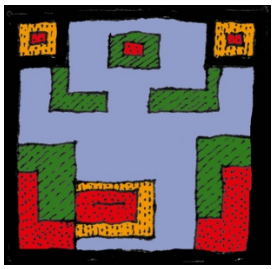
SONIDO Y ESPACIO

EN FIESTAS RITUALES DE CHILE CENTRAL[1]

José Pérez de Arce
jperezdearcea@gmail.com



[1] Este trabajo se basa en una investigación realizada durante 1992-1993 financiada por FONDECYT y el Museo Chileno de Arte Precolombino, en la cual participé junto a los investigadores Claudio Mercado y Agustín Ruiz. Un resumen del mismo fue presentado en el III Congreso Internacional de Etnohistoria realizado en Julio de 1993 en El Quisco. La presente edición está actualizada al 2020.

Salió a recorrer los suelos,
rodeado de seres humanos,
como recorrió María,
en aquel pueblo romano
la Madre del Soberano,
salió a recorrer la tierra,
y usté recorrió esos llanos,
donde se gestó una guerra ...

(alférez del Baile Petorquita, Fiesta de Petorquita 19 Julio 1992)

INTRODUCCIÓN

Dentro del esquema occidental de pensamiento, el campo dedicado al sonido es algo mas o menos periférico y difícil, debido al campo indefinido que resulta de su descripción y estudio. Hay sonidos que han sido considerados "ruidos", es decir, sonidos que hemos aprendido a ignorar (Schafer 1994:4). Este escrito se refiere, precisamente, a un "ruido" que ha existido en la zona central de Chile durante más de cinco siglos sin que le prestáramos mayor atención. Ese "ruido" ocurre durante los rituales llamados "fiestas de *chinos*"[2], donde representa para ellos sonidos sagrados que definen su identidad cultural y social. Ese sonido es uno de los ejes protagónicos de esos rituales, ese sonido es el que se extiende recorriendo el lugar, desplegándose y permitiéndole a su vez ser recorrido, estableciendo con dicho lugar una relación muy estrecha. Específicamente estas relaciones entre sonido y espacio son el objeto de este estudio.

El estudio de este caso obedece, además, a que constituye un sonido ritual de gran profundidad en tiempo y espacio, asociado por un lado con sonidos presenten es los rituales mapuches y, por otro con ciertas fiestas rituales aymara, y con evidencias prehispánicas en el sonido de sus flautas. Los *chinos* llaman *sonido rajado* al sonido de sus flautas, el cual posee cualidades únicas de intensidad, atonalidad, complejidad espectral, multifónicos, vibratos e inestabilidades. Ese sonido es logrado por un diseño acústico del tubo sonoro, compuesto por dos diámetros discontinuos. Ese diseño acústico y ese *sonido rajado* aparecen en las culturas prehispánicas que cubren los Andes sur, desde la región de los Lagos en el sur de Chile hasta la costa desértica del sur de Perú, abarcando un período de. más de 2000 años (Pérez de Arce 2000). Esta extensa tradición prehispánica exhibe los mayores logros en términos de fabricación de flautas de piedra en la zona de nuestro estudio en el período Aconcagua (siglos X al XV d.C) (Pérez de Arce 2014). La tradición que estudiaremos es heredera directa de estos instrumentos y su

[2]El nombre *chino* es un neologismo de origen colonial, que significa “servidor”, derivado del quechua *china* “femenino” (Bertonio 1612) o “mujer joven” (Baumann 1996: 38), luego devenido “criada” (Mossi 1860: 74; De Lucca 1983: 100), del cual deriva *chino* “criado”. Los *chinos* lo utilizan en razón a la servidumbre que obliga a los participantes del baile con la imagen.

sonido[3]. Actualmente los bailes chinos se extienden desde el valle del Aconcagua, por pueblos agricultores de las regiones de Olmué, San Felipe y Cabildo y pescadores de caletas entre Con Con y Zapallar, y con variantes en los pueblos pescadores y mineros de los valles del Norte Chico (región de La Serena , Ovalle y Salamanca). Estas últimas variantes no serán consideradas en este análisis.

Mapa de bailes chinos de Chile Central en base a los datos recogidos durante 1992 - 1993.

Los *bailes* actúan durante las *fiestas de chino*, que organiza cada pueblo invitando a *bailes chinos* de diferentes pueblos. La fiesta es la instancia de reunión de varios pueblos, y parte importante del atractivo de la misma radica en la competencia que se establece entre sus respectivos *bailes*. Cada *baile* se distingue por su sonido, su vestimenta (gorros, bandas cruzadas sobre el pecho, etc.), su estandarte, el color de sus flautas y otros signos visuales. Cada baile normalmente viaja hasta el lugar de la fiesta con su alférez, quien es el encargado del canto, y con acompañantes, amigos, familiares y simpatizantes.

> *A Tabolango a pie, a patita pá llá, partimo de aquí a las dos de la mañana, llegábamos allá como a las nueve a chinear. Así es el deporte*[4]. *(*entrevista a Ño Lolo Guzmán, El Granizo 1993*)*.

---

[3]Actualmente los rituales están mestizados con elementos coloniales religiosos (imágenes y calendario ritual católico, temáticas de la Biblia cantadas en español), con iconografía republicana (la bandera chilena y sus colores) y con una serie de otras modalidades coreográfico-musicales, llamados genéricamente *bailes danzantes,* añadidas a partir de 1950 aproximadamente. El análisis del artículo se centra sólo en los aspectos relativos a los *bailes chinos*, que aún se recortan nítidamente en el contexto ritual, y que algunas fiestas conservan sin la adición de *bailes danzantes*.

[4] Los *chinos* conciben su performance como un deporte debido al ejercicio físico y a la competencia que involucra.

a la Virgen del Carmelo
y esta fiesta tan bonita
ay que lo bendiga Dios
al pueblo de Petorquita

al pueblo de Petorquita
y es cantar lo verdadero
y estos son los deseos
del baile de Los Cruceros

del baile de Los Cruceros
de parte mis dos ramales
del baile de Los Cruceros
de la comuna de Nogales

de la comuna de Nogales
es sudor gota por gota
el baile de Nogales
y el alférez de Quillota

y el alférez de Quillota
hicimos este corto viaje
Virgen Santa del Carmelo
te rendimo un homenaje

te rendimo un homenaje
de cantarlo no me extraña
y te sacamo a paseo
lucero de la mañana

lucero de la mañana
que se ve tan hermosa
la sacamo en procesión
blanca estrella luminosa

Virgen Santa del Carmelo
allá todos son cristianos
buenas tardes le doy yo
al niño que está en tus manos

(Alférez del baile de Los Cruceros, fiesta de Petorquita, 2 de Agosto 1992).

