



Chile 

# EL BAILE CHINO DE CHILE





En enero del 2009 Chile suscribió la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, la que compromete al Estado chileno a promocionar y brindar protección a las tradiciones populares de alta significación para las formas de sociabilidad y el universo simbólico de nuestros pueblos. La suscripción de esta convención constituyó un avance importante en la definición de políticas públicas orientadas al cuidado de nuestros acervos culturales y, especialmente, un nuevo desafío: emprender un trabajo de valoración de dichas manifestaciones. Al ya clásico trabajo académico de investigación y documentación, la Unesco suma la necesidad de implementar una labor de salvaguardia, donde el Estado es el instrumento facilitador del reconocimiento y la protección demandados por las propias comunidades cultoras.

Tras casi seis años de membresía en la Convención, el Estado chileno realizó la postulación de los bailes chinos de Chile a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, los que, en muchos aspectos, son una parte profunda, sensible y frágil de nuestra sociedad. Estas *hermandades*, que ya cumplen más de tres siglos de antigüedad, se han esmerado en vivir con apego a su acervo, logrando abarcar un amplio territorio, y aportando persistentemente un sentido especial de pertenencia a las localidades donde se desarrollan sus fiestas y sus prácticas devocionales de religiosidad popular. En distintas épocas de nuestra historia, los bailes chinos han dado forma en el mundo rural a un modo de celebrar y de congregarse en torno a un sentimiento esencial de fe y solidaridad, de clase y mestizaje, así como de trascendencia. Por su permanencia e incidencia en la vida de cientos de poblados, el baile chino está ligado a los genes sociales de nuestra cultura y nuestra historia.

Durante casi 350 años de existencia los bailes chinos han encarnado lo imperecedero, que da forma y sentido de continuidad a la experiencia humana. El sonido de sus flautas y tambores y los gestos de su danza remiten a nuestro origen americano y arcaico, mientras que el sentido cristiano de sus cantos nos recuerda que la historia de todo pueblo es esencialmente un proceso de mixtura, adaptación y reelaboración. Y los bailes chinos son precisamente esa epifanía: la de un devenir distintivo que nos ha dado singularidad en el contexto continental, a través de una práctica devocional



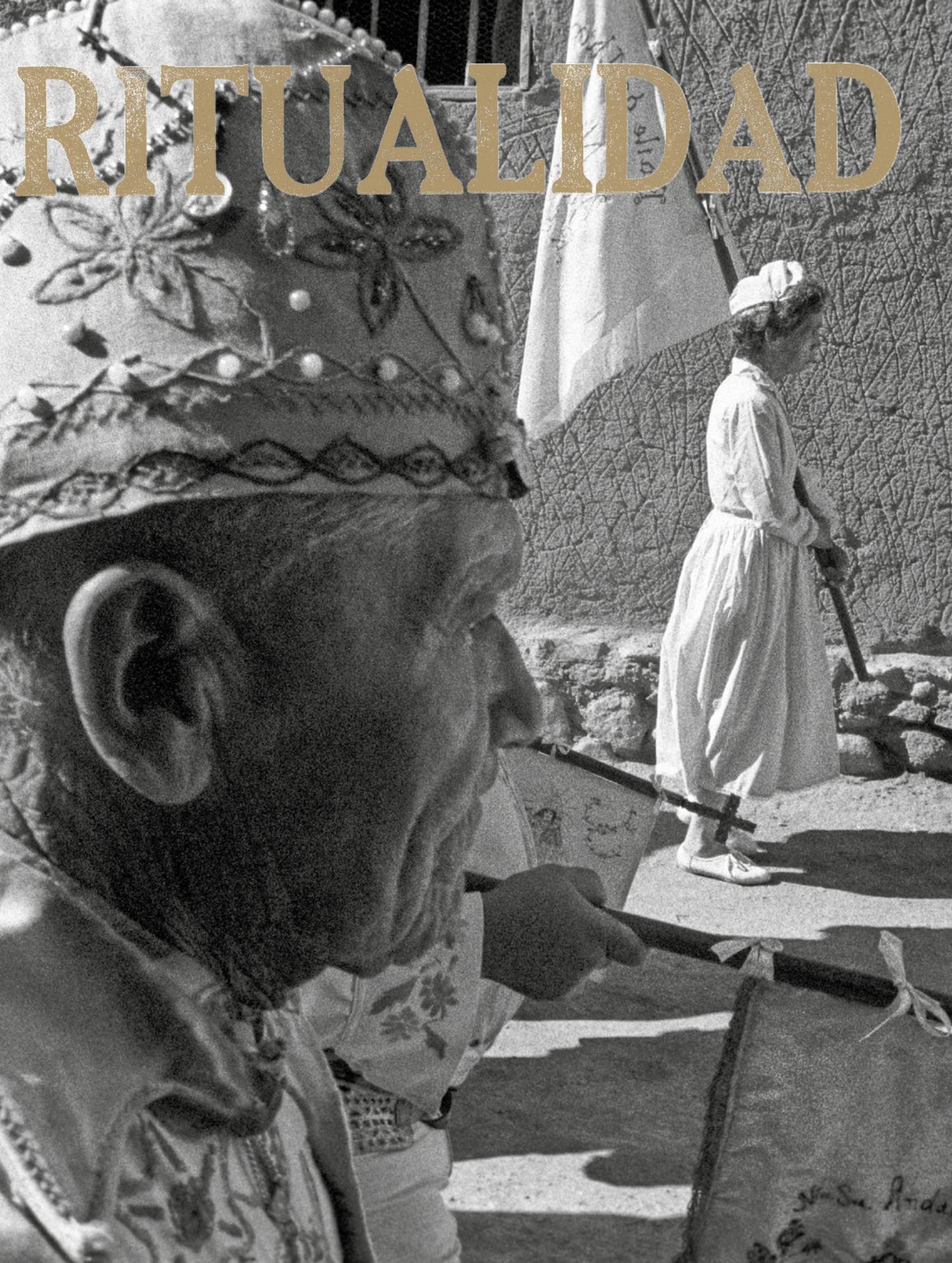
cuya permanencia es expresión de la correspondencia que las hermandades de chinos siempre han mantenido con lo cotidiano.

