

Más específicamente, son los musicólogos, en diálogo interactivo con otras especialidades, los encargados de desentrañar las claves de la música en la mente humana y de la cognición musical.

Es probable que estos enfoques multifacéticos que sustentan la cognición musical, sean el punto de partida para dilucidar importantes preguntas acerca de la música y, en el mejor de los casos, llegar a develar los grandes paradigmas que subyacen a la etiología musical, que se remontan al nacimiento de la especie, y de la evolución musical, que atraviesa toda la existencia inteligente del ser.

Tal vez, el desarrollo de la investigación cognitiva musical ayude a la inclusión, en el concepto cotidiano, de aquellos preceptos acerca de la música como expresión humana y nos oriente en la comprensión de que el “don de la música fue repartido por igual”, entre todos aquellos que gozan de la condición de humanidad. En consecuencia, no hay músicas peores o mejores; todas las músicas son valiosas tan sólo por la condición de ser expresiones de lo humano.

Es posible que el estudio de estos aspectos ayude a comprender de qué manera se puede obrar para mejorar las técnicas pedagógicas a fin de lograr desarrollos más apropiados en el campo de la *performance* musical del intérprete o del compositor. En fin, el ubicarse en un contexto cognitivo interdisciplinario permite que todas las interrogantes que surjan sobre la música sean susceptibles de ser sometidas a un estudio más objetivo y, cuando ello no sea posible, al menos se habrá dado la oportunidad de reflexión acerca del punto en cuestión.

*Miguel Ángel Jiménez Alegre*  
*Magíster en Artes, mención Musicología*  
*Chile*  
*ajimenea@uc.cl*

Leonardo García. *Los bailes chinos. Religiosidad y mestizaje en Chile* – París: Universidad de París X-Nanterre. Doctorado en Sociología, 2008, 657 pp.

Los chinos son un tipo de baile religioso que participa en la mayoría de las fiestas católico-populares entre Tarapacá y Valparaíso. Existen igualmente en Chile otros bailes similares aunque geográficamente aislados, como los “Bailantes chinos” de Isla de Maipo, Región Metropolitana, y los “Pifaneros” de Lora, costa de Curicó, VI Región, dos grupos que, pese a su similitud con los chinos, no parecen derivar de una misma matriz ritual. También existen bailes chinos en el centro occidental de Argentina, área de San Juan, los que parecen asociados a los múltiples procesos de emigración minera y trashumancia en la zona transandina centro-norte.

Los chinos actuales son entidades sociales mestizas y laicas heredadas de las cofradías coloniales, bien que su expansión demográfica se desarrolla esencialmente durante el período republicano. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los bailes religiosos chilenos contemporáneos, ligados al paradigma andino-pampino de La Tirana, los chinos constituyen un sustrato distinto, más antiguo y que está presente ya a fines del siglo XVI en Andacollo, Coquimbo, IV Región. Debemos también mencionar el aspecto de combinar simultáneamente la danza con la ejecución instrumental y su composición esencialmente masculina (las mujeres son raramente admitidas y cuando así sucede, se trata de niñas prepúberes que deben dejar de bailar una vez que las autoridades determinan su entrada a la edad adulta). No obstante, si los chinos conforman un cierto modelo de ritualidad mestiza, éstos difieren considerablemente según la región geográfica. Así, las especificidades sociales (relaciones con la institución eclesiástica, identidad al mundo del trabajo) y rituales (preferencia por un culto particular, diversidad de toques de flauta y pasos coreográficos o “mudanzas”) pueden variar considerablemente entre los grupos del Norte Grande, Norte Chico y Zona Central.

Los chinos se distinguen por el uso de instrumentos pertenecientes a una matriz organográfica sur-andina. Sus flautas se caracterizan generalmente por un tubo a doble diámetro, similar a aquel de las antaras de arcilla de Paracas, costa central del Perú, y sus tambores se asemejan a aquellos representados en los croquis de Guamán Poma y que prevalecen hasta nuestros días en el noroeste argentino. Algunos bailes (sobre todo en el norte del país) utilizan igualmente la bandera para guiar visualmente la intención musical y coreográfica. La práctica instrumental de los chinos evoca la idea de una “música de timbre” en la cual las nociones “clásicas” de melodía y métrica parecieran inaplicables, presentando así un verdadero desafío a toda tentativa de transcripción. Esto complica el análisis de su contenido formal y sus reglas, las que por otro lado son claras y precisas entre los chinos experimentados.

Si el aspecto de la estética musical (sobre todo en lo que se refiere al parámetro del timbre) puede evocar las relaciones entre el universo de los bailes chinos y el contexto sur-andino, no podemos sin embargo omitir la eventualidad de su relación con el universo sonoro mapuche. Tanto la presencia abundante de flautas y tambores arqueológicos análogos en las mismas áreas de dispersión de los chinos actuales, como la similitud entre las técnicas de ejecución de la flauta de chino y la pifilka, plantean la importancia de considerar al mundo andino como un eje estético y ritual que se expande más allá de sus fronteras lingüísticas y políticas modernas.

