

Los Bailes Chinos. Una manifestación artístico-cultural local

Eduardo Muñoz Riquelme

Universidad de Playa Ancha
emunozr@upla.cl

Cultura puede considerarse como “*el conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social*”¹, los que de alguna manera, se asocian con la noción de identificación que asume una sociedad o grupo social o, dicho de otro modo, configuran una identidad.

En un sentido restringido, la forma más simple del sentido de identidad puede entenderse como un sentido del lugar o más bien, como “*el grado de reconocimiento o recuerdo de un sitio como algo diferente a otros lugares*”².

Se establece entonces, una relación dialógica entre el lugar, la identidad y la memoria, tanto individual como colectiva, a partir de la cual el hombre comienza a construir manifestaciones que la tradición mantiene vivas³.

Como es sabido, estas manifestaciones pueden tener un sustento material tangible, pero también corresponden a hechos, formas y maneras no físicas, que dan cuenta de identidades enraizadas en el pasado, con memoria en el presente y reinterpretadas generacionalmente. Tienen que ver tanto con saberes cotidianos, prácticas familiares, entramados sociales y convivencia diaria, que dan cuenta de la singularidad de ciertos oficios, músicas, bailes, creencias, lugares, comidas, expresiones artísticas, rituales o recorridos, que a menudo presentan un escaso valor físico pero con una fuerte carga simbólica.⁴

En este contexto, en la actualidad en el Chile Central, en particular en la ciudad de Olmué⁵, es posible encontrar múltiples expresiones, entre las que destaca la ritualidad de los Bailes Chinos.

Se trata de cofradías de músicos danzantes que expresan su fe a través de la música y la danza en ceremonias festivo-religiosas que congregan a bailes de distintos pueblos campesinos y pescadores, cuyo desarrollo actual se percibe como una tradición que aglutina social, cultural y religiosamente a los descendientes de los pueblos indígenas que habitaron el Valle del Aconcagua entre los siglos X y XV⁶.

Según el antropólogo Claudio Mercado, esta manifestación ritual se enmarca en la generalidad de los rituales populares americanos, donde se observan aportes indígenas, tales como “*la música instrumental, los instrumentos musicales, la danza, la relación ritual con la obtención de estados especiales de conciencia y la comunicación directa con la divinidad*”, así como también con aportes hispánicos tales como “*el canto del alferez, las Sagradas Escrituras, la institución católica, sus imágenes sagradas y su calendario ritual*”.⁷

A partir de esta observación se deduce la presencia de aspectos artísticos y culturales, que permiten orientar el análisis en dos direcciones, que describiré a continuación:

1. Ámbito artístico

Las festividades de los chinos se alejan indisolublemente del canon estético del occidente cristiano; sin embargo, en su ritualidad se aprecia un alto valor artístico. Confluyen en ella de manera notable, aspectos relacionados con lo musical, con la danza, la construcción y decorado de sus instrumentos, así como también con su indumentaria.

La música instrumental de los bailes chinos se basa en el desarrollo de un concepto predominantemente armónico, en el que una banda de flauteros dividida en dos filas paralelas produce dos grandes masas de sonidos que forman un espacio sonoro con una inmensa gama de sonidos superpuestos. Presenta sonoridades distorsionadas a través de una desafinación controlada, acordes no tonales, polifonías aleatorias que presentan polirritmos cambiantes, superposición de armonías tímbricas, sin uso de melodía. Este sonido, caracterizado por un ritmo binario sostenido, que es marcado por un bombo y un tambor, constituye el elemento fundamental dentro del marco general de la música⁸.

Las “flautas de chino” son instrumentos contruidos generalmente de madera, sin orificios de digitación, similares a las *pifilkas* mapuches, que se soplan a manera de zampoña, cuyas características interiores del tubo permiten emitir un acorde disonante en cada soplido⁹.

La construcción de este tipo de flautas es un arte transmitido de padres a hijos y es un oficio actualmente dominado por muy pocas personas:

“son maestros que los años les han enseñado la profesión, han hecho muchas... es muy importante un buen instrumento, un baile que no anda con buenos instrumentos es pa’ la risa, pa’ los otros bailes es pa’ la risa”.

(Marcelo, ex chino del Baile de Maitencillo)¹⁰.

De esto último se desprende que los cultores de esta tradición tienen un corpus teórico musical bastante rígido así como un claro concepto del goce estético. En efecto, la música de los bailes chinos se puede percibir como una repetición infinita del pulso y una alternancia constante de dos grandes masas armónicas que se suceden con una gran intensidad de volumen, en donde el rango y timbre de los sonidos de las flautas debieran producir algo similar al sonido del agua de un río caudaloso.