El trabajo que desde el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes hemos compartido con los bailes chinos es un reconocimiento a su valor expresivo y a la capacidad de gestión con que las propias agrupaciones han conservado dicha práctica. Trabajar en esta presentación ha sido un desafío para el rol del Estado en el reconocimiento y valoración de prácticas patrimoniales. El mayor aprendizaje ha sido encontrar en la propia orgánica social las claves para desarrollar una política pública de salvaguardia, puesto que si los bailes chinos existen desde hace más de trescientos años, es un hecho certero que el éxito de la gestión estatal en esta materia depende necesariamente de comprender la dinámica social que ha permitido que hoy destaquemos una manifestación patrimonial vigente y vigorosa, frente a un organismo internacional del prestigio y relevancia de la Unesco.



Claudia Barattini Contreras  
Ministra Presidenta  
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

# RITUALIDAD



## ANTECEDENTES GENERALES:

# ORO, ENCOMIENDA E *INDIOS*

En febrero de 1541 fue fundada la ciudad de Santiago de Nueva Extremadura, capital del Reino de Chile. Se daba inicio así al proyecto colonizador del conquistador extremeño Pedro de Valdivia. Tres años más tarde, ya convertido en gobernador de Chile, mandó Valdivia a fundar la segunda ciudad de esta nueva posesión de la Corona española: La Serena, punto de aproximación entre Santiago y el Virreinato del Perú. Pero al igual que Santiago, el establecimiento de esta ciudad no estuvo exento de tropiezos y cinco años más tarde fue destruida en el inevitable proceso de resistencia indígena. Solo después de seis meses La Serena hubo de ser refundada. Luego de su reconstrucción La Serena no volvió a ser noticia de interés hasta algunos años más tarde, cuando en sus serranías y a tan solo cuarenta kilómetros al sureste, fue descubierto un yacimiento de oro de alta ley. Comenzaba así la historia de Andacollo, el asentamiento minero más importante del Norte Chico, no solo por el oro sino, principalmente, por el acrisolamiento cultural que resultó del repoblamiento forzado que la actividad minera impondría a este territorio. Así, nos asomamos a la problemática que más tarde sería el cimiento de la expresión cultural que hoy venimos a destacar: el baile chino.

Chino de Andacollo  
en procesión a la iglesia.  
Fotografía: Claudio Pérez

El hallazgo del yacimiento de Andacollo trajo aparejado el problema de la mano de obra que requería su explotación. A la sazón, la situación demográfica nativa no era nada halagüeña; en la medianía del siglo XVI, y tras la sublevación

general de los nativos contra la ocupación española, el colono continuaba perpetrando un sinnúmero de abusos y exolios que mermaron considerablemente la población nativa. Ya fuese por fallecimiento o éxodo, la presencia diaguíta en la zona no lograba constituir un contingente suficiente para proyectar una empresa minera de grandes proporciones. Se estableció entonces una doctrina de nativos —ahora llamados indios— donde estos, en su calidad de nuevos súbditos de la corona, debían pagar con trabajo su tributo al rey de España. Esta modalidad de servicios no era otra cosa que una merced de indios, asignada como retribución estatal a algún soldado por los servicios militares prestados a la corona en la conquista de estas tierras. Este sistema contractual —que en realidad no era otra cosa que una forma de explotación cuasi esclavista y disfrazada de contrato de servicios— fue instituido bajo el nombre de encomienda de indios. En este escenario, el encomendero se obligaba a convertir en súbditos de la corona a sus indios encomendados y para ello debía iniciarlos en la doctrina católica. Por su parte, los encomendados debían tributar puesto que al estar ya conversos eran, por consiguiente, súbditos del rey. Y siendo el caso que estos *nuevos súbditos* no disponían de circulante, entonces el pago lo debían realizar con trabajo o servicios, cuyo producto le era reportado directamente al encomendero.

Rogelio Ramos, último gran  
cacique de Andacollo.  
Fotografía: Claudio Pérez

Este espacio festivo, en el que se encontraban tarascas, mascaradas, gigantes, bailes de bandera y *parlampanes*, reproducía en América una tradición propia del bajo medioevo español, solo que aquí se le unieron bailes de indios, pardos y zambos.



**BAILARLE A LA VIRGEN:**  
UNA COSTUMBRE CENTENARIA



La encomienda generaba un entorno social dominado por el agobio, el abuso y el trabajo en extremo extenuante, situaciones a las que el nativo no estaba acostumbrado. Por esta y otras causas la doctrina debió implementar una serie de celebraciones orientadas a rendir culto a los santos patronos que se instauraba a modo de entidades espirituales y protectoras de la localidad donde establecía una encomienda. Los santos patronos permitieron, a su vez, la introducción de expresiones festivas que, si bien no eran acordes con la orientación doliente del credo contrarreformista de la época, permitían ciertos regocijos y relajamientos, al punto que junto con las solemnidades propias de la Iglesia católica tenían lugar expresiones de la piedad popular tan propia de la España de la contrarreforma. Este espacio festivo, en donde se podían encontrar tarascas, mascaradas, gigantes, bailes de bandera y *parlampanes*, reproducía en América una tradición propia del bajo medioevo español, solo que aquí se le unieron bailes de indios, pardos y zambos.