EL MOVIMIENTO SAGRADO

Las fiestas son hechas en honor a una Imagen Sagrada[5]. En las fiestas del interior, por lo general es la Virgen y está relacionada con los cerros. En la costa, corresponde a San Pedro y está relacionado con el mar.

soy un obrero del mar
y esto te voy a explicar
y a esta tierra campesina
te he venido a visitar

(Alférez Galdames, fiesta de Pachacamita 2 de Agosto 1992)

La Imagen sagrada corresponde al concepto de Dios Tutelar que pertenece al lugar de manera ontológica; escuchamos variantes de un mismo mito de origen en Andacollo, Quilimarí, Valle Hermoso (La Ligua) y Palmas de Alvarado.

Hace muchísimos años..(...) se hallaban los obreros cavando la mina y allí encontraron la imagen, chiquitita, enterrada. (...) esa es la historia del Señor de la Tierra de aquí. Allí está en su capilla; lo han tratado de bajarlo más abajo para que a la gente le quede más cerca, pero durante la noche, el mismo se vuelve a subir solito

---

[5] Como adelanté, tanto las imágenes como las fechas de las fiestas corresponden al ritual católico romano.

(vecinos de Señor de la Tierra, Salamanca).

El mito no sólo da la idea que la imagen es generada por el cerro, sino que está ligada a un lugar muy preciso de este cerro, su lugar natural de reposo.

Fiesta de Cai Cai (Olmué). En la cumbre del cerro, al final de la procesión. (foto: Claudio Mercado).

La fiesta sirve para restablecer el compromiso mutuo entre la imagen, el lugar, y sus siervos, los *chinos*; ella les brinda su protección y ayuda, y ellos se comprometen a celebrarle la fiesta una vez al año. La fiesta constituye un ritual según el concepto indígena, donde confluyen múltiples aspectos festivos tales como la música, la poesía, la danza, la devoción, el trance, el conocimiento, la entretención, el deporte, la feria, el paseo, la recreación y la vida social. Al mismo tiempo se trata de un sacrificio, ya que requiere de un tremendo esfuerzo físico[6]. Dentro de ella el sonido no es sino uno de sus elementos constituyentes, si bien muy importante, y su expresión adquiere sentido en esta totalidad, pero para efectos del tema que nos interesa circunscribiremos nuestro análisis en estos aspectos sonoros. Desde esta perspectiva podemos concebir la fiesta como un complejo estilo musical sagrado que establece múltiples relaciones con los sonidos profanos en que se circunscribe. Al respecto es importante la función de la feria (puestos de venta de ropa, alimentos e insumos), que se ubica con su particular banda sonora de pregones y conversaciones flanqueando el circuito ritual y extendiéndose por las calles cercanas, estableciendo un circuito alternativo, tanto en el eje de lo profano-ritual como en lo espacial y sonoro. Durante la fiesta es posible caminar escuchando la lenta y continua disolución de los sonidos rituales entre los propios de la feria.

---

[6]El sacrificio consiste para los *chinos* en un ejercicio violento, prolongado e intenso que tiene que ver con la obtención de estados especiales de conciencia. (ver Mercado 1993). Ver nota 4.

La fiesta consiste en sacar de paseo a la imagen por el pueblo. A la Virgen *le gusta salir a pasear y mirar al campo, se pone contenta*, dicen los *chinos*

que alegría para mí *para sacarla a paseo*
y así dicen mis deseos *así dice mi celebro*
nuestra madre del Carmelo *la sacamos en procesión*
hay de sacarla a paseo *por las calles de su pueblo*
(Canto de alférez durante fiesta de Petorquita 2 de Agosto 1992)

Este paseo implica el movimiento de la Imagen. Se trata de un movimiento sagrado, que sólo es posible durante la fiesta, cuando se dan las condiciones se ritualidad apropiadas[7].

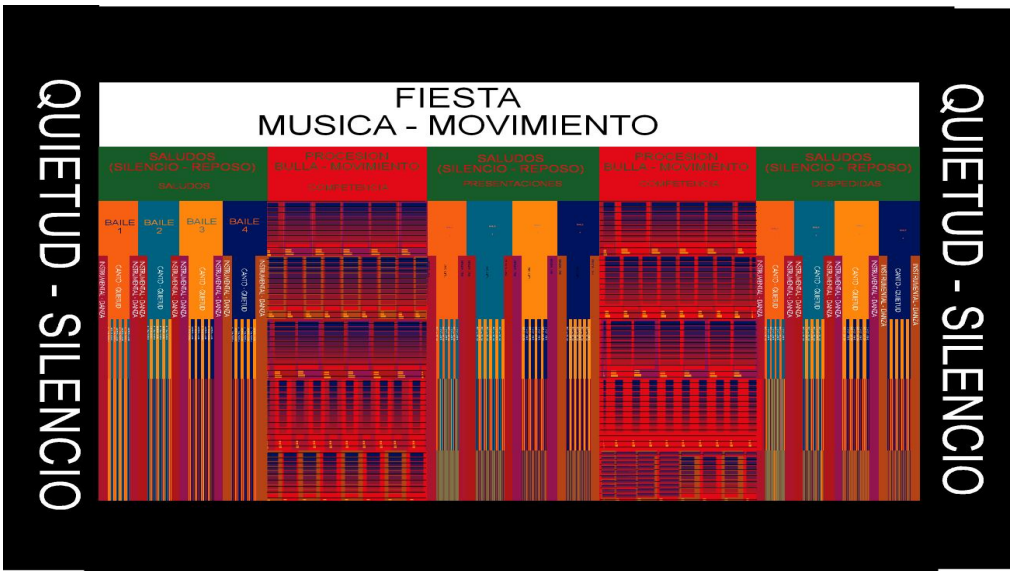
porque es algo que se mueve el Niño (Dios), se mueven los chinos altiro, y el público que lo acompaña aquí todo del sector, incluso viene gente de La Vega, de la quebrada de Olmué, todos acompañan
(Entrevista a don Luis Roco, Palmas de Alvarado).