Este contexto instrumental coexiste con una práctica vocal solista, que es menester de los chinos más experimentados (“banderas” o “jefes de baile”, en la zona norte) o de un personaje exterior llamado alferez, en la zona central. Se trata de una forma de canto poético-religioso (generalmente en cuartetos octosilábicos) que se aparenta a otras formas de poesía cantada tales como el *Canto a lo divino* de la zona central o las *Coplas* en el noroeste argentino. Sin embargo, en este caso el canto solista se desarrolla siempre *a capella* (sin acompañamiento instrumental), los instrumentos son tocados solamente cuando el resto del baile retoma a coro las dos últimas estrofas, o bien para marcar un espacio de tiempo entre dos o más solistas que se alternan. Si la música instrumental de los chinos se asocia a una estética sonora sur-andina, el canto puede analizarse a partir de criterios musicales occidentales, bien que ciertas técnicas de emisión como el *yodl* (cambio intermitente de registro de la voz) o el *glissando* podrían ser considerados como un aporte sur-andino, sobre todo si consideramos que la frecuencia del uso de éstos pareciera ser proporcional al grado de ruralidad de cada baile.

La presente tesis de doctorado aborda los bailes chinos a partir de una óptica comparativa, considerando tanto los aspectos de la ritualidad como aquellos que se refieren a su integración social en el Chile de hoy. La memoria está estructurada en cuatro partes, más una quinta (anexo) dedicada al tema del análisis musical a partir de una perspectiva acústica.

La primera parte aborda las generalidades rituales y musicales, específicamente en torno a la flauta, instrumento característico que junto con ser ejecutado a través de técnicas específicas (toque, tañío, rajido...), se relaciona igualmente con ciertos prototipos organológicos andinos prehispánicos. Se mencionan igualmente los aspectos etimológicos; el término chino ha sido frecuentemente asociado a un supuesto origen quechua –“servidor”– nutriendo así a una cierta bibliografía que considera a estos bailes como “servidores de la divinidad”, definición que a menudo prevalece en detrimento del aspecto de la identidad social, ligada a la condición de “servidor” en el mundo agrario y minero tradicional.

La segunda parte está consagrada al análisis de la identidad religiosa de los chinos, esencialmente a partir de su integración al contexto chileno y global contemporáneo. La sección analiza así las recientes transformaciones sociales que han determinado la evolución de la religiosidad popular a través de una creciente globalización, de la irrupción de nuevos bailes religiosos de matriz andino-pampina (incluso en la Zona central), o bien de la recuperación de una “nueva identidad china” por parte de sectores neoindigenistas. Se analizan igualmente las relaciones de los chinos con la Iglesia Católica; complejas y que varían desde una relativa cordialidad en Tarapacá, hasta el conflicto explícito en Aconcagua, donde a menudo los chinos desarrollan una ritualidad casi paralela a aquella de la iglesia.

La tercera parte trata los aspectos históricos relativos a los orígenes de los bailes chinos, desde el análisis de la movilidad en el contexto sur-andino prehispánico hasta los procesos de integración de los diversos grupos sociales y étnicos durante el período colonial. Finalmente, se discute sobre la crisis de las cofradías coloniales durante la consolidación del Estado chileno moderno, esencialmente a través de una “adaptación” del universo religioso a la génesis de un nuevo modelo cultural nacional. Dentro este punto se aborda el caso particular de la fiesta de La Tirana, paradigma de una religiosidad nacional que se genera a través del proceso de “chilenización” de Tarapacá durante el período posterior a la Guerra del Pacífico.

La cuarta parte de la investigación aborda el tema de la memoria oral e imaginario social en los chinos contemporáneos; por ejemplo, a través del hecho que éstos sean a menudo identificados con la inmigración china asiática que llega a Chile a partir de la última parte del siglo XIX. Si bien la mayor parte de la bibliografía contemporánea insiste acerca de la diferencia entre los bailes chinos y la China, algunos grupos (La Tirana e Isla de Maipo) han adoptado un imaginario asiático cinematográfico (cine de Hong-Kong) que se revela esencialmente en la decoración de sus tenidas. Este “imaginario exótico chino” puede compararse al de otros bailes religiosos de matriz andino-pampina, tales como los indios (de Norteamérica), gitanos y cosacos... que parecen evocar a través de sus tenidas las imágenes estereotipadas y globalizadas del cine, y actualmente de otras plataformas como Internet.

Una quinta parte, estructurada como anexo, trata la problemática del análisis musical en una práctica instrumental tan alejada del concepto tradicional de “melodía”, y al mismo tiempo tan compleja en cuanto al timbre. Se propone así un análisis acústico de las diferentes técnicas de ejecución de las flautas de chino de la zona central (tubo a doble diámetro con embocadura a doble escotadura), comparándolas con aquellas de otro prototipo mayor sur-andino, el sikuri (tubo cilíndrico con embocadura y bisel terminales). Se analizan parámetros como la riqueza y armonía del espectro así como los transitorios de ataque, que caracterizan en gran parte la sonoridad de las flautas con extremo tapado. Finalmente, se incluye una conclusión general de la memoria en la cual se recapitulan y discuten las principales temáticas desarrolladas a lo largo de la investigación.

La tesis incluye archivos separados que contienen 24 fotos, 9 documentos sonoros y los enlace URL para visualizar cinco películas de video que han sido especialmente filmadas para la investigación. Su totalidad (en idioma francés) puede ser consultada públicamente a partir del sitio de la Universidad de Paris-X- Nanterre, código URL: <http://bdr.u-paris10.fr/sid/these.php?2008PA100069>

*Dr. Leonardo García*  
*Flautista y sociólogo*  
*París, Francia*  
*leogarciamusic@yahoo.com*