Entre todos estos bailes, uno habría de tener importancia superlativa en la conformación de un nuevo tipo de ritual: el baile de indios. Esta fue una denominación genérica que no designaba ningún estilo de danza específica; baile de indios más bien se refería al ascendente étnico de sus integrantes. Por cierto, estos bailes estaban compuestos por indios encomendados que participaban en estos festejos, prestando servicio en las galas, alabanzas y formando parte de la alegre algarabía que debía imperar en las procesiones con que se honraba a las imágenes de los santos, cruces y las diversas advocaciones de la Virgen María. No debemos olvidar, por lo demás, que en esta etapa inicial de la Colonia tuvo lugar una seguidilla de *apariciones milagrosas* o hallazgos de imágenes sagradas, siendo las figurillas marianas los hallazgos más recurrentes.

## ANTA COLLA

# O LA VIRGEN DEL ORO

Este era el contexto cuando en 1581 un indio encontró en Andacollo la sagrada imagen de la Virgen del Rosario. Se trataba de una imagen que había sido salvada años atrás por dos españoles que huyeron hacia las serranías, tras el sublevamiento indígena que destruyó La Serena en 1549. El suceso dio inicio a un culto mariano que hacia 1585 concitaría la participación de un primer baile de indios que, como se sabe, desde un inicio estuvo consagrado a la veneración de esta imagen. No obstante, en este hecho documentado muchos han querido creer, y sin más fundamento que la especulación, que aquel baile de indios que tomó parte en las primeras celebraciones andacollinas, es el Baile Chino n° 1 Barrera, el baile chino más antiguo de Andacollo y, por ende, de Chile. Estas conjeturas sostienen que dicho baile chino se habría mantenido vigente desde fines del siglo XVI hasta nuestros días.

Pero este tipo de leyendas y anécdotas a veces ocultan los hechos sociales y culturales que yacen imperceptibles tras las sombras de la historia. Andacollo y su Virgen minera son por excelencia la expresión de una nueva sociedad y un nuevo pueblo que se gestó en la mixtura de naciones y culturas aborígenes. Gran parte de este proceso tomó forma en la devoción popular que, de un modo indirecto, propició la propia encomienda en su necesidad de evangelizar a los nuevos súbditos del rey: los *indios*.





# PROCESIÓN

En efecto, tenía la encomienda entre sus atribuciones otra particularidad: incidiría directamente en el mestizaje que dio lugar al baile chino. La encomienda permitía al encomendero desarraigar a *sus indios* y trasladarlos durante seis meses del año a cualquier territorio donde este tuviese necesidad de mano de obra. Individuos de los pueblos huarpe, promaucae, aimara, quechua, mapuche y diaguita fueron llevados hasta Andacollo y puestos a trabajar principalmente en la minería aurífera. Las condiciones impuestas por el encomendero no solo produjeron oro sino además un proceso de mestizaje entre nativos que dio origen al *indio* y su cultura mixturada, que comenzó a manifestarse de forma temprana en el espacio festivo-ceremonial que propició el culto mariano andacollino.

De tal modo, ese primer baile de indios, presente en las primeras celebraciones festivas de la Virgen de Andacollo, es el testimonio cierto de la gestación de un nuevo pueblo, cuya contextura cultural se va a manifestar principalmente a través de un tipo de devoción que cobrará autonomía de forma paulatina. Aquel primer baile de indios fue no solo el antecedente del baile chino actual, sino también la primera organización devocional surgida de la convivencia forzada a que fueron sometidos por la encomienda los aborígenes que arribaron desde las diversas naciones que poblaban el vasto territorio del Chili arcaico.

## EL BAILE CHINO Y SU EXPANSIÓN

Las referencias de los cronistas acerca de la existencia de bailes chinos en Andacollo son muy posteriores al descubrimiento y celebración de la imagen del Rosario. Solo hacia fines del siglo XVII hallamos expresas referencias que nos permiten asegurar la existencia de un baile chino. Esta fecha coincide con dos hechos históricos no menores: por una parte, la derogación de la encomienda y las formas de contrato laboral que esta imponía; por otra, el arribo desde Perú de la imagen de la Virgen del Rosario, en reemplazo de la imagen original, desaparecida de modo misterioso. En esa época, el *indio* ya conformaba la fuerza principal de trabajo que movilizaba a la minería, al tiempo que constituía una cultura mestiza y nueva —diferente al español y todo lo que hubo antes de la llegada de este— que se representaba en el baile chino.

El baile chino estuvo en principio formado casi exclusivamente por mineros, a los que más tarde se fueron agregando campesinos. Sus integrantes pertenecían a un segmento de importancia económica aunque de baja valía social: la población indomestiza dedicada a las faenas más duras de la producción local. Este grupo fue por varios siglos considerado parias, un hecho no menos significativo que se reflejaba de modo patente en el propio vocablo *chino*, voz quechua-aimara que alude a la persona de baja condición social que presta servicios o, simplemente, designa al animal de trabajo. De modo que hablar de baile chino es hablar de una clase social

Un baile chino realiza dos procedimientos rituales complementarios: acompañar a la imagen de la Virgen con danza y música instrumental de flauta y tambor y realizar las rogativas, loas, saludos y despedidas, mediante un canto *a capella*, en coplas y décimas memorizadas o improvisadas.

amalgamada en formas de trabajo proto-proletarias. Pero el baile chino es mucho más que su condición social: el baile chino representa una cosmogonía y una teleología cuyo sentido y valores se ha expresado de forma constante con una claridad prístina en una ritualidad propia y mediante la cual se relacionan con lo numinoso.