Una condición necesaria para este movimiento es el sonido sagrado: la fiesta misma, con su movimiento acompañado de música supone un contraste al reposo silencioso en que se halla normalmente la imagen el resto del año. Este mismo contraste se repite durante toda la fiesta, ya que el paseo de la Imagen consiste en un movimiento lento y pausado, rodeado de un intenso bullicio instrumental el cual es interrumpido con momentos de reposo en que se le canta en un ambiente de respetuoso silencio. Ambos momentos corresponden a sistemas rituales altamente contrastantes entre sí; el movimiento de la procesión y el reposo de los saludos. La forma típica de la fiesta se articula en una sucesión de cinco partes; se inicia con los saludos en la mañana en el templo, luego viene la procesión a mediodía hasta un lugar donde se le hacen nuevamente saludos**,** luego la procesión de vuelta al templo donde se termina a la puesta del sol con saludos [8].

---

[7]Cita Latcham (1922:499) que la Virgen de Andacollo sólo se puede mover durante su fiesta, y con el permiso del cacique principal, de lo contrario se pone tan pesada que no es posible moverla. Distintas versiones de este mismo mito las hemos escuchado a lo largo de Chile, y han sido recogidas en Perú (Martínez 2018: 214).

[8]la única fiesta de *chinos* que dura actualmente mas de un día es Andacollo (3 días), debido a la gran cantidad de *bailes* que desean presentarse ante la Virgen. La fiesta de Maipú, que dura dos días, no es de tradición popular sino institucional de la Iglesia Católica. La fiesta de Palmas de Alvarado, que se inicia a las 12 de la noche del 24 de Diciembre y dura hasta el amanecer, constituye la otra exepción que conocemos.



Esquema sonoro de la fiesta. La fiesta se recorta contra el silencio habitual del lugar. Su forma sonora habitual consta de dos sistemas contrastantes alternados en cinco partes; tres saludos y dos procesiones. Los saludos poseen una forma muy estructurada que se subdivide en la performance de cada baile, la cual a su vez se divide en tres partes: instrumental, cantada, instrumental. Las partes cantadas alternan el *alférez* solista y el coro de *chinos*. La procesión, en cambio, tiene una forma difusa compuesta por múltiples niveles superpuestos; cada baile, compuesto sonidos complejos duales, se desarrolla en un pulso diferente, generando la polifonía multiorquestal.

Analizaremos por separado estos dos sistemas en tres niveles: primero los saludos (cantados y quietos), luego los momentos instrumentales, con algo de movimiento en los saludos, haciendo de nexo entre los dos sistemas, y luego la procesión (instrumental y móvil).

QUIETUD Y SILENCIO: LOS SALUDOS

Los saludos se caracterizan porque la imagen no se mueve y el paisaje sonoro es tenue, en el cual sonidos discretos pueden se r escuchados claramente por el bajo nivel de ruido ambiente.[9]

El reposo ritual de la imagen se realiza en un lugar que definiremos como "santuario". Allí ocurre un protocolo de cantos dirigidos a ella[10]. La imagen está quieta, observando desde sus andas a sus *chinos* que, *baile* tras *baile* en forma sucesiva se paran respetuosamente ante ella y la van saludando por medio del canto.

---

[9]Siguiendo a Schafer (1994:43) se trataría de un sistema "*hi-fi*" en el que existe una favorable *signal-to-noise ratio*.

[10]Existe también un tipo de saludo entre *bailes* que se realizan al principio o al finalizar la fiesta; de función eminentemente social, a veces están ausente de los rituales.

buenas tardes madre mía
y así le voy a explicar
cumpliendo con un deber
de sacarla a pasear

y así le voy a explicar
cantando yo no la engaño
este homenaje se le hace
una vez pues en el año

cantando yo no la engaño
y el corazón se me agita
no le podía faltar
el baile de Petorquita

cantando con mi varita
es muy poco lo que sé
cumpliendo con un deber
porque le tenimos fe

es muy poco lo que sé
cantando con mi varita
de sacarte a pasear
por las tierras de Pachacamita

nuestra madre del Carmelo
y así le voy a explicar
paso a paso para atrás
ya me voy a retirar

y así le voy a explicar
y así dice mi talento
yo la saqué a pasear
yo la dejo en el templo

(Alférez del baile de Petorquita, fiesta de Pachacamita 2 de Agosto 1992)

El saludo de cada Baile consta de tres partes: primero una presentación con música instrumental, luego una parte cantada y finalmente una despedida instrumental similar a la presentación. Las partes instrumentales las dejaremos para mas adelante. Es en las partes cantadas donde los *chinos* se comunican con la divinidad en torno a problemas de salud, de cosechas o de la pesca, de alabanza, de regocijo, de súplica, se repasan mitos, etc. La función de los saludos está en esta comunicación verbal entre los *chinos* y la imagen Esta comunicación requiere de una ritualidad muy precisa: es dirigida por un especialista, el *alférez*, y sigue un patrón estructural muy normado[11]. Este patrón está al servicio de la claridad y definición de la palabra: la música es elemental en lo armónico y melódico. La estructura del sonido está al servicio de la nitidez del mensaje hablado. La música consiste en una sucesión de melodías muy sencillas cantadas por un Baile cada vez, sucediéndose éstos en un orden preestablecido de acuerdo a su arribo a la fiesta. Los bailes que no están saludando se mantienen quietos y en silencio, esperando su turno.

Durante el canto el *baile* está quieto. A la retirada se desplazan lentamente, sin darle la espalda a la imagen. El canto va alternando una parte cantada por el *alférez*, que canta solo, sin acompañamiento instrumental, improvisando en cuartetas y otra parte cantada por el coro formado por los

[11]La relación entre el *alférez* y el baile chino es compleja; al respecto ver Uribe (1958)

chinos, niños y adultos quienes repiten las dos últimas estrofas en un unísono rítmico, acompañado por un tambor[12]..

