de supremacía sonora, de someter al adversario por la intensidad, la potencia sonora y del pulso, exhibiendo su fuerza, su dominio y su poder identitario. Esta competencia es el opuesto a la cooperatividad interna del *baile*.

El sonido puede entenderse entonces metafóricamente como “arma”; ambos *bailes* utilizan la máxima intensidad sonora como arma para derrotar al adversario, haciéndole perder el

control²¹. Sin embargo es un “arma” capaz de crear belleza, la “polifonía multiorquestal” resultante de la superposición de dos (o más) *bailes*. Esta creación es tremendamente frágil, porque depende del control que ambos tengan de su propio ritmo, pese al estrés que provoca la complejidad sonora; solo si ambos son capaces de mantener ese control, se forma esa polifonía como un nuevo nivel del “textil luminoso”, aportándole el cariz potente del guerrero.

También aquí la percepción de la belleza, dada por el correcto equilibrio sónico entre dos o más *bailes*, es una constante preocupación que se conversa entre los *chinos*. Si bien no hay una teoría para este rasgo musical, se discute su belleza en cuanto a efectividad en los objetivos del ritual. Esta discusión es más evidente cuando se confronta con la ruptura del equilibrio sonoro que produce la incorporación, a las *fiestas de chinos*, de los denominados *bailes danzantes*, tema que veremos en seguida.

La comunicación con los Otros

Desde la perspectiva de los *chinos*, la música no está dirigida al público, sino a la imagen, y por tanto no existe una preocupación hacia ese Otro social, en términos musicales. Los códigos visuales y orales, en cambio, muestran preocupación hacia ese Otro. De todos modos el sonido forma parte de una comunicación que extiende la cofradía de un modo difuso hacia el círculo cercano de vecinos y amigos acompañantes, produciendo una interpelación hacia la identidad de parentesco y localidad del *baile*. Tanto los *chinos* como su círculo inmediato leen el sonido como un poderosísimo y original texto compuesto por un timbre disonante, atonal, distorsionado y vibrado, profundamente identitario.

Una parte importante de este texto ocurre en cuanto a interacción sonora entre la orquesta y el espacio acústico, entre tiempo y espacialidad, algo común a las músicas indígenas americanas. El vínculo geográfico se refuerza mediante la procesión y los cantos de peticiones de lluvias u de otro tema que busca redirigir el poder de la Imagen al territorio. La procesión consiste en “sacar a pasear” la imagen, potenciando el lugar con el sonido, que alcanza durante la procesión su máximo nivel de densidad, riqueza y variedad; además el espacio se potencia con el engalanamiento de casas y calles, altares familiares o comunitarios, comidas comunitarias, etc. (Pérez de Arce 1996).

Es posible dibujar la partitura como un mapa que inscribe el recorrido del sonido. El territorio donde se realiza el ritual se define como espacio sagrado, diferente al espacio profano que lo rodea, marcando su contraste mediante la máxima intensidad, densidad y permanencia sonora, frente al relativo silencio sonoro fuera de la *fiesta*. Esta intensidad también se contrasta hacia el interior del ritual durante los *saludos*, durante los cuales el centro de atención, la imagen sagrada, queda quieta, y los *bailes* la saludan mediante el canto del *alférez* en medio de un respetuoso silencio.

Para el afuerino la exhibición de la fiesta se aparece como un imaginario difuso próximo al folklore, pero sin los atractivos del *show* (sin escenario, sin innovación). La ve como una tradición inmóvil, lo que ha ayudado a su invisibilidad histórica ante la sociedad dominante. Esto se debe a que los *chinos* utilizan un lenguaje musical sin melodías, escalas, ni patrones rítmicos reconocibles (Mercado et al. 2003), sin posible actualización del “repertorio”, sin posibilidad de diálogo con la cultura dominante, lo que explica la permanencia de un estilo “puro”, en el sentido de incontaminado desde tiempos prehispánicos²². Dicho de otro modo, se trata de “una civilización que se ha empeñado en desarrollar valores propios, ninguno de los cuales fueran susceptibles de interesar a la civilización del observador” (Castillo 1998:24). Este rasgo notable le impidió ser absorbida, modificada, alterada o influida por otras músicas.

Por otra parte el sector visible del ritual a través de los códigos visuales y literarios interpela directamente a lo católico y lo chileno. La Iglesia católica ve estos códigos como metáfora del éxito misionero, un exitoso modelo de mestizaje religioso²³, y los códigos patrióticos son vistos por las autoridades públicas como el éxito de integración en torno al territorio nacional, al “ser chileno”. Mientras la Iglesia basó históricamente su esfuerzo evangélico en los signos externos (imágenes y rituales) e instrucciones, debido a que los andinos carecían la “sabiduría e inteligencia de los antiguos”, al decir de Acosta (Rappaport y Cummins 2012:68), los *chinos* elaboraron un sofisticado sistema de comunicación con lo sagrado que ellos reconocen superior al de la Iglesia, porque el *alférez* es capaz de cantar improvisando acerca de temas bíblicos, mientras el sacerdote debe leer ante un micrófono. Sin embargo, saben que no pueden oponerse a que la Iglesia los mencione como sus subordinados²⁴.

Por una parte comparten los beneficios de esa subordinación (actuar en la Iglesia o usar el texto bíblico) y por otra sufren los perjuicios de la misma (pérdida del dinero generado por *mandas* a la fiesta, interrupción del ciclo ritual, prohibiciones de todo tipo). La relación entre *chinos* e Iglesia se basa en una historia bastante confusa; en un principio (siglos XVI-XVII) los nativos fueron forzados a reemplazar sus creencias por las católicas, de lo cual surge progresivamente una religiosidad popular (siglos XVII-XIX). A la Iglesia católica no le agrada esta versión y trata, infructuosamente, de erradicarla (siglos XIX-XX), pero paralelamente la sociedad se ha ido secularizando y ante la pérdida de poder social la Iglesia recurre a la religiosidad popular como un medio para interpelar a la sociedad (1950-hoy), e interviene los rituales populares causando una serie de problemas estructurales (Mercado 2002). En este proceso, la Iglesia continúa percibiendo los *bailes chinos* como una versión menor, primitiva; por ejemplo, percibe la “literatura” del canto en referencia al texto original, la Biblia, pero no reconoce la riqueza de la música del canto²⁵. En este sentido el canto es imagen literaria y no música para la iglesia. Para el *alférez* y los *chinos* la dimensión literaria también prima porque exhibe los contenidos programáticos del ritual, pero al ser improvisada es oral, y la actúan mediante el canto colectivo, repitiendo en coro, formando parte de la superestructura sonora de la fiesta.