Desde finales del siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII la existencia del baile chino andacollino y su figuración en las celebraciones de la Virgen del Rosario eran hechos incontrarrestables. Su presencia gravitante en este ritual y su creciente autonomía eran asuntos de cuidado para el clero local. Cómo no serlo, si el estilo de gestión y participación ritual del baile chino se constituyó en modelo de organización para la instauración de otros procesos ceremoniales en localidades alejadas. De hecho, todos aquellos indios encomendados que fueron obligados por temporadas a trabajar en Andacollo, una vez de regreso en sus tierras importaban la modalidad implementada en el ceremonial minero. Abolida la encomienda, el baile chino cobró presencia y protagonismo central, transformándose en mucho más que un baile religioso; a la postre, vastos territorios —aquellos que proveían indios encomendados y por donde estos transitaban una vez adoctrinados— habrían de reproducir el modelo ritual del baile chino andacollino. Por dicha razón, adentrados ya en el siglo XVIII, el clero veía con preocupación la expansión del

baile chino y la adhesión que este concitaba. Es así como en 1752 el clero promovió la formación de un nuevo estilo de danza devocional: el Baile de Turbantes de La Serena o, como también se lo conoció, *El Baile del Señor Obispo*. Y aunque en 1798 se formaría un tercer estilo de baile llamado Danzantes, durante el siglo XIX, lejos de declinar la importancia del baile chino, se acrecentó a niveles insospechados. Al parecer, la preponderancia del baile chino aumentó en la medida que se consolidaba la identidad de una minería obrera, no tanto por obedecer a una pertenencia de clase sino más bien por liderar un tipo de ritualidad que se diferenciaba culturalmente de la religiosidad que representaba a la hegemonía.

Dicho de otro modo, el baile chino resultó ser un modelo de gestión territorial de alta eficiencia, en el proceso de construir nuevos sentidos de pertenencia al interior de un territorio. Y cuando hablamos de eficiencia queremos decir que el baile chino no organizó una ritualidad excluida o refractaria al rito central del clero católico, sino por el contrario, constituyó un proceso concomitante, paralelo y en gran medida, autónomo cuya expresividad ritual se yuxtapuso al rito oficial del clero. Si bien el baile chino ocupó un espacio permitido por la evangelización, este lo hizo de un modo particular, con elementos, estructuras y funciones propias, en la que se entrelazaron diversos elementos expresivos que hoy destacamos como genuinos y exclusivos de esta parte del continente.

Esta habilidad para significar el territorio le permitió al baile chino extenderse hasta lejanos territorios desde los cuales antaño concurrían los indios encomendados. Así hoy el baile chino está presente en las regiones de Atacama, Coquimbo, Valparaíso e, incluso, la Región Metropolitana. Esta expansión se ha dado tras un largo proceso de transformaciones formales, en que cada territorio ha desarrollado un estilo propio y distintivo. Incluso, cuando Tarapacá fue anexada a la soberanía chilena —que perteneció por varios siglos al Virreinato del Perú— la cultura popular pampina, tan propia de la minería salitrera, afirmó su identidad nacional mediante la formación de un baile chino consagrado a la Virgen del Carmen, ejecutando un estilo que emulaba el estilo de los bailes de la zona de Andacollo.

Baile Chino Hermanos Prado,  
Fiesta de la Virgen de Lourdes.  
Fotografía: Agustín Ruiz Zamora







# FLAUTA Y TAMBOR



## ASPECTOS EXPRESIVOS DEL BAILE CHINO: LA MÚSICA Y LA DANZA

Pero ¿qué es un baile chino? En rigor, un baile chino es un colectivo de composición familiar y vecinal, cuya principal función es concelebrar junto a otros bailes y asistentes, los ceremoniales de una fiesta patronal o de santo patrono. Como su nombre lo dice, un baile de chinos es un cuerpo de baile que despliega un repertorio de pasos y mudanzas, al tiempo que participa en la festividad de un santo patrono, de la Virgen María o de algún otro símbolo sagrado católico. La danza del baile chino consiste generalmente en pasos frontales o laterales, giros en un lugar o con avances, desplazamientos a saltos en uno o dos pies en sentido longitudinal o lateral, sentadillas, acuclillados y otros movimientos de piernas de gran exigencia física. En algunos casos se desarrollan figuras coreográficas colectivas como *escuadras* (cuadrados) y cruces. En casos mucho más restringidos se realizan figuras de contradanza.

Por lo general, el baile chino se organiza mediante dos columnas paralelas de flautas y un cuerpo central de tambores que se ubica entre ambas columnas. No obstante, en algunos bailes de la zona de Illapel es posible observar tambores formados a la cabeza de sendas columnas, antecediendo al primer chino de flauta o puntero. En la testera del baile suelen ubicarse los portaestandartes y el o los abanderados. En el caso de los chinos de la Región de Valparaíso —donde el abanderado se llama alférez—, un bombo cierra la formación

ubicándose en la parte posterior. En esta misma formación los bailes chinos cantan o danzan, según sea el momento del ceremonial.

La participación de un baile chino consiste básicamente en dos procedimientos rituales complementarios: a) acompañar a la imagen celebrada cuando esta es sacada en procesión, ejecutando en forma simultánea danza y un particular estilo de música instrumental de flauta y tambor; b) realizar las rogativas, loas, saludos y despedidas, mediante un canto *a capella* en estilo responsorial, de forma estrófica en coplas y décimas que pueden ser memorizadas o improvisadas. Según sea el procedimiento ceremonial, el baile chino hace música lírica o instrumental y, por cierto, las funciones que estas cumplen son tan diferentes como complementarias.

Cuando un baile chino saluda a la imagen o se dirige a ella para realizar una rogativa, o bien cuando se despide de ella y de la fiesta, el canto campea como expresión casi exclusiva. En ese momento el abanderado o alférez despliega su canto, que suele tratar temas de la historia sagrada y pasajes de la Biblia, o bien interpelar a la imagen sagrada a fin de saludarla o despedirse, pedirle una bendición o agradecerle un favor concedido. En la Región de Valparaíso el canto de alférez sigue una formalidad rigurosa mediante el cultivo de formas estróficas estrictas, como la décima y la copla. Además de cantar versos memorizados, es costumbre entre los alféreces de esta región cantar versos improvisados conforme a la circunstancia del momento. Del mismo modo es común que en el saludo entre dos bailes chinos, los alféreces lo hagan con un contrapunto repentista o *paya*. A su vez, los abanderados de los bailes chinos de las regiones de Coquimbo y Atacama también cantan, pero sin métrica ni rima predefinida. No obstante, al igual que en la Región de Valparaíso, el canto cumple la misma finalidad de intermediar directamente entre el devoto y la deidad venerada.