Aparentemente, este esquema prolongado y repetitivo produce un cambio del estado cotidiano de conciencia, a partir del cual, es posible percibir la realidad de una forma completamente diferente.

En este sentido, es posible constatar la importancia y la alta carga emocional del sonido, tal como se desprende de las palabras de José Ponce, chino del baile de El Tebal:

“a mí me dan ganas de llorar cuando ha bajado así, lo más que me encanta cuando entramos a la iglesia de aquí de Las Palmas, nosotros entramos ¿se acuerda?, con una cuestión bajita, un sonido bajito...”¹¹

La música de los bailes chinos está indisolublemente ligada a la danza, la que consiste básicamente en una serie de saltos acrobáticos, agachándose y levantándose sin parar al ritmo de la música, haciendo diversos movimientos que son coordinados por el tamborero, agente fundamental en la dirección del baile. Para referirse a su rol dentro del baile, Claudio Mercado señala:

“Él es quien señala los cambios en la dinámica, quien comienza y guía las aceleraciones o disminuciones de pulso, los cambios de intensidad y los cambios de la danza, todo normado a través de un código de movimientos que efectúa con el tambor. Esta tarea es compartida con el “chino puntero”, el que está primero en cada hilera, chinos experimentados que dan seguridad al baile en los momentos difíciles, como cuando se encuentran dos bailes y es necesario mantener el pulso y no perderse con el pulso del otro¹²”.

La fiesta es un encuentro intercomunitario en que lo sagrado y lo profano se relacionan de tal manera que conforman un espacio y tiempo únicos en los que la danza constituye la marcha en procesión con que cada baile chino se acerca a saludar a la imagen venerada, que puede ser la Virgen o algún santo patrono.

El rito comienza con los saludos entre el baile dueño de casa y los bailes invitados, tocando sus flautas simultáneamente, hasta que los alféreces¹³ de los respectivos bailes comienzan a cantar en verso en un contrapunto improvisado.

En el contexto ritual de las fiestas de chinos, el canto de alférez constituye otro de sus aspectos característicos y fundamentales. En este canto, que es en parte improvisado y en parte memorizado, repetido a coro por los chinos, se produce la mediación entre los chinos y la divinidad, proporcionando así un puente de representación simbólica.

Como se puede constatar, se trata de una manifestación de religiosidad popular en que los elementos asociados a lo musical y a la danza se encuentran rigurosamente organizados, conformando un *corpus* estético particular que, aunque alejado de los academicismos tradicionales, porta en sí un elevado valor artístico¹⁴.

2. Ámbito Cultural

Tal como se mencionó anteriormente, en las ritualidades de los bailes chinos se constata la existencia de sustratos indígenas y europeos. A pesar que en la actualidad, en el valle central no se advierte la presencia de etnias, sus pobladores mestizos han conservado la ritualidad como elemento de supervivencia cultural.

Sin embargo, los manuales existentes en la actualidad de lo que se podría llamar la historia de la música en Chile, se sitúan epistemológicamente en el saber y el interpretar el canon del Occidente clásico y sus élites¹⁵. De esta manera, las tradiciones asociadas a lo indígena y lo popular permanecen al margen de los discursos historiográficos acerca del pasado musical chileno, con lo que se renuncia a la diversificación de lenguajes interculturales. Al ser así, se dificulta la posibilidad de plantear la existencia de un perspectivismo latinoamericano, puesto que el mestizaje da cuenta de una realidad “*impura, porosa, mestiza... producto de un sincretismo cultural... en el que intervienen un conjunto de actores sociales y culturales... en el marco de determinadas estructuras y procesos históricos*”¹⁶.

Este sincretismo, que tiene un sustrato importante en la evangelización católica de los siglos XVI al XVIII, permite visualizar un auténtico *ethos* cultural latinoamericano, que el adveni-

miento de la racionalidad formal del mundo moderno encontró de alguna manera formado y consolidado¹⁷. Esto permite plantear una importante distinción metodológica en el análisis, puesto que la lógica binaria con que se ha construido el pensamiento sobre la identidad, que contrapone a la modernidad y la religiosidad popular, debe necesariamente cambiar su punto de referencia. Son las manifestaciones populares las que debieran dictar pautas de observación de lo moderno¹⁸.

Si bien el conquistador y el evangelizador europeo propagaron el canon monocultural europeo-cristiano a través de las formas del barroco, la música utilizada en la evangelización, una vez transferida e internalizada por los pueblos indígenas comienza a participar de un proceso en el que se evidencian fuertes rasgos de transculturación en el sentido que comienza a surgir “una nueva realidad, compuesta y compleja... que no es una aglomeración mecánica de caracteres... sino un fenómeno nuevo, original e independiente”¹⁹ que entrega claves para entender la realidad y heterogeneidad cultural y social tanto chilena como latinoamericana en general.