La interpelación por parte de la clase gobernante no ha sido significativa históricamente, puesto que operaba la invisibilidad de las fiestas, pero esto cambió en 2014 cuando la UNESCO nombra Tesoro de la Humanidad a los *bailes chinos*, instalando una nueva interpelación²⁶. Está por verse qué consecuencias va a acarrear este hecho, pero por lo pronto define el alzamiento definitivo de la cortina de invisibilidad que los ocultaba.

Un capítulo aparte lo constituye la destrucción que ha producido en la comunicación sonora de los *chinos*, dos factores: la irrupción de los llamados *bailes danzantes*, o *bailes de instrumento grueso*, de matriz nortina (Bolivia, Norte Grande de Chile) que se produce a partir de 1960, aproximadamente, y la instalación de aparatos electrónicos para amplificar o reproducir música por parte de los sacerdotes católicos. Los *bailes danzantes* introducen una textualidad sonora propia del mundo globalizado, representada por instrumentos de confección industrial cuya lógica no

obedece a un equilibrio tímbrico, sino a una lógica de eficiencia en la intensidad sonora (orientada a la masificación del sonido). La irrupción de bombos, cajas y platillos industriales en las *fiestas de chino* rompe el tejido ritual, fragmenta el intertexto de la fiesta (Mercado 2000, 2002; Mercado et al. 2003), impidiendo el equilibrio sonoro necesario para el ritual²⁷. Los *chinos* sienten esto como otro factor de falta de respeto respecto de su tejido ritual (Mercado 2000). Ese tejido obedece a un equilibrio muy sutil formado por la homogeneidad organológica de las flautas, cuyo resultado es delicado y sutil, capaz de producir el tejido luminoso que opera como mito central a los *chinos*. Pero como este equilibrio no es percibido desde fuera, su ruptura pasa igualmente inadvertida. Este problema se agrava porque los *bailes danzantes* tienen el apoyo económico y social de la Iglesia y de las corporaciones urbanas (muchas pertenecen a parroquias, a industrias u otras instituciones), lo que no ocurre con los *bailes chinos*, agravándose este problema.

Los sacerdotes, por otra parte, se valen de micrófonos y potentes amplificadores para imponer su discurso sobre el sonido de la fiesta. Ya sea las palabras del sacerdote o la música envasada (villancicos, grabaciones pías) muchas veces saturan el espacio sonoro con total falta de respeto por el delicado tejido sonoro que propone la *fiesta de chinos*.

Este tema nos lleva a las complejidades aparejadas a la progresiva globalización que opera a nivel del Otro (sociedad urbana, autoridades políticas y religiosas). El diálogo que establecen los *bailes chinos* con la sociedad globalizante²⁸, a diferencia de los diálogos con “lo católico” o “lo chileno”, no los podemos localizar con precisión; se encuentran dispersos (probablemente debido a su aparición reciente) en algunos bombos industriales y en algunos rasgos de la vestimenta²⁹. Desde el punto de vista conceptual los *chinos* plantean un antagonismo de identidades entre aquella anclada en la tradición y la del Otro asociado al desarraigo que plantea la globalización, con la agravante generacional, ya que los jóvenes han sido desarraigados de la cultura oral de sus padres e interpelados por la cultura global a través de sus medios (colegio, televisión, trabajo), ofreciéndoles la modernidad exógena en desmedro de la tradición local. Si bien esa modernidad se basa en la libertad como derecho humano fundamental e inalienable (Larraín 2005:21), impone un panorama capitalista-neoliberal-católico que dificulta ciertas libertades básicas al Otro, como son su comunicación

sobre la base de sistemas orales vernáculos. Esta temática forma parte importante de las conversaciones entre *chinos* respecto de la fragilidad del fenómeno que “ya no es como antes”. Recientemente se está produciendo un cierto revertir de esta situación, en sectores de jóvenes urbanos que han descubierto la belleza de esa identidad mítica reactualizada en la *performance*, y la relación con investigadores, como Claudio Mercado, quien es uno de ellos, ayudando a revertir este proceso de erosión identitaria.

Por otra parte, la comunicación desde la cultura global hacia los *chinos* hasta recientemente ha sido casi nula. Las breves menciones anteriores a los años noventa acerca de la música de los *chinos* son extraordinariamente interesantes, porque la definen como un producto animal; “pájaros marinos angustiados” (Uribe 1958:16), “graznido de un ganso o un cisne” (Latham citado en Uribe 1958:20), “una inmensa bandada de gansos” (Pumarino y Sanguenza 1968), “rebuzno de un burro, el graznido del ganso... chillidos de gaviotas asustadas” (Uribe 1974). Esto supone una diferencia, no solo cultural, sino de especie. El que varios autores, sin tener noticia unos de otros, utilicen metáforas animales nos señala la importancia del sonido para significar diferencia, donde podemos leer la oposición entre mundo vernáculo-“natural” *versus* mundo occidental-“cultural” o entre ruido (caos) *versus* música (cultura). Desde otra perspectiva, esto viene a corroborar el carácter onomatopéyico, ya mencionado, que ve en la música de *chinos* el eco mimético de los pájaros (Benjamin 1971a:213), cuestión refrendada por los *chinos* cuando hablan de *ganseo* como un sonido particular de las flautas, o cuando relacionan las flautas con el *piguchén*, serpiente alada mítica con un silbido característico³⁰. Podríamos, asimismo, asociar las *mudanzas* o coreografías a movimientos de pájaros³¹, tal como ocurre entre los mapuches ligando linajes a animales (Aillapan 2003; Huenun 1999; Latham 1924:604-613; Pérez de Arce 2008) o como ocurre entre los aymara³².

A diferencia del sonido, lo visual ha permitido un diálogo fluido entre *chinos* y la cultura global gracias a la imaginería católica, a los signos de lo chileno e incluso a la “visibilidad” del texto literario. Previamente a la llegada del español no había imágenes rituales antropomorfas³³, por lo que esta incorporación significó añadir una imagen a una deidad que no la tenía; no se trató de un proceso de negociación, sino de adición. Los símbolos católicos fueron cubriendo visual y narrativamente

los conceptos fundantes locales mediante nombres y referencias bíblicas que siguen hasta hoy siendo metáfora de la Pachamama o la Diosa Marina, por ejemplo (Mercado 2002). La Iglesia católica ha negado estas metáforas como “paganismo” y describe las fiestas como católicas, con rasgos exóticos bastante ininteligibles y molestos (Mercado 2002). Las metáforas del vestuario referidas a la Nación chilena son más recientes, y allí sí hay negociaciones, como ha ocurrido entre el *baile chino de Loncura* y la marina de Chile que se ha opuesto (hasta ahora infructuosamente) que utilicen trajes de marinos (a pesar que son copia de los marinos norteamericanos de la Segunda Guerra Mundial, Pumarino y Sanguenza 1968).