Existen dos tipos de lugares que hemos definido como "santuario" donde la imagen reposa; uno es su propio templo y el otro es donde reside otra imagen, a la cual se le debe reverencia, y donde la imagen realiza una visita ritual. El templo es el lugar que alberga la imagen durante todo el año, donde se inicia y termina la fiesta. Los altares es donde la imagen reposa momentáneamente durante el ritual.

paso a paso para atrás
dándole una explicación
pa llevarla pues de vuelta
a su templo de oración

adonde mismo llegó
Virgen de mi corazón
tenís que estar en tu templo
al templo pues de oración

a su templo de oración
Madre le explico yo
de donde pues la sacamos
adonde mismo llegó

(Alférez Don Loncho del baile de Pueblo Nuevo, fiesta de Pachacamita 2 de Agosto 1992)

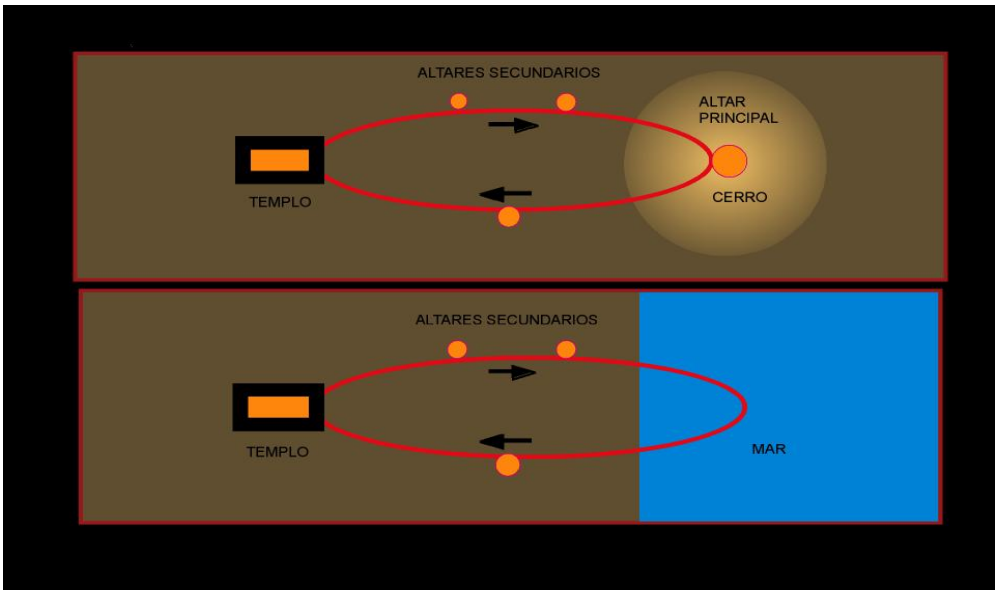
Generalmente el templo pertenece a la Iglesia Católica; excepciones a esto son las imágenes particulares, (la Virgen de Cai Cai que se hallan en una gruta familiar, o las imágenes de San Pedro ubicadas en las caletas). Las cualidades acústicas del templo y de los altares son muy contrastadas: en el templo católico el sonido se multiplica gracias a la reverberancia intensa, en los altares el sonido es seco, propio de lugares abiertos. En el primero el canto solista, de poco volumen, es escuchado por toda la congregación de fieles; en el segundo es escuchado sólo por la Imagen y el compacto grupo de personas que se congregan cerca de ella para escuchar. Mas allá no se oye el canto y la gente conversa despreocupadamente. Se trata de instantes de contacto íntimo entre los *chinos* y la imagen, enfatizando de este modo la intención del canto dirigida a la imagen y no al público.

Puede haber uno o más altares, diferenciados entre lo que llamaremos "altar mayor", y los "altares menores". El altar mayor está situado en el extremo opuesto al templo, estableciendo un eje geográfico entre dos polos sobre el cual se desarrolla el ritual. En los rituales del interior el altar mayor consiste en una cruz emplazada en la cima de un cerro que domina el lugar. Se trata de cerros mas o menos aislados y carentes de vegetación, capaces de acoger la gran cantidad de gente que acude a la fiesta. En los rituales de la

---

[12]Los Bailes eran exclusivamente masculinos; en 1992 la excepción erra el *Baile de Pueblo Nuevo*, conformado por mujeres, de desempeño inferior, de acuerdo al resto de Bailes. Hoy hay varios bailes que integran mujeres.

costa es más imprecisa su localización o existencia: a veces ese altar es la mar, y se introduce la imagen a un bote y se la saca a pasear mar adentro (Horcones, Zapallar), o se la pasea por la playa, sin realizar saludos (Loncura).



Esquema espacial de la fiesta. El templo marca el inicio y el final de la fiesta. La procesión se mueve recorriendo el pueblo y deteniéndose en los altares menores. En los rituales de los valles interiores se sube al cerro de la cruz (el altar principal), en los rituales costeros (B) se interna la imagen al mar.

gracias a dios que llegué
donde quería llegar
a este pues santo monte
ay lo vengo a celebrar

yo lo vengo a celebrar
hasta en el hablar lo creo
virgen madre del Carmelo
te sacamos a paseo

te sacamos a paseo
en un cantar doloroso
te sacamos a pasear
en estos campos frondosos

por estos campos frondosos
yo le canto sin engaño
virgen madre del
porque es una vez al año

(Alférez Don Loncho del baile de Pueblo Nuevo, fiesta de Pachacamita, 2 de Agosto 1992)

Hay fiestas como Petorquita o Palmas de Alvarado, por ejemplo, en que los saludos realizados en el altar principal se les da un mayor tiempo que los realizados en el templo católico. Este hecho es significativo, porque coincide con lo observado respecto a la ritualidad católica (la *misa*), a la cual no asisten los *chinos* puesto que sienten que su ritual es la *Fiesta* y su relación con la Divinidad se hace a través del alférez. En los altares menores se detienen menos tiempo, y en algunos no lo hacen todos sino sólo algunos

bailes, e incluso hay altares ante los cuales sólo se hace un saludo instrumental, deteniéndose un momento a bailar, sin dejar de tocar. Éstos son altares provisorios, construidos al costado del circuito procesional por los vecinos, con las fotos de los difuntos muchas veces[13]. Consisten en una mesa adornada con un mantel y flores con una imagen sagrada. En algunos se agregan fotografías de los familiares difuntos.

EL SONIDO BAILADO

Las secciones instrumentales al inicio y el final del saludo de cada baile poseen características comunes a los saludos durante la procesión; ocurren durante el reposo de la imagen, son de corta duración, realizados por cada baile en forma sucesiva. La instrumentación de los *bailes* consiste en aproximadamente 20 flautas, 2 tambores y 1 bombo. Cada flauta da un sonido fuertísimo, llamado *sonido rajado* por los *chinos,* que consiste en un acorde altamente disonante con una gran cantidad de armónicos agudos y con un carácter vibrado muy peculiar. Las flautas están organizadas en dos filas, aproximadamente de 10 cada una, que tocan alternadamente dos acordes que son aún más fuertes, disonantes y extendidos en el espectro sonoro[14]. Mientras tocan las flautas, los *chinos* realizan movimientos coreográficos consistentes en saltos y giros al unísono, de carácter más bien deportivo que estético (ellos hablan de *saltar*).