Considerando que al iluminar con un brillo deslumbrante el Nuevo Mundo, la cultura Occidental mantuvo oculta o, más bien, no iluminada²⁰ la potencialidad expresiva de muchas culturas, se fomentó una actitud subvalorativa de la vida cotidiana²¹.

En este contexto, en la actualidad se ha agudizado el conflicto entre la institucionalidad católica y los bailes chinos. Amparados en la idea que lo religioso es sólo divino, no humano, la intelectualidad católica ha insistido permanentemente en separar lo sagrado de lo profano.

La festividad del Niño Dios de Las Palmas constituye un caso paradigmático, puesto que a partir del año 1998, se ha desconocido la tradición de los chinos y se ha intentado interferir en el desarrollo de la fiesta. No sólo han aparecido carteles del tipo ‘Silencio: Lugar de Oración’, sino también se ha enrejado los alrededores, de tal forma que se dificulta el contacto con la imagen del Niño Dios. Más aún, se ha recurrido a equipos de amplificación, a través de los cuales el sacerdote exhorta a una recogida y silenciosa celebración de la Navidad y se transmiten villancicos navideños del repertorio europeo.

Al superponerse estas sonoridades occidentalizadas con los tañidos de las flautas o los cantos de alféreces, se genera una confusión y contradicción que da cuenta de la pérdida del elemento fundamental —el sonido— tanto para el ritual chino como para la apropiación de un territorio. El cambio en el entorno sonoro, produce una alteración en el sentido propio del espacio y del tiempo, que paulatinamente lo va tornando irreconocible²², con las implicancias que esto tiene en la conformación del sentido de pretenencia e identidad y en la significación de un lugar²³.

Según se ha descrito anteriormente, los bailes chinos participan de una ritualidad altamente festiva en donde lo humano y lo divino participan de un todo indivisible. Allí se baila, se tocan las flautas, se departe alegremente con bailes de otras comunidades y dura muchas horas.

En este sentido, el musicólogo Luis Merino²⁴, respecto de la narración que Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán hace de nuestro país, señala la connotación más bien festiva y de exultación que los instrumentos musicales tenían para los pueblos originarios del centro y sur del país. Augusta (1966)²⁵ añade un fundamento filológico de importancia, que dice relación con el vocablo empleado por los mapuches para designar al conjunto de instrumentos musicales: ayekawe, que en lengua mapudungún quiere decir 'lo que hace reír al otro'.

Es posible entonces constatar que ante la pregunta sobre qué es lo auténticamente chileno, se necesita de una respuesta que integre pertinentemente las influencias europeas e indígenas presentes en nuestra cultura cotidiana²⁶. Alejarse de los academicismos, recurrir a las manifestaciones tradicionales que portan en sí un profundo contenido simbólico y constituyen un patrimonio cultural viviente, iluminar lugares que han permanecido ocultos durante mucho tiempo, permitiría revelar el ethos cultural chileno, sus imaginarios, su memoria, su identidad.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Barrientos, Lina; 2000: Construyendo una Historia de la Música Local. Mineduc Santiago.
- Barthes, Roland; 1992: De lo obvio a lo obtuso. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona. 2ª Ed.
- Dannemann Manuel; 1998: Enciclopedia del Folclore de Chile, Editorial Universitaria, Santiago. 2ª Edición.
- De Unamuno, Miguel; 1895: En torno al casticismo. Editorial Biblioteca Nueva 5ª Ed.
- Dussel; E.; 2001: Hacia una filosofía política crítica. Desclée, Bilbao.
- García Canclini, Néstor; 1999: Imaginarios Urbanos. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 2ª Ed.
- Lynch, K.; 1985: La buena forma de la ciudad. Editorial G. Gil, Barcelona.
- Malinowski, Brodislaw; 1973: Prólogo. En Fernando Ortiz Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Ariel, Barcelona.
- Marchán, Simón; 1992: La estética en la cultura moderna. Alianza Editorial, Madrid. 2ª Ed.
- Mercado, Claudio; 2002: Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central. En Revista Musical Chilena n° 197 (enero - junio).
- Mercado, Claudio; 1995-1996: Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. En Revista Chilena de Antropología, n° 13.
- Merino, Luis; 1974: Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz del maestre de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. En Revista Musical Chilena n° 128 (oct. - dic.).