La tensión provocada por la incorporación de *bailes danzantes*, por su parte, plantea las aristas propias de la irrupción de la cultura global en la tradición vernácula: el sentido de identidad se tensa hacia dos mitos opuestos: uno propio y otro global. Ambos se rehúyen; el primero ve al segundo como pérdida de identidad, y el segundo ve al primero como atraso. Se destruye la sutil polifonía y el recogimiento de los saludos, y el sentido ritual se trastoca por una manifestación folclórica, todo esto con apoyo de la cultura dominante cuya experticia es, justamente, dominar en desmedro de las culturas locales.

La Estrategia Invisible

En los antecedentes presentados reconocemos diferencias entre las interpelaciones percibidas por los *chinos* de la cofradía y por agentes externos a ella. Como los *chinos* construyen la metáfora de su sustrato vernáculo ancestral a base de un nivel audible, recubierto de las metáforas visibles que aluden a lo católico y a lo chileno, se produce un juego de interpolaciones fijas a distintos soportes, que son percibidas por distintas audiencias: lo audible es percibido por los pares *chinos* como metáfora de eso que hemos llamado “nación indígena”, mientras el soporte de imágenes y narrativas es visto por la Iglesia católica como metáfora del éxito misionero, y el soporte del vestuario es visto por las autoridades públicas como el éxito de integración nacional. Esta situación está basada en la preexistencia, por parte de la sociedad dominante, del fenómeno del “indio invisible” y por la creación, por parte de los *chinos*, de un sofisticado sistema de ocultación y preservación.

El indio invisible

El mito del “indio invisible” opera en la percepción de lo popular a ojos de la elite letrada; todo lo que no pertenece a la cultura europea es invisibilizado como no-cultura. Las “Flautas Colectivas”, la creación del animal sonoro, el lenguaje musical tímbrico, el entramado del textil luminoso y el lenguaje relativo a lo divino han pasado inadvertidos para la cultura letrada hasta recientemente. Los factores sonoros son en especial “invisibles” para una herencia occidental eminentemente visual y poco auditiva (Hill 2011:5, 6; Schafer 1994:154). La cultura globalizada busca verdades literarias (fijas, escritas), y puede no ver lo individual e intransferible del hombre en diálogo con otros sistemas lingüísticos de la naturaleza y del arte, en que existen tantas versiones como hablantes, oyentes y ocasiones. Los *bailes chinos* forman parte del enorme acervo cultural que proviene de las raíces autóctonas de nuestros pueblos, del gran “pueblo inculco” que ha permanecido históricamente sin emerger como parte de nuestro patrimonio cultural, y en ese sentido no extraña su invisibilidad ante la sociedad autodenominada “cultura”.

Las estrategias de ocultación

El fenómeno (no) observado desde la cultura global gracias al mito del ‘indio invisible’ se transforma, visto desde el interior, en una clásica estrategia de reclutamiento secreto, en torno a una interpelación en clave que solo perciben quienes pertenecen a una realidad que para el resto no existe, está oculta (extinguida, o nunca ha existido)³⁴. Probablemente se construyó, en un largo proceso de cinco siglos, esta forma de ocultamiento en clave sonora de las metáforas alusivas al núcleo de identidad de los rituales. Es muy posible que este proceso no haya sido resultado de una planificación, sino el resultado de una decantación histórica, pero su resultado ha significado una estrategia que ha operado exitosamente durante siglos, permitiendo que las claves más importantes para los *chinos* quedaran ocultas en el sonido para aquellos que sabían oírlos, mientras muchas de sus claves narrativas visuales y literarias eran compartidas como narrativas católico-chilenas comunes al resto de la sociedad. El resultado final es una narrativa construida de tal modo que oculta lo ancestral-andino y revela lo católico-chileno. Estas distintas

interpolaciones revelan una estrategia activa, muy diferente a la aparente inercia o arcaísmo que ha sido habitualmente percibido por las autoridades religiosas y del poder político. El reciente reconocimiento de los *chinos* como patrimonio de la humanidad ha significado un cambio en este juego de metáforas, que ahora señala al *baile chino* como un símbolo de identidad de Chile hacia el mundo. Se inaugura así un nuevo diálogo, cuyas consecuencias están por verse.

Las estrategias de conservación

Si las estrategias de ocultamiento descritas nos explican la permanencia de lo no percibido por una autoridad prohibitiva ¿cómo se explica la conservación de un acervo ancestral cuando todo el resto de ese acervo ha desaparecido mediante prohibiciones, negaciones y humillaciones? El acosamiento histórico de parte de la Iglesia y del poder político y social a los *bailes chinos* debería haber significado su desaparición hace siglos, cosa que no ha ocurrido (Mercado 2000). Probablemente esas estrategias de conservación se basan en el mantenimiento de las acciones relacionadas con el ritual y las flautas, en el aspecto mecánico de la cadena sintagmática asociada al instrumento, cuidadosamente mantenido por los *chinos*. Ese aspecto es más básico que un estilo o un contenido musical; es la performática organológica (como se coge el instrumento, como se sopla, como se modifica el sonido y como se enlazan esas acciones con el resto de los músicos), la cual define los estilos y contenidos musicales y enlaza el resto de la cadena hacia la *fiesta*, sus implicancias psicológicas, espirituales y estéticas. Este es el eje que permite explicar la conservación de la tradición de los *bailes chinos* desde tiempos precolombinos en total ausencia de apoyo de cualquier tipo por parte de la sociedad en que está inscrita, y ante la presencia de todo tipo de presiones en contra. Se mantiene la identidad originaria a base del uso del instrumento en la fiesta mediante una fórmula ritual antiquísima. Se mantiene a pesar de su desaparición del estrato consciente de la cultura, se mantiene como *praxis* que recrea el ideario de la “nación indígena” en todas sus dimensiones. Al estar orientada hacia la divinidad y no al público no necesitan modificar sus rasgos para ser aceptados como “folclore”, lo que ayuda a explicar su permanencia en tanto actualidad vital, porque es una cultura que se vive,

no que se representa (Martínez 2002:35). El título de pertenencia a una “nación indígena” no tiene sentido para los *chinos*, porque ellos desconocen esa identidad; nosotros podemos reconocerla al compararla con la poderosa corriente identitaria que recorre todo los Andes Centro-sur a base de la formación de grupos de *sikuris*, donde esta misma identidad, basada en la misma cadena sintagmática, es parte de una discusión constante³⁵. Los *chinos* perciben la potencia identitaria que los congrega sobre la base de la “adicción” y al “llamado” de las flautas. Pero nuestra posibilidad de reconocer una “nación indígena” operando en lo profundo de esta identidad nos permite explicar la permanencia de los *bailes chinos* a través de un espacio y un tiempo que le son contrarios.