Cuando los saludos ocurren al interior del templo católico, debido al exceso de reverberancia, los sonidos de las flautas se mezclan, sumándose unos a otros y ligándose entre sí, aumentando la complejidad sincrónica del sonido (timbre y armonía), ya de por sí enorme, en desmedro de su definición temporal (melodía y ritmo), ya de por sí mínima, aumentando la percepción de "melodías fantasmas" (producidas por la percepción de relaciones aleatorias de sonidos en el conjunto). El ambiente sonoro se satura en toda su gama, desde los sonidos mas graves de bombos y *punteras*, hasta los armónicos agudísimos de las flautas. Generalmente frente al templo existe una plaza abierta; la ausencia de reverberancia provoca un máximo contraste con las características acústicas de este espacio interior.

---

[13]También hay altares institucionales (bomberos, o de la Iglesia). En estos casos la procesión no se detiene, o lo hace, (como en el caso de Puchuncaví), frente a altares dispuestos por el sacerdote, sin el saludo de *chinos,* sólo el ritual católico.

[14]sobre una descripción de este sonido, ver Mercado 1993.

Fiesta de las palmas. Bailando frente a la iglesia.

El movimiento de los bailes desde la plaza hacia el interior del templo al finalizar la fiesta provoca un cambio súbito y muy intenso del sonido que es especialmente notorio para los músicos que, luego de tocar durante largo rato en el exterior donde escuchan sólo su instrumento y los mas cercanos, se ven de pronto envueltos en una intensidad de sonido enorme, inmersos en un panorama acústico ideal para provocar los estados hipnóticos propios del trance. Al cesar las flautas para dar paso al canto del alférez, cargado de contenidos en sus versos a la divinidad, el ambiente está saturado de una gran intensidad devocional que imprime a esta parte del ritual un hondo dramatismo. En ocasiones actúan dos bailes simultáneamente dentro del templo, incrementándose las características acústicas señaladas. Como ejemplo transcribo una nota de campo efectuada el 17 de Mayo de 1992 en Olmué, con ocasión de la fiesta de los 90 años de la parroquia.

> *Luego de la procesión entraron a la iglesia dos bailes (de Olmué y del Granizo), ambos tocando con toda el alma, con las camisas empapadas de sudor y las flautas pegadas a las bocas. Durante unos quince minutos se escuchó una gigantesca masa armónica en que se sumaban los sonidos de las flautas de madera y los sonidos chirriados de las flautas de caña; una gran masa sonora llena de melodías fantasmas que nos envolvían completamente. En los rostros de los chinos se veía el esfuerzo y el agotamiento, pero continuaban tocando furiosamente, sin querer ni poder parar; dos bailes experimentados que saben perfectamente mantener pulsos independientes y de a ratos juntarse y hacer ese unísono que transformaba todo en un sólo baile gigantesco de 40 flautas, para luego desviarse poco a poco en relaciones rítmicas cada vez más complejas, hasta llegar a siete pulsos contra ocho y devolverse nuevamente al unísono. Al final uno de los tamboreros comenzó a ralentizar, y el baile fue disminuyendo su ritmo e intensidad para detenerse, pero como el otro baile no se dio cuenta y seguía tocando*

con la misma intensidad, retomaron nuevamente y volvieron a aporrear el bombo, y a soplar furiosamente tocando como condenados, hasta que finalmente ambos comenzaron a parar, absolutamente agotados, haciendo esa lenta disminución hasta quedar sólo dos flautas tocando y ya luego comenzar con el canto.

MOVIMIENTO Y BATALLA SONORA: LA PROCESION

Durante la procesión el paisaje sonoro es el opuesto al de los saludos: existe una saturación de sonidos que ahoga todas las señales acústicas individuales[15]. La procesión está compuesta por todos los bailes tocando simultáneamente. Cada Baile procura diferenciarse en su timbre, tempo y dinámica, tratando de tocar más fuerte y perder a los otros *bailes*, estableciéndose una competencia rítmica y armónica. La técnica para lograr esto consiste en cambiar el pulso, frenando y acelerándolo suavemente, sin perder la coordinación, pero provocando el desconcierto, desorientándolos, hasta que deben detenerse y callar parra reorganizarse (cosa que ocurre raramente).

La superposición de todos los bailes produce una polifonía compuesta por poliarmonías y polirritmos aleatorias, muy complejas y continuamente cambiantes, que se desarrolla durante períodos prolongados (entre 20 minutos a más de una hora). La complejísima estructura armónica basada en la superposición de múltiples niveles de sonido en continuo cambio y una casi inexistente estructura melódica, produce una masa sonora de enorme intensidad que se desarrolla en el tiempo, y el espacio, ocupando el espacio de la procesión, una franja de aproximadamente cuatro metros de ancho por doscientos metros de largo o más que se mueve lentamente a través de un circuito que recorre el pueblo entre el templo y el altar mayor.