- Morandé, Pedro;** 1987: Cultura y modernización en América Latina. Ediciones Encuentro, Madrid.
- Partenheimer, Jürgen;** 1995: Al genio del lugar: el espacio de trabajo. En Revista de Occidente nº 166 (marzo).
- Plath, Oreste;** 1998: Folclor Religioso Chileno. Editorial Grijalbo, Santiago, 3ª Ed.
- Prudencio; Cergio;** 2002: Misiones y omisiones. A propósito de los Festivales de Chiquitos. En Revista Musical Chilena nº 197 (enero - junio).
- Salinas, Maximiliano;** 2000: ¿Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI - XX. En Revista Musical Chilena nº 193 (enero - junio).
- Silva, Víctor y Browne, Rodrigo;** 2004: Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, cultura y comunicación. Arcibel Editores, Sevilla.

NOTAS

- ¹ Informe General 1977-82. Comisión Nacional de la Unesco. México.
- ² Lynch, K.; 1985.
- ³ Al respecto, Miguel de Unamuno (1895) plantea que la memoria es la base de la personalidad individual, mientras que la tradición es la base de la personalidad colectiva de un pueblo.
- ⁴ García Canclini (1999) vincula estas manifestaciones con la noción de *capital simbólico* planteada por Bourdieu. De esta manera, resalta el hecho que forman parte de un proceso social en constante acumulación y renovación, en el que el habitante va descubriendo signos de identidad y memoria.
- ⁵ La comuna de Olmué se encuentra ubicada a 50 Km. al interior de Valparaíso, a los pies del conocido cerro La Campana. Su nombre deriva de “*Gulmué*”, que en lengua aimará significa “Tierra de Olmos”.
- ⁶ Plath, Oreste; 1998.
- ⁷ Mercado, Claudio; 2002 en Revista Musical Chilena nº 197, pp. 39.
- ⁸ Mercado, Claudio; 1995-1996, en Revista Chilena de Antropología nº 13.
- ⁹ Dannemann, Manuel; 1998.
- ¹⁰ Mercado, Claudio; 1995-1996 p. 169. Op. Cit.
- ¹¹ Mercado, Claudio; 1995-1996 p. 172. Op. Cit.
- ¹² Mercado, Claudio; 1995-1996 p. 168. Op. Cit.
- ¹³ El alférez corresponde al chino más antiguo del baile. Es el encargado de dirigir las plegarias y cánticos a la imagen venerada en representación tanto de los bailes como de la comunidad. Es quien posee el conocimiento de la religión, las historias bíblicas, de Cristo, de los Santos, etc. En síntesis, son quienes enseñan al pueblo la religión católica. Mercado 2002. Op. Cit.
- ¹⁴ Un comentario ilustrativo a este respecto lo plantea Baudelaire (1855): “*Si los hombres encargados de expresar lo bello se ajustasen a las reglas de los profesores-jurados, lo bello mismo desaparecería de la tierra*”, en Marchán, Simón; 1992.

- ¹⁵ Salinas, Maximiliano; 2000, en Revista Musical Chilena, n° 193.
- ¹⁶ Silva, Víctor y Browne, Rodrigo; 2004, p. 55.
- ¹⁷ Morandé, Pedro; 1987.
- ¹⁸ En este sentido, a propósito de la realización de los Festivales de Música Renacentista y Barroca Hispanoamericana en Chiquitos, Bolivia, Cergio Prudencio (2000) cuestiona férreamente la exclusión de la música de los indios que existía antes de la conformación de las Misiones. En su crítica agrega que la omisión del punto de vista del habitante precolombino en el discurso musicológico, da cuenta de un bloqueo espiritual para valorar lo otro que revive la colonización cultural occidental y evade su compromiso con la historia y con las reflexiones presentes en esa historia.
- ¹⁹ Malinowski, Bronislaw; 1973 p 7.
- ²⁰ Citando a Foucault, Jürgen Partenheimer plantea que a partir de este acto de no iluminar, se generan espacios y 'lugares' en los que se dificulta la observación, la investigación y el análisis y, por lo tanto, se asumen como inadecuados.
- ²¹ Dussel, Enrique; 2001.
- ²² Barthes, Roland; 1992.
- ²³ Cfr. Lynch K.; 1985. Op. Cit.
- ²⁴ Merino, Luis; 1974. En Revista Musical Chilena n° 128.
- ²⁵ Citado por Salinas (2000). Op. Cit.
- ²⁶ Lina Barrientos (2000) señala que la música hispanoamericana en general tiene sustratos indoamericano, iberoamericano y afroamericano, a los que Salinas (2000) op.cit. agrega el sustrato árabe-andaluz.