Esa identidad, que hunde su origen en tiempos prehispánicos, parece tener mayor arraigo que otras que se originan en la Colonia (el sustrato católico) y a partir de la independencia (el sustrato chileno). En efecto, el sustrato católico no es necesario para la efectividad ritual y el sustrato chileno puede estar ausente, sin que ello interfiera en la efectividad del ritual. Este aspecto objetual de la identidad (sonido-imagen-vestuario) muestra una gradación desde lo más permanente a lo más cambiante en términos prácticos (lo podemos verificar de año a año). Sin embargo, esto no es una construcción de las cofradías para quienes la pertenencia metafórica a una “imagen sagrada” y a una “nación” es parte de una misma identidad que incluye la cosmogonía, el linaje y el lugar. La metáfora a la Nación chilena está instalada, no así la sociedad globalizante, la cual, a pesar de su feroz potencia no ha logrado anclarse en los *bailes chinos*, probablemente debido a la extraordinaria resistencia que ofrece la cadena sintagmática que lo entrelaza con la *fiesta*. En ese sentido podemos ver allí una resistencia que se basa en códigos flotantes entre el accionar, la organología, el sentido de grupo y la estructura musical, todo ello animado por alcanzar ese textil luminoso que forma parte de la fiesta, una multiexperiencia de deporte, entretenimiento, ritual, fiesta, gastronomía, música, danza, poesía y experiencia mística. Esta forma de resistencia sutil, difusa, tenue pero indestructible, le permite resistir y crear una “modernidad entramada” (Larraín 2005:15) en que, junto con sufrir los embates que atentan contra su modo de vida y su cultura, se adaptan aprovechando situaciones, momentos y objetivos que permitan su quehacer tradicional. Para los *chinos* todo este entramado

adquiere significado en la belleza de un sonido que pertenece a una realidad diferente

a mí me gusta porque al bailar se emborracha un poco, como que lo toma una corriente a uno, ganas de seguir bailando más, más, más ... es como una emoción que da así ... seguir bailando, lo pesca algo como ... puede ser espíritu, alguna cuestión como que lo atrae a uno, ... aparte del emborrachamiento, que bailando se emborracha y bailando se pasa y se mete más en lo que es el canto del *alférez* también, y el sonido de las flautas, todo eso, que bueno, para mí es bonito, a mí me encanta (José Ponce, chino del baile de Quebrada Alvarado, citado en Mercado 1995-1996:191).

Conclusión

El *baile chino* de la zona del Aconcagua ha conservado rasgos culturales en torno a un núcleo de acciones rituales de gran antigüedad, compartidos por comunidades andinas de una gran zona de los Andes Sur. Al activar estas acciones, los *chinos* son capaces de hacer aflorar una serie de situaciones anímicas cuya exclusividad y potencia son sentidas por ellos como el “llamado” que los convoca con su magia, y que es sentido como la activación de un cierto “saber” ancestral. El sonido de las flautas está en el eje de esa activación. Esto nos remite a un modo de “hacer historia” a la manera andina que postula Molinié (1997:694), la cual no usa ningún tipo de relato verbal, no es pensada de modo discursivo sino más bien performativo, es una historia, más que pensada, actuada mediante el ritual. También se relaciona con el caso de los K’ulta de la sierra peruana, quienes ejercitan una memoria social no escrita, cuyo mundo semántico no está elaborado ni es elaborable mediante “historias” sino que está inscrito en el paisaje, la forma de recorrerlo, de nombrarlo, de relacionarse con él (Abercombie 2006:182). De modo semejante, los *chinos* han elaborado una “historia” inscrita en el sonido áspero de sus flautas, que a su vez se inscriben en el paisaje, nombrándolo. También coincide con un cierto tipo de utopía andina, la cual se vive como fiesta (Burga 2005:16-19). Pero mientras esas comunidades quichua hablantes de la sierra de Cajamarca recrean el mito de la caída del Inka, los *bailes chinos* recrean un mito que ha perdido su

nombre, generando así una paradoja entre el activar una utopía e ignorar como se la nombra. Pero las claves elaboradas por los *bailes chinos* para activar esa utopía, si bien se basan en cánones andinos muy anteriores a la realidad actual, son al mismo tiempo muy locales, originales y diferentes. Pero esos rasgos de originalidad quedaron ocultos a las autoridades civiles y religiosas. El mecanismo de reproducción de esa originalidad quedó fijo a una cadena sintagmática, que une la acción individual (soplar y saltar) con las estructuras sociales a base de una actividad estética. Gracias a eso se mantiene hasta hoy ese modelo social andino a pesar que no se corresponde con la realidad que viven los *chinos* en una urbanización progresiva que los empuja a trabajos asalariados, a la atomización del grupo social, a la sociedad estratificada, disruptiva, exclusiva, individualista y disociada. Esto pone en evidencia la enorme distancia que media entre ciertos modelos de sociedad que operan entre las clases populares y los modelos impuestos por la sociedad chileno-global.

Podemos avanzar una explicación a la invisibilidad de esta realidad para la cultura globalizada, la cual resultaría de la confrontación entre dos factores culturales, uno asociado a lo sonoro y el otro asociado a lo escrito. Los *bailes chinos* nutren su sonido de cuidados permanentes. La historia oficial se ha nutrido de narrativas escritas (Abercrombie 2006:52; Rappaport y Cummins 2012:3, 4), dentro de parámetros culturales que relegan los sonidos a un rol secundario (Schafer 1994) y que además ha construido una realidad, el “indio invisible”, que le ha permitido ignorar al *baile chino*. El sonido se construye así como un reducto de doble invisibilidad respecto de esa cultura. En ese reducto los *bailes chinos* se preocuparon de mantener, crear, generar, cuidar la belleza de ese sonido. A diferencia de otras músicas indígenas, como el *sikuri*, cuyo mestizaje con esa cultura globalizante se viene haciendo desde hace siglos, los *chinos* han estado inmovilizados, ausentes a los intereses estético-musicales de esa sociedad. Recuerdo las primeras veces que amigos de Santiago, al escuchar por primera vez los *bailes chinos*, allá por 1992, lo asociaban a sonidos electrónicos. No había posibilidad, antes, de asociarlo a algo conocido en Occidente, Europa o España. Por tanto no había posibilidad de mixtura ni en la melodía (inexistente) ni en la rítmica (invariable)³⁶. Solo era timbre, densidad armónica, riqueza del espectro sonoro.