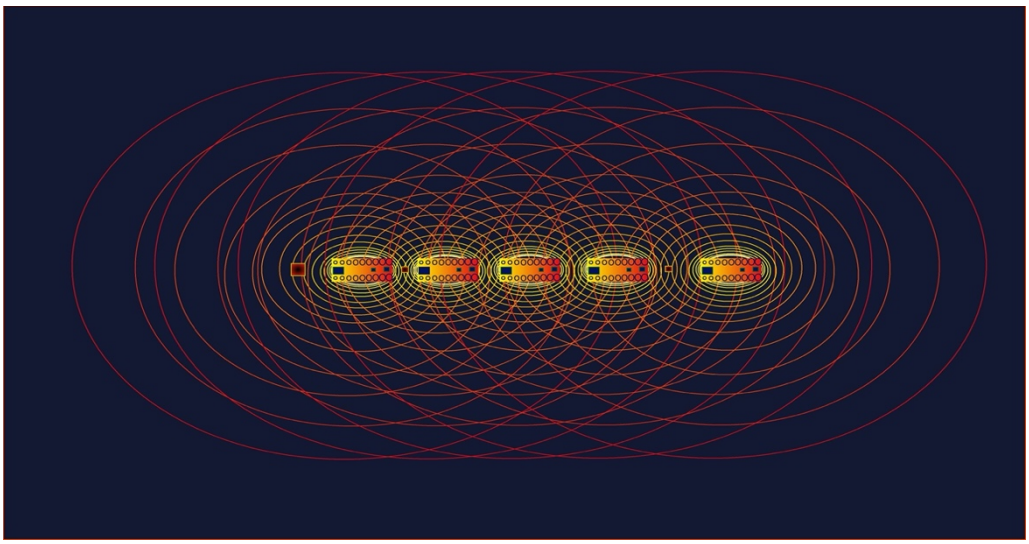
Su extensión impide escucharla en su totalidad. Normalmente se escuchan sólo sectores de ella: los músicos escuchan una forma musical homogénea (pero en constante mutación) que consiste en una incansable alternancia entre dos acordes parecidos. Las únicas variaciones mayores son debidas a los cambios de dinámica (fuerte y débil, lento y rápido) relacionadas con la competencia y la constante modulación del sonido producida por leves cambios a nivel de reverberancia y coloración del sonido debida a la secuencia de espacios que va recorriendo la procesión[16]. Esta simplicidad formal contrasta con la complejidad armónica, que desde el *sonido rajado* del instrumento hasta las sucesivas superposiciones enfatizan la complejidad tímbrica.

---

[15]Siguiendo a Schafer (1994:43) se trata de un paisaje sonoro "*lo-fi*", *donde* las señales acústicas individuales son oscurecidas por una población sobredensa de sonidos.

[16]en procesiones largas los *bailes* dejan de tocar a ratos para descansar

Los acompañantes, quienes portan el estandarte del baile o la imagen se ubican entre dos bailes, el propio (atrás) y el otro delante, escuchando una polifonía aleatoria resultante de la suma de ambos. Para los asistentes que no forman parte de la procesión, la masa sonora s un enorme espacio que se mueve y que puede ser recorrida de múltiples maneras; hacia adelante o hacia atrás; de más lejos o más cerca, con diferentes velocidades. Esto plantea que la polifonía no sólo puede ser escuchada, sino también recorrida, transitada. Cada persona puede configurar una secuencia sonora distinta. Además de los cambios producidos por el recorrido de los diferentes sonidos que componen la procesión, el compromiso espacial entre auditor y la procesión va configurando diferencias de percepción sonora que están determinadas por el efecto de la perspectiva; el sonido se oye diferente según lo escuchemos de cerca o de lejos La energía del sonido es muy intensa y de poco alcance para los agudos, haciendo que los sonidos predominantes en la cercanía son los armónicos agudos de las flautas, y menos intensa pero de mayor alcance para los graves, haciendo que destaquen los bombos a la distancia. Por otra parte, las características espaciales de la orquesta, que se extiende como una cinta, permite que a medida que nos alejamos percibimos más de sus partes simultáneamente fundiéndose en una polifonía cada vez mas compleja. La perspectiva acústica es una función de la geografía local, y cada fiesta presenta un paisaje con diferentes perspectivas.



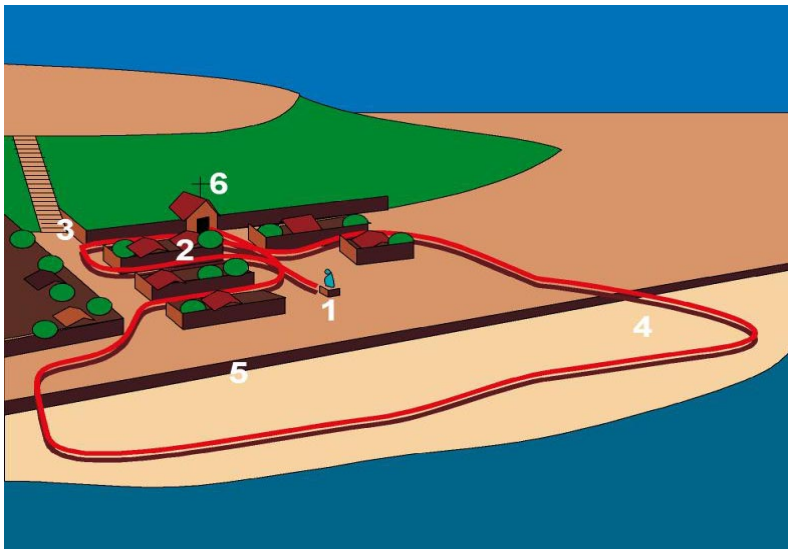
Esquema de la perspectiva de la polifonía. Los bailes forman una fila, cada uno con sus flautas graves al frente, y decreciendo hacia atrás. Al espectador que se halla muy cerca de la procesión le toca escuchar la sucesión de instrumentos, o la polifonía de dos bailes equidistantes; si se aleja, percibe la polifonía de conjunto de más bailes.

Hay sectores que obligan a una percepción cercana, como cuando la procesión corre por entre las calles del pueblo. Desde allí es posible escuchar sólo la porción de la polifonía que está mas cerca de uno. Si uno está quieto

percibe el desplazamiento de la procesión como una secuencia de sonidos. correspondiente a la secuencia de *bailes* uno tras otro. A medida que pasa cada *baile* por delante se percibe la secuencia de instrumentos, desde las *punteras* (flautas bajas) y el tambor, pasando por las flautas medias hasta llegar a las *coleras*, de sonido agudo, reforzadas por el bombo que marca el ritmo base. En los espacios entre dos bailes se percibe la polifonía entre ambos, para luego repetirse la secuencia de instrumentos del siguiente *baile*, que es igual en su estructura, pero con diferencias de intensidad, timbre, pulso y armonía. Al final va la Imagen a quien se ofrece la fiesta, recibiendo toda la música y danza en su honor. En algunas fiestas se produce una rotación en la secuencia de bailes durante el trayecto de la procesión para que todos puedan bailar cerca de la Imagen, lo que implica una constante variación de la secuencia total de sonidos. La secuencia descrita permite distinguir las diferencias de sonido entre bailes y entre instrumentos en particular y también los cambios sonoros producidos por los movimientos de la danza. Estos son especialmente notables en una coreografía que implica una vuelta simultánea de todos los músicos. Normalmente tocan hacia el interior del baile y al girar todos a la vez, las flautas suenan, encima del público, y el "sonido rajado" se escucha con gran intensidad y nitidez, volviéndose en seguida mas sordo y débil cuando los músicos quedan de espaldas. Esto se repite dos o mas veces, produciendo modulaciones del sonido de cada baile.