Si hay algo que caracteriza al baile chino es su música instrumental y su danza, dos elementos expresivos que no se pueden apreciar por separado, puesto que el chino baila y toca su flauta o tambor en forma simultánea y coordinada. Esto quiere decir que el sonido y la gestualidad del chino al tocar su instrumento es en absoluto correspondiente con los

El abanderado o alférez despliega su canto, que suele tratar temas de la historia sagrada y pasajes de la Biblia, o bien interpelar a la imagen sagrada a fin de saludarla o despedirse, pedirle una bendición o agradecerle un favor concedido.

pasos y diseños coreográficos que va desarrollando de consuno con el resto del baile. Entre el universo de bailes religiosos existentes en el país, el baile chino es el único que posee estas características estilísticas en que se interrelacionan de modo irreductible la música instrumental de flautas verticales y tambores con la danza. Como es común a todos los bailes chinos, estos forman sus flautas en dos filas o columnas y cada una toca al unísono de forma alternada con la otra fila, construyendo un sonido en bloques intercalados. Por su parte, los tambores van marcando la pulsación en que deben tocar las flautas. La velocidad con que las columnas alternan sus sonos se corresponde con la velocidad del paso de danza. De tal modo, el sonido resultante de un baile chino dependerá de diversos factores directamente relacionados con la flauta y el apoyo rítmico que aporta el tambor. Sobre este aspecto organológico se encuentra más adelante una descripción en mayor detalle.

## UNA EXPRESIVIDAD CEREMONIAL CON DIVERSOS ESTILOS REGIONALES

El baile chino es una expresión ritual de la devoción popular que ha mantenido su vigencia operativa por más de tres siglos. Esto se ha debido a otra notable característica: su gran versatilidad y capacidad adaptativa, que le han permitido reinventarse y dar respuesta a los cambios históricos, económicos y, en general, contextuales. De hecho, este tipo de agrupaciones de carácter devocional han coexistido con muchas otras instituciones y orgánicas económico-productivas y socioculturales que ya no existen. En tal sentido, en su desempeño ritual el baile chino ha experimentado profundos y reiterados cambios en los más de trescientos años de existencia de esta práctica ritual. El baile chino ha pervivido hasta hoy, gracias a su adaptabilidad, característica propia de las organizaciones autónomas. Esta adaptación, que sin duda ha traído modificaciones recurrentes, se ha manifestado en diversos aspectos, algunos de ellos relacionados con la participación, otros con la organización y otros también con los aspectos expresivos propios de la música y la danza.

Por la misma relación histórica que tuvo con el mundo de la minería, el baile chino ha tenido por mucho tiempo una exclusiva composición masculina. La propia música-danza ha sido valorada en muchos casos como una expresión de virilidad. Cabe destacar que en algunas zonas de la Región de Valparaíso el baile chino ha alcanzado un alto nivel de competitividad y confrontación ritual. Hasta mediados del

Manuel Silva, tamborero del  
Baile Chino de Cay Cay.  
Fotografía: Agustín Ruiz Zamora

El canto del abanderado o alférez se caracteriza por una voz natural de garganta, impregnada de tensión dramática. Por lo mismo, es una voz que carece de engolamientos e impostación. De coloración generalmente brillante, el cantor usa siempre la tesitura alta de su registro.





# ALFÉREZ

siglo XX reinaba en el baile chino un ambiente marcial donde imperaba una disciplina férrea impuesta por una autoridad unipersonal. De hecho, algunos bailes tenían capitanes que no cumplían otra función que mantener el orden en las filas mediante ligeros golpes de varilla contra las piernas de los bailarines. No obstante, en las últimas décadas este escenario ha cambiado y la mujer ha comenzado a tener cierta participación en la conformación de las columnas que hacen la danza y la música.

La organización de un baile se centraba por lo general en una familia y sus ramificaciones parentales, de entre las cuales surgía una figura autocrática —casi siempre un hombre mayor— que regía el baile de acuerdo a su sabiduría y preceptos. Hoy los bailes mantienen su contextura familiar, pero además la mayor parte de ellos integra también a vecinos y amigos de otras localidades. También ha cambiado la forma de gobierno: hoy muchos bailes chinos tienen una directiva electa que toma las decisiones en conjunto con el jefe de baile, que es quien dirige los aspectos rituales. Se han separado así las funciones ceremoniales de las propiamente administrativas, que se centran en cuestiones de orden pecuniario y logístico. En este mismo contexto muchos bailes chinos poseen hoy personalidad jurídica y mantienen relaciones interinstitucionales con municipios y el Estado.

Pero los cambios no son cosa nueva en los bailes chinos y donde más se puede visualizar esta dinámica es en la propia expresividad ceremonial: nos referimos a la música y la danza. Si un viajero visita las fiestas religiosas que tienen lugar entre Copiapó y Valparaíso, podrá comprobar que el territorio recorrido está dividido en áreas estilísticas con diferencias bastante sensibles. Si bien el baile chino tuvo su origen en Andacollo, su expansión alcanzó varios cientos de kilómetros tanto hacia el sur como hacia el norte. Incluso hacia el este, cruzando la cordillera de los Andes hasta la provincia de Cuyo, en Argentina. De modo que es posible observar al menos cinco grandes estilos plenamente diferenciados.