Allí se concentró, generación tras generación, la experiencia gozosa del arte sonoro, oculta en la inconmensurable diversidad de la *fiesta*. Allí permaneció oculta a vista y presencia del Otro. Allí se opera una difracción entre el todo *baile-chino* y los aspectos reconocibles, bandera-nación chilena-vestuario e imagen-Biblia-catolicismo, quedando el sonido-“nación indígena”-localidad perceptible solo para los *chinos* y su comunidad. Si bien podemos reconocer que los *bailes chinos* forman parte un estilo orquestal-social que llamo “Flautas Colectivas”, que abarca desde el lago Titicaca en Bolivia hasta el río Aconcagua en Chile, los *bailes chinos* se distinguen por su sonido único, de densidades tímbricas, armónicas y de combinaciones polifónicas de dimensiones extraordinarias. En cambio con lo visual no ocurre esta singularidad; el catolicismo y la chilenidad son expresadas utilizando las imágenes globalizadas, comunes a Chile y el mundo global. Algo similar ocurre con la comunicación hacia el interior de la cofradía y entre cofradías, capaz de crear ese textil luminoso y hasta la experiencia límite, en contraste con la comunicación con el Otro que genera una simpatía por lo “folclórico”.

Detectamos, entonces, una suerte de resistencia al cambio de sus sonidos dentro de los *bailes chinos*. Esa resistencia ocupa un lenguaje ausente, referido a un pasado en que se nombraban las cosas en un idioma distinto, cuyo centro lingüístico es la expresión de lo divino, pero de ese idioma no tenemos sus palabras, sus nombres; estamos ante la presencia de un Dios que es nombrado solo por el sonido áspero, estridente, lleno e infinitamente hermoso de sus flautas. Podemos reconocer un lenguaje que se resiste a ser hablado, y también uno que perdió sus sonidos hablados; siguiendo a Benjamin (1971), el ser comunicable de esa realidad profunda yace en los sonidos no nombrados. Esta resistencia no consiste, por tanto, en oponerse a la cultura que ha intentado hacerlos desaparecer hace 500 años. Se trata de un tipo de resistencia mucho más sutil, que consiste en construir un tejido de belleza que aparentemente es de una fragilidad extrema, pues está basado en acciones pequeñas y sencillas, pero en la práctica demuestra una fortaleza tal que ha resistido cuando todo otro rasgo indígena ha desaparecido. Este rasgo de resistencia fue reconocido por el sabio guaraní-mbiá Kai Miri Poty, de Paraguay, cuando conoció al *baile chino adoratorio Mercacha* el 14

de noviembre de 2014³⁷ como un rasgo común a su rol en la sociedad mbiá y, en general, a todas las naciones indígenas del continente. Y sintetizó este principio como una resistencia que no se opone a la sociedad global por la violencia, lo cual solo genera violencia, sino se oponen por la belleza, lo cual solo genera belleza.

Agradecimientos: a los *bailes chinos*, a Claudio Mercado, a Jaime Cisternas y todos aquellos *chinos* que compartieron sus experiencias y conocimientos al respecto, a Alberto Díaz Araya por invitarme a ser parte de su proyecto, a Rafael Díaz, por guiar parte de esta investigación, a *La Chimuchina* por generar un espacio de experiencia alterno.

Referencias Citadas

- Abercombie, T. 2006. *Caminos de la Memoria y el Poder, Etnografía e Historia de una Comunidad Andina*. Sierpe publicaciones, La Paz.
- Acevedo, S. 2007. En torno a los nuevo sikuris. *Folklore. Arte, Cultura y Sociedad* 1(1):11-30.
- Aillapan, L. 2003. *Poesía Mapuche*. Editorial Pewen, Santiago.
- Anderson, B. 2011. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- Apaza, R. 2007. El siku en la cosmovisión primaria. *Folklore. Arte, Cultura y Sociedad* 1(1):31-48.
- Augé, M. 2008. *Los No lugares. Espacios del Anonimato*. Gedisa, Barcelona.
- Ávila, B. 2012. ¿Cuerpo de cuerpos?: La experiencia de la etnocorporeidad en la música de Lakita. *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas. Rosario.
- Benjamin, W. 1971. *Sobre el Lenguaje en General y sobre el Lenguaje de los Hombres*. Edhasa, Barcelona.
- Bivar, G. de 1979 [1558]. *Crónica y Relación Copiosa y Verdadera de los Reinos de Chile*. Colloquium Verlag, Berlín.
- Bórquez, L. 1987. *Bailes Chinos, Aspectos Musicales y Coreográficos en Tres Fiestas Religiosas de Aconcagua*. Memoria para optar al título de profesor de Educación Musical. Esc. de Música de la U. Católica de Valparaíso, Valparaíso.
- Castelblanco, D. 2014. La resurrección de las Huacas: los sikuris metropolitanos más allá del “corazón de los Andes” y su papel en la apropiación, resignificación y sacralización de espacios urbanos. *Revista Cultural Sikuri* 6(II):26-28.
- Castelblanco, D. 2016. Una historia de los sikuri en Bogotá. *Diálogo* Vol. 19 N° 1. Center for Latino Research at De Paul University, Chicago.
- Castillo, G. 1998. Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista Musical Chilena* LII:(190):15-35.
- Contreras, R. y D. González 2011. Fiestas religiosas tradicionales de la Región de Coquimbo, siglos XVI al XXI. Informe final estudio. Etnomedia Ltda., Santiago.
- Contreras, R. y D. González (ed.) 2014. *Será hasta la Vuelta de Año: Bailes Chinos, Festividades y Religiosidad Popular en el Norte Chico*. Edición Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, Santiago.
- Cummins, T. 2004. *Brindis con el Inca. La Abstracción Andina y las Imágenes Coloniales de los Queros*. UNMSM, Embajada de los Estados Unidos de América, Universidad Mayor de San Andrés, Lima.
- Díaz, R. 2009. El espacio-tiempo de la performática musical mapuche: incidencia y resiliencia en la música chilena académica. *Revista Resonancias* 24:41-64.
- Esteban, P. 2014. Emoción y comunidad entre sikuris. *Revista Cultural Sikuri* 6(II):20-24.
- Falcón, J. 2007. Los sikuri de Lima: una historia inconclusa. *Folklore. Arte, Cultura y Sociedad* 1(1):107-120.
- Feld, S. 1984. *Yearbook for Traditional Music* Vol. 16, pp. 1-18. International Council for Traditional Music, Washington D.C.
- Gérard, A. (ed.) 2010. *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la Fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de Antropología Musical del Carnaval en los Andes de Bolivia*. Universidad Autónoma Tomás Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural Editores. La Paz.
- Gerard, A. 2010. Tara y Tarka; un sonido, un instrumento y dos causas: estudio organológico y acústico de la Tarka. En *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la Fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de Antropología Musical del Carnaval en los Andes de Bolivia*, editado por A. Girard, T 1, pp. 69-140. Universidad Autónoma Tomás Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural Editores. La Paz.
- Guerrero, B. 2009 *La Tirana. Flauta, Bandera y Tambor: el Baile Chino*. Ed. Campus, U. Arturo Prat, Iquique.
- Hill, J.D. 2011. Fashioning Plants: An Amazonian materiality in three movements *TRANS. Revista Transcultural de Música* 15:1-30.
- Huenún, J.L. 1999. *Ceremonias*. Universidad de Santiago, Santiago.
- Ibarra, M.Á. 2011 *Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto chileno*. Presentado en el *I Congreso Nacional - Internacional del Siku - CONAINS*, 10-13 de noviembre de 2011. Lima. Manuscrito en posesión del autor.
- Larraín, J. 2001. *Identidad Chilena*. LOM Ediciones, Santiago.