Si nos alejamos a cierta distancia atrás de la procesión podemos apreciar los acompasados golpes de los bombos fundiéndose en polirritmos complejos que destacan por sobre la masa armónica. Estos polirritmos, producidos como resultado del desfase entre los pulsos de los diferentes *bailes*, son aleatorios y cambiantes. Este desfase puede ser usado intencionalmente "para perder" a otro Baile (como ya señalara) pero, sea cual sea su intención, su percepción crea un tejido de armonías y pulsos muy rico y armonioso.

A veces es posible asistir al ritual desde más lejos, en las cercanías del altar mayor cuando son espacios abiertos como las laderas del cerro en Petorquita o el recorrido por la playa de Loncura, lugares que permiten escuchar los diversos bailes fundidos en un todo múltiple en constante cambio en su equilibrio de timbres, pulsos y dinámicas. El gozar así del evento tiene directa relación con el entretenimiento; el cerro de Petorquita es el lugar elegido por las familias para instalarse a descansar y hacer *picnic* lejos del ajetreo de la multitud. La playa de Loncura es el lugar para pasear. En estos casos es posible ubicarse en un eje equidistante de muchos bailes a la vez, teniendo una perspectiva única del conjunto de la polifonía.



Esquema espacial de la fiesta de Loncura. La procesión parte de la explanada donde se halla la imagen de San Pedro (1), recorre las calles del pueblo (2), pasa frente a una escala que permite escuchar la polifonía de conjunto (3), se interna en la playa donde es posible tener una perspectiva única durante la vuelta (4) y donde es posible variar a voluntad la perspectiva durante el trayecto (5), y finalmente termina dentro del templo (6).

Si nos alejamos mas aún, a un par de kilómetros, es impresionante escuchar la masa sonora de la fiesta llenar el espacio; su sonido se confunde con el paisaje, se percibe como algo natural, por ejemplo como canto de pájaros, a los cuales ha sido frecuentemente comparado[17]. Para dar una idea de la complejidad de relaciones que se puede establecer entre auditor y sonido transcribo una nota de campo escrita con motivo de la fiesta de San Pedro de Loncura, el 5 de Julio de 1992

> *La procesión se forma en medio de un completo desorden, entremedio de gente mirando, vendedores, chinos y danzantes, y yo en medio, micrófono en mano captando la pelotera indescriptible de sonidos que poco a poco se ordena en una larga fila de flautas de bailes chinos que se extiende hasta la batahola de cajas de los danzantes. Comienzo a caminar recorriendo la procesión y van cambiando los sonidos; bailes experimentados, buenos, como el de Ventanas, de sonido recio, coordinado, matizado, cambiando todo el tiempo su pulso, tocando más rápido o más lento; y otros bailes nuevos, como el de Zapallar, tocando*

[17]Han sido comparada con "pájaros marinos angustiados." (Uribe 1958:16) "graznido de un ganso o un cisne" (Latcham, cit. por Uribe 1958:29), "graznido de una inmensa bandada de gansos" (Pumarino y Sangueza 1968), "rebuzno de un burro, el graznido del ganso y también con chillidos de gaviotas asustadas" Uribe (1974). Los *chinos* hablan de *ganseo* y también de *sonido de oveja*.

rápido, nerviosos. Uno tras otro, una gigantesca hilera de flautas tocando a hasta reventarse para taparse unos a otros. Me salgo de la procesión, subo la escala de cemento que me lleva arriba del cerro, y el corazón se me sube a la garganta porque el pueblo entero suena como un enorme animal echado al lado del mar. El día es precioso, el sol brilla intenso y el pueblo se ha transformado en una pajarera descomunal.
Luego de un rato bajo y comienzo otra vez a recorrer la procesión hasta alcanzar a los primeros chinos, otra vez sumergido en esa locura sonora que parece reventar los tímpanos. Vamos lentamente recorriendo las calles mientras avanza la tarde hasta llegar a la playa donde la larga culebra sonora comienza a avanzar por la arena dando una vuelta junto al mar. Me pongo al centro del ruedo que hace la serpiente acústica y que me va rodeando, una gran masa de sonido que crece y camina, siempre cambiando, y al final el curita predicando con su altoparlante que apenas se distingue debajo del enorme colchón de armonías de flautas. Al verme grabando, su acólito apunta hacia mí el parlante, y yo apenas logro captar retazos de su prédica "... no es una fiesta pagana ..." y se ahoga nuevamente en la batahola de sonidos sagrados, para reaparecer "… Padre Nuestro que estás. ..." y desaparecer nuevamente tragado por el monstruo sonoro que sigue avanzando, reptando su sonido por el borde del mar, recortándose contra el ojo rojo, enorme, del sol que se pone en el horizonte, atónito ante el homenaje.

DISCUSION

Quizá el aspecto que más llama la atención de este ritual es la enorme coherencia estilístico-musical basada en patrones que, si bien incluyen aspectos católicos e indígenas, permanecen claramente separados después de más de 500 años de contacto. La estética musical es indígena; los símbolos son católicos. Los aspectos musicales de la procesión son claramente amerindios, sin ninguna influencia detectable del modelo europeo o de otro origen. Las partes cantadas, en cambio presentan un esquema melódico que muy bien podría ser indígena, pero tanto el idioma como la temática y la métrica son aportes españoles. Si revisamos la Tabla de oposiciones presentada a continuación veremos que existe una concordancia entre los saludos y el modelo musical occidental, en cambio hay una oposición en muchos factores entre éste y las partes instrumentales.

reposo	movimiento (danza y caminata)
circuito	santuario
saludos	procesión
Reposo	Deporte
hermandad hacia la Imagen	competencia contra otros Bailes
solista	colectivo
sucesivo	simultáneo, superpuesto
canto	música instrumental
melodía	armonía
puntual (forma = autor)	recorrible (forma = auditor)
Silencio	Bullicio
Preciso	Confuso
Consonancias	Disonancias
Pureza	Distorsión
Tonal	Atonal
Melodía con o sin armonía	Armonía sin melodía

Las partes instrumentales de los saludos permiten enlazar ambos sistemas articulándolos a lo largo del ritual. Del contraste entre estos dos sistemas rituales sobresale la relación entre espacio y música que, siendo inseparables en las partes instrumentales son minimizadas en los saludos, pareciéndose más a la percepción musical occidental[18]. Es muy posible que este sistema de oposiciones sea muy antiguo, y compartido por muchas tradiciones andinas; un sistema muy similar de músicas diferenciadas para el traslado, el peregrinaje, el desplazarse, y otras para saludar, a los santos o a otras comparsas, estando quietos ha sido descrito en la peregrinación al al santuario del Qoyllurit'i (Pomacanchi, Perú). La similitud alcanza al protocolo de saludos entre grupos, alineados frente a frente, alternándose con respeto (Mendoza 2010: 30-33).