Estas unidades estilísticas corresponden, además, a nichos ecológicos organizados en torno a las cuencas hidrográficas y delimitados por sistemas montañosos de alta complejidad. Este es un asunto relevante para entender el proceso evolutivo de los bailes chinos. Así como los ríos han marcado el

desarrollo cultural y los cursos de las comunicaciones al interior de un valle transversal, las montañas han constituido las barreras y, por consiguiente, el aislamiento entre dichos valles. Por lo tanto, los estilos corresponden a procesos de diferenciación ocurridos a nivel local, dentro de las redes de rituales posibilitadas por cada nicho ecológico. De allí que podemos observar que Copiapó y Huasco (Región de Atacama) poseen su estilo propio, como también Elqui y Limarí (Región de Coquimbo) poseen el suyo. En Choapa y Quilimarí (Región de Coquimbo) hay otro estilo que difiere de los anteriores y también del estilo de Petorca, San Felipe y Los Andes (Región de Valparaíso), que por cercanía es el más similar al estilo que comparten las provincias de Quillota y Margamarga (Región de Valparaíso). Este proceso de diferenciación estilística se puede constatar desde el vestuario hasta la danza y la música, aunque todos los cambios conservan, en líneas generales, elementos comunes.



## LOS INSTRUMENTOS:

# LA VOZ, EL TAMBOR Y LA FLAUTA

Los instrumentos de los bailes chinos son básicamente tres, siendo la voz el primero de ellos. El canto del abanderado o alférez se caracteriza por una voz natural de garganta, impregnada de tensión dramática. Por lo mismo, es una voz que carece de engolamientos e impostación. De coloración generalmente brillante, el cantor usa siempre la tesitura alta de su registro. La colocación del sonido tiende siempre a ser abierta, con uso casi exclusivo de resonadores de cabeza. El canto de abanderados y alféreces es de una técnica y coloración muy similar a la que usan en todo Chile los feriantes en el voceo de sus verduras y productos. Un segundo elemento vocal lo constituye el canto responsorial del coro cuando repite y cadencia las estrofas que canta el alférez o abanderado. En los bailes chinos de la Región de Valparaíso es común que el coro haga *jodeln* en algunas sílabas, algo similar a lo que hacen los cantores tiroleses.

Otro instrumento fundamental es el tambor y los hay básicamente de dos tipos. El más arcaico es el tambor de amarras fijas, de cuerpo cilíndrico y de doble membrana de cuero y sin bordona. Su diámetro oscila entre los 20 cm y los 30 cm, y su alto fluctúa entre los 8 cm y los 12 cm. Este tambor cuelga de la mano izquierda asido por una pulsera de cuero, mientras que la mano derecha porta una baqueta de madera rústica, con la que percute una de las membranas. El tambor es fundamental en la conducción de la danza, pues el tamborero va

indicando con su instrumento los distintos pasos y *mudanzas* que el resto de los bailarines debe realizar. Es importante precisar que en esta parte del continente el tambor descrito posee antecedentes preincaicos. Este tipo de tambor se emplean en todos los estilos de bailes chinos ya señalados, con la sola excepción de los bailes de estilo andacollino.

Un segundo tipo de tambor es, por consiguiente, el tambor que usan los bailes de estilo de Andacollo. Este es un tambor de amarras móviles y de tensión regulable. Este tambor corresponde a un instrumento que fue introducido en América, ya sea por músicos españoles o por afrodescendientes y resulta no menos curioso encontrar un tambor foráneo en el contexto ceremonial del estilo más antiguo. En efecto, este es un tambor muy distinto al anterior, puesto que posee bastidores removibles que permiten ajustar con suma facilidad la tensión de sus dos membranas de cuero. Su longitud es de aproximadamente 35 cm mientras que su diámetro bordea los 25 cm. Para su ejecución, el tamborero mantiene el tambor en suspensión sobre la palma de su mano izquierda, afirmando por los tensores al tiempo que con la derecha percute una de las membranas mediante una baqueta de madera.

Si los tambores son importantes para la danza, las flautas son por excelencia el instrumento distintivo del baile chino, puesto que su particular sonoridad deviene principalmente de este instrumento. Los bailes chinos poseen dos columnas de flautas de longitudes variables. El principio general es ubicar las flautas más largas en la cabecera de la columna y las más cortas en la cola. Entremedio se ubican las flautas restantes en orden decreciente. Las flautas de chino se construyen siguiendo un modelo paradigmático muy antiguo. En efecto, la flauta del baile chino posee un sonido particular gracias al doble diámetro de su único tubo. Esto, que se conoce como tubo complejo, es una característica que ya estaba presente en flautas cerámicas de la cultura paracas, cerca de 900 años a.C. y que se ha mantenido presente hasta el día de hoy. El principio constructivo consiste en la yuxtaposición longitudinal de dos tubos cuyos largos son casi iguales ( $1/1$ ) y sus diámetros disímiles ( $1/2$ ). Al soplar este tipo de tubos se genera la estimulación de una columna de armónicos inestables o frecuencias levemente diferentes, hecho que se percibe en la excesiva estridencia que produce el batimiento. Este principio constructivo conduce a otro principio propio



MUDANZA

El tambor es fundamental en la conducción de la danza, pues el tamborero va indicando los distintos pasos y mudanzas que el resto de los bailarines debe realizar. Pero las flautas son por excelencia el instrumento distintivo del baile chino, puesto que su particular sonoridad deviene principalmente de este instrumento.

de los bailes chinos: el principio estético, que se opone de forma manifiesta al principio estético que rige la textura armónica de la música occidental, lo que podría entenderse como una contracultura a la hegemonía de la Iglesia y el dominio español durante la Colonia. En todo caso, estos principios tanto constructivos como estéticos, son relictos de las culturas previas a las invasiones española e incaica.