- Larraín, J. 2005. *¿América Latina Moderna? Globalización e Identidad*. LOM Ediciones, Santiago.
- Latcham, R. 1924. *La Organización Social y las Creencias Religiosas de los Antiguos Araucanos*. Imp. Cervantes, Santiago.
- Luna, G. y F. Fernández 2015. *¡Yo Soy Diaguita!: del Museo a la Identidad Viva*. Ed. Letrarte, Santiago.
- Mariátegui, J.C. 2007 [1928]. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Ed. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Martínez, J. 2002. La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuches urbanos. *Revista Musical Chilena* LVI(198):21-44.
- Mayta, E. y A. Gérard 2010. "Membrillos para espantar al K'ita Carnaval" - pandillas de carnaval en Samasa Alta. En *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la Fiesta de Anata/ Phujllay. Estudios de Antropología Musical del Carnaval en los Andes de Bolivia*, editado por A. Gerard, T 2, pp. 179-251. Universidad Autónoma Tomás Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural Editores. La Paz.
- Mercado, C. 1995. Permanencia y cambio en fiestas rituales de Chile central. *Revista Valles* 1(1):11-29.
- Mercado, C. 1995-1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista Chilena de Antropología* 13:163-196.
- Mercado, C. 2000. ¿Bazucadas chinas? Manuscrito en posesión del autor.
- Mercado, C. 2002. Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia católica en Chile central. *Revista Musical Chilena* 56(197):39-76.
- Mercado, C. 2008. Chineando in time. An experience in music ethoarcheology. *Studien zur musikarchäologie VI. Papers from the 5th Symposium of the International Study Group on Music Archeology at the Ethnological Museum*, pp. 565-570. Berlín.
- Mercado, C., V. Rondon y N. Piwonka 2003. *Con Mi Humilde Devoción*. Banco Santander, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Métraux, A. 1970. *Les Incas*. Editions du Seuil, París.
- Mora, G., C. Arancibia, C. Borie, A. Fielbaum, A. Fortunato, C. Lorca, F. Manríquez, F. Silva, Z. Ostojic y J. Wolf 2010. *Lakitas en Arica*. Azapa producciones, Santiago.
- Pelinski, R. 1993. "Yo es otro": reflexiones sobre el encuentro musical entre Europa y América. *Revista de Musicología* 16(1):287-297.
- Pelinski, R. 2000. *Invitación a la Etnomusicología. Quince Fragmentos y un Tango*. Ediciones Akal, Madrid.
- Pérez de Arce, J. 1992. Armonía andina. *Actas Colombinas* 2(6):31-54.
- Pérez de Arce, J. 1993. Sonido y espacio en fiestas rituales de Chile central. *Actas del III Congreso Internacional de Etnohistoria*, 19-23 de julio, El Quisco.
- Pérez de Arce, J. 1996. Polifonía en fiestas rituales de Chile central. *Revista Musical Chilena* 1(185):38-59.
- Pérez de Arce, J. 1998. Sonido Rajado, the sacred sound of pifilcas. *Galpin Society Journal*, T. LI, pp. 17-50. The Galpin Society, Chichester.
- Pérez de Arce, J. 2000. Sonido Rajado, historical approach. *Galpin Society Journal* T. LIII, pp. 233-251. The Galpin Society, London.
- Pérez de Arce, J. 2001. Pre-Columbian flute tuning in Southern Andes. *Actas 10th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology, Michaelstein, Alemania*, pp. 291-309. Orient-Archäologie 10, Rahden/Westf.
- Pérez de Arce, J. 2004. Influencia Musical de Tiwanaku en el Norte de Chile: el Caso del "Siku" y de la "Antara". En *Tiwanaku, Aproximaciones a sus Contextos Históricos y Sociales*, compilado por M.A. Rivera, A.L. Kolata, pp. 193-220. Ed. Universidad Bolivariana, Colección Estudios Regionales, Santiago.
- Pérez de Arce, J. 2008. Música Mapuche. *Revista Musical Chilena* LXII(209):88-90.
- Pérez de Arce, J. 2013. Metacultura. <http://www.lemonde-diplomatique.cl/metacultura-por-jsenhardt,jose-perez-de-arce.html> (4 noviembre 2015).
- Pérez de Arce, J. 2014. Flautas de piedra combarbalita morada de Chile Central y Norte Semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19:29-54.
- Pérez de Arce, J., C. Mercado y A. Ruiz 1994. Chinos: fiestas rituales de Chile Central. Informe final de proyecto FONDECYT.
- Pérez de Arce, J. y F. Gili 2013. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena* LXVII(219):42-80.
- Ponce, Y.M. 2007. Sikus masculinos de tiempo seco. *Folklore. Arte, Cultura y Sociedad* 1(1):157-176.
- Pumarino, R. y A. Sangueza 1968. *Bailes Chinos en Aconcagua y Valparaíso*. Ed. de la Consejería Nacional de Promoción Popular, Santiago.
- RAE 2016. <http://dle.rae.es>
- Rama, Á. 2004. *La Ciudad Letrada*. Tajarar, Santiago.
- Rappaport, J. y T. Cummins 2012. *Beyond the Lettered City; Indigenous Literacies in the Andes*. Duke University Press, Durham.
- San Martín, K.A. 2009 *Presencia de Tropas de Lakitas en Santiago: Una Identidad Trastocada*. Tesis optar al título de licenciado en Música con mención en Musicología. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Sánchez, W. 1996. Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistemas de pensamiento. La flauta de pan en los Andes Bolivianos. En *Cosmología y Música en los Andes*, coordinado por M.P. Baumann, pp. 83-106. Veuert Iberoamericana, Berlín.
- Sánchez, C. 2007. Formación y desarrollo de los sikuris de Lima: de la ideología y el esencialismo a la hibridación. *Folklore. Arte, Cultura y Sociedad* 1(1):197-246.
- Sánchez, C. 2013. *La Flauta de Pan Andina: Los Grupos de Sikuris Metropolitanos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Schafer, M. 1994. *The Soundscape*. Destiny Books, Rochester, Vermont.