El templo católico es el aspecto del mestizaje que más ha influido en las relaciones entre espacio y música. El concepto de espacio interior monumental, con una resonancia intensa, ejemplo arquitectónico clásico de la cultura europea, tiene efecto en la reverberancia, que nuestra percepción musical occidental otorga un papel secundario como "coloreador" de una música eminentemente melódica, pero cumple aquí un papel importantísimo al imprimir su sello en un discurso musical basado justamente en ese colorido, es decir, en la configuración armónica del sonido. El uso del templo ha incidido, en el sentido del ritual católico, a estar dirigido al público asistente. El saludo cantado muchas veces se ve asociado a la misa católica, cargada de explicaciones por micrófono, donde lo que interesa es la comunicación verbal

[18]en la estética musical occidental se ha tratado de controlar los factores acústicos del espacio a través de la ingeniería acústica logrando espacios "óptimos", como las salas de concierto o de grabación, creando espacios virtuales a través de la reproducción, especialmente a través de audífonos.

con los fieles. El sistema de saludo acepta esa cercanía, se puede adaptar a ella, si bien los *chinos* no siempre la ven con buenos ojos; no les gusta el uso de micrófonos que muchas veces les ponen para que su canto sea escuchado por todos, como no les gusta la participación en la misa Su práctica más potente es la que se observa en los *altares mayores*, donde la música está dirigida a las Imágenes y no al público asistente.

En términos de identidad cultural, las partes cantadas se definen principalmente por su discurso hablado, aspecto de menor interés para nuestro análisis sonoro. En cambio, las partes instrumentales se definen por valores que tienen directa relación con nuestro tema. Lo primero que se hace patente al escuchar los sonidos sagrados de las flautas de chinos es precisamente su identidad sonora, su originalidad que los coloca en un sitial comparable a los más recios y poderosos sonidos producidos por las orquestas sagradas del mundo, como las tibetanas, por ejemplo. Si nos basamos en algunos de los elementos que caracterizan el paisaje sonoro según Schafer (1994), hallaremos que este "ruido" cumple con muchas de las funciones básicas en la definición cultural. Se trata de un "ruido" asociado a lo sagrado y a la guerra (la competencia), definiendo un tiempo que contrasta con el "silencio" profano. Probablemente en el campo subliminal cumple con función de espantar los malos espíritus, tal como ocurre entre los mapuches y otras etnias regionales, si bien no hemos detectado esto como propósito consciente. La masa constante de gran intensidad genera una sensación de sonidos sostenidos de gran intensidad, lo cual constituye toda una rareza en la naturaleza o en los sonidos culturales, lo cual habla a favor de su originalidad[19].

Dentro de sus funciones sonoras básicas, podemos reconocer que sirve para marcar y definir el espacio grupal; el sonido sagrado recorre el lugar, lo acaricia, lo remueve y hace vibrar, llenando todos los instercicios, hurgando en todos los rincones. Si pensamos que esto ha ocurrido, por lo menos, durante cinco siglos, podemos imaginar cómo estará el paisaje impregnado de este "ruido" sagrado.

---

[19]según Schaffer (loc cit.), las exepciones a esto son los insectos y la moderna civilización industrial.

Bibliografía citada

Gisbert, Teresa
1980 Iconografía y mitos indígenas en el arte. Gisbert y Cia, La Páz
Godoy, Milton
1994 El baile de chinos: una perspectiva histórica. Informe anexo al proyecto FONDECYT (92-0351). manuscrito.
Keller, Carlos
1974 Los orígenes de Quillota. Editorial Jerónimo de Vivar, San Felipe.
Latcham, Ricardo
1922 Organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos. Publicaciones del museo de Etnología y Antropología de chile Nº2,3,4, TIII Imp. Cervantes, Santiago.
Mendoza, Zoila
2010 La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i. Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales, vol. XXVIII Nº 28, Pontificia Universidad Católica del Perú, San Miguel, Perú (15- 38)
Mercado, Claudio
1993 Etnoestética musical y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile Central. Trabajo presentado al III Congreso Internacional de Etnohistoria, El Quisco.
Pérez de Arce, José
1992 Armonía Andina. Actas Colombinas, Año 2 Nº6 Universidad de La Serena. La Serena.(31 - 54).
1992 Música, alucinógenos y arqueología. Trabajo presentado al congreso "plantas, chamanismo y estados de conciencia", San Luis Potosí, México.
1993 Siku. Revista Andina año 11 Nº 2, Cuzco (473-486).
1994 Loncura (3 casettes, 180min.) Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
1994 Musica ritual de chile central (casette, 60 min.) Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
2000 Sonido Rajado, Historical Approach. The Galpin Society Journal LIII, London (233-251).
2014 Flautas de Piedra Combarbalita Morada de Chile Central y Norte Semiárido. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, V 19 Nº2 Santiago (29-54)
Pérez de Arce, José; Mercado, Claudio; Ruiz, Agustín
1994 Chinos: fiestas rituales de chile central. Informe final del proyecto FONDECYT (92-0351). Mecanografiado.
Pumarino, Ramón; Sangueza, Arturo
1968 Bailes chinos en Aconcagua y Valparaíso. Ed. de la consejería nacional de promoción popular, Santiago
Quezada Arturo
s/f Crónicas Liguanas; los Chinos de Valle Hermoso
Uribe, Juan
1974 La virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaqui. Ediciones universitarias de Valparaíso.
1958 Contrapunto de alféreces en la provincia de Valparaíso. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago.
Schaffer, R. Murray
1994 (1977) The soundscape. Destiny Books, Vermont.