La persistencia de este concepto se ha mantenido, incluso, más allá de la materialidad, porque otro hecho que reviste cambios es, precisamente, el material de las flautas. La flauta de baile chino no es un *continuum* sino que cambia según sea el estilo donde se la usa. Y sobre este asunto es necesario agregar un hecho importante: no todos los estilos de baile chino usan flautas de tubo complejo. El área de Copiapó se caracteriza por usar flautas de tubo simple, es decir, tubos de un diámetro regular. Así también ocurre con bailes chinos de la provincia de Cuyo, en Argentina. Esto no significa —como algunos creen— que estos chinos hayan olvidado cómo se construye una flauta de tubo complejo. Más bien, se deben tener presentes los antecedentes históricos y etnográficos que documentan a chinos tocando flautas de tubo simple. Por ejemplo cuando Claudio Gay visitó Andacollo en 1834 pudo observar que el Baile Chino n° 1, el más antiguo de Chile, tocaba por entonces flautas de hueso de cóndor con orificio de digitación. Con esto, Gay desbarata otro de los

Carlos Reyes, puntero del Baile Chino de Cay Cay.  
Fotografía: Agustín Ruiz Zamora

mitos científicos de los últimos años, que nos dice que el baile chino siempre ha tocado flautas de tubo complejo.

Gay fue testigo de otro tipo de flauta muy diferente a la que actualmente tocan estos bailes, pues en la actualidad el área andacollina, se caracteriza por usar flautas hechas de caña. El procedimiento consiste en unir dos trozos de caña, embutiendo el tubo de menor diámetro (o distal), en el tubo de mayor diámetro (o proximal). En este caso se utiliza una variedad de bambú amarillo (*Phyllostachys aurea*). El tubo sonoro va flanqueado por dos tablillas laterales que hacen más compacto al instrumento. Estas mismas flautas son encontradas en algunos pocos bailes de la Región de Valparaíso. Este mismo principio constructivo se sigue también en el área estilística de Illapel, solo que cambia el material porque ahí se usa el cañaveral (*Arundo donax*) y, además, las flautas no tienen tablillas laterales, de modo que el tubo sonoro está en contacto directo con la mano del chino.

Por su parte, en las áreas de San Felipe y Valparaíso se observa un material distinto y una técnica más elaborada. Aquí predominan las flautas hechas en madera. Gran parte de los bailes chinos de la zona optan por flautas de lingue (*Persea lingue*), aunque destacan algunos bailes por sus flautas de nogal (*Juglans regia*). También se ha utilizado la madera de palto (*Persea gratissima*), sauce (*Salix humboldtiana*) y álamo (*Populus nigra*). En estos casos, la flauta se construye horadando el tubo sonoro directamente en la madera, para luego pulir el interior con fierros calientes. También implica tallar la forma externa que, por lo general, semeja a una *pifilka* mapuche pero de mayores dimensiones.



## EL PATRIMONIO CULTURAL: HACIA LA AUTOGESTIÓN

Incipientes son aún las acciones que han implementado los organismos oficiales de la sociedad chilena por valorar y conservar los bailes chinos. Desde tiempos remotos que se sabe de prohibiciones, censuras, marginaciones y hasta persecuciones del clero y la autoridad municipal, en conjunto con la fuerza pública, por acallar sus flautas y la fuerza de su presencia en los rituales de mayor importancia. Pretextos ha habido muchos, pero una es la causa principal: la autonomía. Los bailes chinos han sido los gestores directos de la replicación del modelo devocional-ceremonial andacollino y con ello le han proveído a sus localidades una soberanía ritual, donde la presencia del clero es, si la situación o caso lo justifica, prescindible. No obstante, el baile chino no se ha enemistado con la Iglesia, sino que tan solo ha puesto el énfasis en que esta devoción es patrimonio cultural y credencial de las comunidades que en algún momento de la historia se han organizado para mantener y conservar una imagen sagrada, la festividad patronal con que la celebran y el instrumento celebrante, que es el propio baile chino. Por dicho motivo, el baile chino se estructura sobre un sentido de pertenencia de escala local y existe en virtud de la propia inventiva y autodeterminación de una familia, vecindario o comunidad, por crearlo, mantenerlo y conservarlo para sí como expresión de sentido local.

Un baile chino es un lugar de diálogo e inclusión social, por cuanto en él se concitan la diversidad cultural, geográfica, etaria y de género. Con su devoción y con su orgánica ha contribuido a plasmar el paisaje nuclear del Chile que somos hoy: un país mestizo que avanza al reconocimiento de sus legados ancestrales, entre los cuales el baile chino destaca en un sitio de excepcional valía.

Además de los aspectos propiamente devocionarios, el baile chino es un modelo de integración, cohesión social y autoafirmación de la identidad local. Este aspecto ha sido determinante en la construcción del paisaje, por cuanto durante siglos estos grupos ceremoniales han venido estableciendo relaciones de reciprocidad mediante un sistema compartido de invitaciones y visitas a las fiestas de localidades vecinas. Al hablar de las áreas estilísticas que han sustentado particulares y distintivos modos performáticos, se hace alusión implícita a esta dinámica comunicante que ha permitido definir idiosincrasias a lo largo del trazado ceremonial por el que transitan los bailes chinos, en pos de cumplir con la devoción y los compromisos contraídos de palabra con comunidades cercanas. Más aún, los bailes chinos han devenido en colectividades aún más abiertas, dispuestas a recibir a cualquier persona que desee incorporarse a la práctica ceremonial de la agrupación. Así ha sucedido en las últimas décadas, en que dichos bailes han incorporado en sus filas a personas provenientes de grandes ciudades y que buscan en la participación ritual un espacio integrador y un modo de compartir una pertenencia comunitaria.