- Sir, J. 2002. *Pewenche. Una Mirada Etnográfica*. Ediciones del Colegio de Profesores de Chile A.G., Santiago.
- Turino, T. 1988 La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. En *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*, editado por A.M. Béjar y R.R. Romero, pp. 61-96. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Aguero, Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina, Lima.
- Uribe, J. 1958. *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Ed. de los Anales de la Universidad de Chile, serie celeste N° 1, Santiago.
- Uribe, J. 1974. *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- Valverde, L. 2014. Misti Sikuri: sikuriada paceña, sikumoreno puneño. *Revista Cultural Sikuri* II(6):16-19.
- Venegas, A. 2013. *Le Dieu de la Flute. Spiritualité, Spectacularité et états de Conscience Particuliers liés à la Pratique des Bailes Chinos*. Mémoire de Master 2 en Arts du Spectacle Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Paris.
- Wright, H.A.K. y D.M. Campbell 1998. Analysis of the sound of Chilean pifilca flutes. *Galpin Society Journal* 51:51-63.
- Wunenburger, J.J. 2008. *Antropología del Imaginario*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Zapata, C. 2008. Los intelectuales indígenas y el pensamiento anticolonialista *Discursos/prácticas* 2:113-140. Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje UCV, Valparaíso.

Notas

- 1 Este artículo está basado originalmente en una ponencia presentada en las XX Jornadas de Historia de Chile realizadas en Iquique (agosto 2013) como parte del proyecto “Los sonidos para los santos. Fiestas patronales y musicalización entre las comunidades andinas del norte de Chile” (Conicyt 1120530, Alberto Díaz Araya, Investigador Responsable) y luego trabajado para el curso Modelos Musicológicos del profesor Rafael Díaz (Musicología, Pontificia Universidad Católica).
- 2 La palabra chino es de origen quechua-aymara, significando originalmente mujer (hembra, femenino), y posteriormente (durante la Colonia y república) se aplica por la clase gobernante a los sirvientes (indígenas), acepción que recogen estas agrupaciones, que se dicen sirvientes de la Virgen o de los Santos. Para evitar confusiones con la identidad del país China, uso la cursiva.
- 3 Flauta aislada, sin aeroducto, de tubo longitudinal cerrado complejo, SH 421.111.21. Para las categorías organológicas utilizo nombres con cremilla simple (‘) para evitar confusiones respecto de los nombres étnicos. Para la clasificación organológica me baso en Pérez de Arce y Gili (2013).
- 4 Para un detalle de las flautas prehispánicas de Chile Central ver Pérez de Arce 2014. Para una revisión general de la continuidad de las flautas similares en la región surandina, ver Pérez de Arce 2000.
- 5 La bibliografía es muy abundante al respecto, ver Ávila 2012, respecto de las *lakita*, Sánchez 1996 concerniente a los *sikus* de Bolivia, Gérard 2010 respecto de *pinkillus* y *tarkas* de Bolivia, Sánchez 2013 respecto de los *sikus* de Perú.
- 6 En realidad, lo ignoraban completamente hasta que Claudio Mercado invitó, el 2002, a Guillermo Díaz, *puntero* del *Baile de Petorquita*, a tocar unas flautas arqueológicas al Museo de Historia Natural de Santiago, causándole una gran impresión que se extendió a la comunidad de *bailes* (ver Mercado 2008). A pesar de esto, la mayoría de los *chinos* continúan ignorantes de sus nexos con las músicas étnicas andinas y prehispánicas.
- 7 Utilizo el término “nación” tal como ha sido utilizado por diversos grupos indígenas andinos durante el siglo XX en su acepción de “nación originaria” (Zapata 2008:134), o “nación natural” (Mariátegui 2007:43), significando un “conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común” (RAE 2016). No lo utilizo bajo el concepto de Estado-Nación, o de nacionalismo como movimiento político.
- 8 Antes los instrumentos eran fabricados por cada comunidad según delicadas normas tradicionales que diferenciaban aún más cada baile.
- 9 Tomo prestado este concepto de “animal sonoro” de Ávila (2012), quien lo aplica a las *lakitas* (flautas de pan del Norte Grande de Chile).
- 10 Ver Turino (1988:78, 79), Mayta y Gérard (2010:179, 196) y San Martín (2009:28, 31) respecto de este sistema de entrelazado musical en otros *bailes* de flautas andinos.
- 11 La imagen se pone pesada y no la pueden mover o, si la mueven a la fuerza, porfiadamente vuelve a su lugar de origen. Mito recogido en diferentes fiestas desde el Cachapoal hasta el altiplano boliviano, ver Pérez de Arce et al. 1994.
- 12 La no variación se refiere aquí a las funciones macro del sonido, no a la infinita variedad percibida por los músicos.
- 13 Me refiero a la experiencia de hacer arte, no a la experiencia de consumirlo, propia de la sociedad globalizada.
- 14 Hay excepciones; en Cai Cai se venera a un “Cristo sentado”, por ejemplo. Pero no ocurre lo que en Tarapacá, por ejemplo, donde San Lorenzo y otros santos tienen múltiples fiestas.
- 15 Esta situación ha ido cambiando posteriormente a 1990, a medida que los alféreces más jóvenes saben leer, pero aun así continúan operando el mito desde la plataforma oral.
- 16 Preocupación que forma parte importante de las discusiones del Concilio de Trento de 1543 (Rappaport y Cummins 2012:61-63).
- 17 Para el análisis que sigue utilizo como base las categorías que propone Feld (1984:386-388) para la sociabilidad del grupo musical.
- 18 Posterior a 1990 se incorporan con mayor intensidad mujeres al *baile chino*, pero ellos mismos reconocen en esto una necesidad para hacer frente a los procesos degenerativos asociados a la modernidad.
- 19 Hay muy poca conceptualización; si bien hay consenso acerca de ciertos valores musicales, su transmisión es poco verbalizada. Hoy entre los jóvenes *chinos* (algunos

- universitarios) se va formando un corpus teórico más explícito.
- ²⁰ Claudio Mercado lo describe desde su Otredad. La dificultad de definir esta interpelación se revela al compararlo con los modelos propuestos por la academia (Pelinski 2000:170-174): no es una narratividad que alude a una identidad que proporciona placer, no es una “corporalidad” opuesta a las categorías logocéntricas, sino conciencia que borra los límites entre cuerpos; no es “sensibilidad que se materializa corporalmente en epifanías musicales”, sino epifanía que remonta, gracias a los esfuerzos del cuerpo, a desmaterializarse; no alude a “lados oscuros, irracionales”, sino a lados expansivos, brillantes, iluminadores. No es una ideología, ni experiencia religiosa (muchos *chinos* carecen de vínculo con la religión). No se trata de “comunidades religiosas” (Anderson 2011:30), ni de una identidad “indigenista”, ni una ideología milenarista (Larraín 2001). En realidad no importa cómo lo describamos mediante la escritura, solo podemos vivenciarlo mediante la belleza del arte.
- ²¹ Esta “arma” es utilizada siguiendo determinadas estrategias, ver Pérez de Arce 1996.
- ²² Ver experiencia que realiza Claudio Mercado (2008) con *chinos* tocando flautas prehispánicas.
- ²³ El “esencialismo católico”, Larraín 2001:188 es compartido por algunas cofradías, pero no es central: pueden hacer sus rituales sin la presencia de la Iglesia, y algunos *bailes* se declaran lejanos a ese ideal (Mercado 2002).
- ²⁴ Hay muchos *chinos* y *bailes chinos* que se sienten plenamente integrados con la Iglesia católica, mientras hay otros que perciben una incongruencia, en distintos grados, entre esta institución y la realidad ritual vernácula (Mercado 2002).
- ²⁵ En 1992, por medio de un proyecto de investigación FONCECYT en que participaron como investigadores asociados Claudio Mercado y Agustín Ruiz, elaboramos las primeras descripciones literarias que existen de la complejidad sonora del ritual de *chinos*.
- ²⁶ El 26 de noviembre de 2014 la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) integró a la lista del patrimonio inmaterial de la humanidad el *baile chino* de nuestro país. Las reacciones de los mismos *chinos* varían desde un gran orgullo hasta una suspicacia por su efectividad o un cierto cinismo (“no lo necesitamos”).
- ²⁷ Los *bailes chinos* han tradicionalmente fabricado sus propios instrumentos. Solo en tiempos recientes algunos han adquirido bombos de tipo industrial para hacer frente a la agresión sonora de los *bailes danzantes*.
- ²⁸ Uso el concepto de ‘sociedad globalizante’ respecto de la sociedad dominante de carácter “universal” en que se inserta la existencia de los *bailes chinos*.
- ²⁹ El *baile de Petorquita* en 2014 usó una camiseta con logo, como las de los futbolistas, en un intento de modernizar la vestimenta que duró poco, volviendo luego a la camisa tradicional.
- ³⁰ En la zona existe un lugar llamado antiguamente Piguchén (hoy San José de Piguchén). Los *chinos* del Alto Aconcagua reconocen el perfil del *piguchen* mítico en la forma de sus flautas, que se caracterizan por unas enormes asas laterales en forma de alas (Mario Cádiz, comunicación personal, 2013). Este ser mítico congrega en su cuerpo la tierra y el cielo, el bien y el mal (ver Latcham 1924:609, Pérez de Arce 2007:77). Con ese nombre se designa también al murciélago vampiro común (*Desmodus rotundus*).
- ³¹ Conozco solo una mención a una mudanza que imitaba el actuar del *jote* en un baile aconcagüino (dato de Rodolfo Medina, escuchado a un *chino* de edad), quizá en el pasado fueron más frecuentes (Venegas 2013), como ocurría entre los mapuche. Por otra parte he detectado en Caleu la persistencia de un sistema de linaje asociado a pájaros por la comunidad, a base de relatos de niños del sector.
- ³² Entre los aymaras esto es especialmente marcado en las ceremonias de ganado, en que el *chullumpe* (a veces embalsamado) y otras aves representan las llamas y alpacas.
- ³³ Todas las crónicas coloniales, de Bibar en adelante, concuerdan que en Chile Central no había imágenes (ver Bivar 1979 [1558]:160, por ejemplo). Si bien esto puede ser interpretado como una “invisibilidad” de las *wakas* por parte del español, es cierto en cuanto a escultórica antropomorfa.
- ³⁴ Así como los sonidos ancestrales de los *chinos* permanecieron invisibles a la sociedad global hasta fines del siglo XX, algo semejante pasó con las *takitas* en el norte (Mora et al. 2010:117). Esto se engloba en el fenómeno de invisibilidad del Otro americano que menciona Pelinski (1993:155) como la norma del pensamiento occidental, la indiferencia por la diferencia, vigente hacia 1700.
- ³⁵ La emergencia de grupos de *sikuris* urbanos, que se inicia en Lima en la segunda mitad del siglo XX, provoca una poderosa corriente de identidad que procura recuperar lo “andino” precisamente por la praxis de la cadena sintagmática que hemos descrito. Este proceso ha eclosionado en las últimas décadas al expandirse los *sikuris* por las principales capitales de Sudamérica. Ver Ávila 2012 e Ibarra 2011 para Chile, Valverde 2014 para Bolivia, Acevedo 2007, Apaza 2007, Falcón 2007, Ponce 2007, Esteban 2014, Sánchez 2007 y Sánchez 2013 para Perú, Castelblanco 2014 y 2016 para Colombia.
- ³⁶ Podemos con seguridad decir que no hay elementos occidentales presentes en la música de los *bailes chinos*. Podemos asegurar que esa música proviene de tiempos prehispánicos. Pero no podemos asegurar cuánto, ni qué ha cambiado en esa música desde tiempos prehispánicos hasta hoy.
- ³⁷ Invitados a la celebración de “Raíces de la Tierra”, cerca de Graneros.