El baile chino es, por todo lo dicho, un preeminente testimonio del modo en que un patrimonio cultural inmaterial contribuye a la formación y al fortalecimiento de valores y sentidos en la conformación de la experiencia social y colectiva. Un baile

chino es un lugar de diálogo e inclusión social, por cuanto en él se concitan la diversidad cultural, geográfica, etaria y de género. Estas son funciones que el baile chino las viene haciendo desde mucho antes de la existencia del Estado, por lo que su pervivencia es un tema que nos compromete a todos.

Por lo ya expuesto, el Estado chileno ha prestado creciente atención a los bailes chinos, tanto en los aspectos formales, como en los asuntos socioculturales que derivan de su orgánica y funcionamiento. En 1999 el Estado realizó el primer registro público y participativo de bailes chinos, y diez años más tarde comenzaron a ser incorporados de común acuerdo en el Sistema de Información para la Gestión Patrimonial ([www.sigpa.cl](http://www.sigpa.cl)), plataforma mediante la cual el Estado da cumplimiento a lo dispuesto por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco. Así también, el Estado entregó en 2010 el reconocimiento de Tesoro Humano Vivo de Chile al Baile Pescador Chino n°10 de Coquimbo, y en 2012 se le otorgó al Baile Chino de Las Cañas II y Baile Chino n° 1 de Andacollo, el premio Conservación del Patrimonio Cultural de Chile. También se han realizado en el último tiempo acciones orientadas a fortalecer la transmisión intergeneracional en la Región de Coquimbo. Para ello se ha cooperado con el Baile Pescador Chino n° 10 en programas pedagógicos aplicados al sistema público de educación. Asimismo, el Estado, mediante sus fondos de concurso público, ha financiado a la sociedad civil proyectos de investigación en diversos aspectos del baile chino; este interés emergente ha sido el resultado del proceso de sensibilización y apropiación social que el Estado ha promovido por diversos recursos y medios.

Entre otras acciones de este tipo, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha desarrollado una intensa actividad etnográfica, con lo que ha podido dimensionar la demanda y la urgencia de protección y salvaguardia de las diversas agrupaciones que ponen en práctica este centenario patrimonio cultural inmaterial. Esta actividad ha permitido conocer y atender una insospechada heterogeneidad de situaciones amenazantes, que demandan medidas paliativas. Esta demanda se ha formalizado mediante cartas en las cuales algunos bailes y comunidades han expresado su petitorio; uno de estos ha sido la intercesión del Estado chileno ante la Unesco, para postular esta práctica ceremonial a la Lista

Además de los aspectos propiamente devocionarios, el baile chino es un modelo de integración, cohesión social y autoafirmación de la identidad local. Durante siglos estos grupos ceremoniales han venido estableciendo relaciones de reciprocidad mediante un sistema compartido de invitaciones y visitas a las fiestas de localidades vecinas.

Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Sobre este punto es conveniente reconocer que han sido los propios bailes chinos los que, en alianza con grupos de investigadores, han liderado un nuevo proceso reivindicatorio, al solicitar retribución solidaria a los profesionales externos que ejecutan proyectos en torno a esta devoción. Esta retribución no es otra cosa que asesoría para desarrollar experiencia asociativa que mejoran las relaciones cooperantes y estratégicas entre el baile chino y la estructura institucional-administrativa del Estado. Con dichas asesorías profesionales, algunos bailes chinos han conseguido personalidad jurídica y, mediante esta, el financiamiento de proyectos culturales por la vía del concurso público, apoyo logístico de municipios y difusión mediante productos comunicacionales.

Todas estas gestiones son muestra irrefutable de que la sociedad chilena ha cambiado positivamente y, a diferencia de lo que sucedía antaño, hoy muestra mayor atención y respeto por los bailes chinos; el compromiso de documentar y publicar este folleto es una prueba de ello. Pero el esfuerzo que el Estado u otras instituciones puedan invertir en poner en valor esta expresión ancestral es, y será siempre, una acción secundaria que no puede reemplazar la autodeterminación con que los bailes chinos han logrado prevalecer en el tiempo. La permanencia o vigencia social de estas *hermanaciones* es algo que seguirá estando estrechamente vinculado al celo y

la atención que los propios bailes chinos pongan en el cuidado de sus expresiones devocionales y la naturaleza autónoma de las mismas. En casi tres siglos y medio de existencia, los bailes chinos —que anteceden con largueza a la existencia del Estado chileno— han consolidado un modelo ceremonial con devoción y también con valentía, pues durante diversos episodios de su historia debieron enfrentar un sinnúmero de situaciones adversas, como las diversas proscripciones estatutarias venidas del clero o la persecución represiva que tuvo lugar en el siglo XIX. No obstante, siempre ha sido el propio baile chino el que ha conseguido prevalecer con su modo genuino de ser y creer. Con su devoción y con su orgánica el baile chino ha contribuido a plasmar el paisaje nuclear del Chile que somos hoy: un país mestizo que avanza al reconocimiento de sus legados ancestrales, entre los cuales el baile chino destaca en un sitio de excepcional valía.

Cacique recitando payas.  
Fotografía: Claudio Pérez

# DEVOCIÓN



© Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Ministra Presidenta **Claudia Barattini Contreras**  
Subdirectora Nacional **Lilia Concha Carreño**

Publicación a cargo de **Rossana Dresdner**,  
Jefa del Departamento de Comunicaciones  
Textos **Agustín Ruiz Zamora**, etnomusicólogo,  
Sección de Patrimonio Cultural Inmaterial CNCA  
Edición de textos **Miguel Ángel Viejo**, CNCA  
Dirección de Arte **Soledad Poirot Oliva**, CNCA  
Diseño **Estudio Abierto**  
Fotografías **Claudio Pérez** y **Agustín Ruiz Zamora**  
Impresión **Ograma**

[www.cultura.gob.cl](http://www.cultura.gob.cl)

Noviembre 2014. Santiago, Chile.



