

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

*Polifonía en fiestas rituales de Chile central**

por
José Pérez de Arce

INTRODUCCIÓN

Este trabajo está dedicado al análisis de la compleja estructura sonora instrumental que ocurre durante las fiestas rituales llamadas “fiestas de *chinos*” de Chile central. Nuestra intención es destacar el papel que cumple la música dentro de un ritual entendido como una gran obra de arte, algo así como una gigantesca ópera, mucho más compleja, profunda, extensa y variada que las óperas de la tradición occidental, ya que en ella participan pueblos enteros, cada uno con sus historias, esperanzas e identidades centenarias. En la fiesta ritual confluyen música, poesía, danza, trajes, gorros y ornamentos, devoción religiosa, estados especiales de conciencia y trance, conocimiento de la historia bíblica, entretenimiento, deporte, deber y sacrificio, feria, paseo, recreación y vida social. Su extensión es enorme, tanto en términos temporales (doce horas, por ejemplo), como geográfico (un pueblo y sus alrededores), con un gran contingente de actores y espectadores. La música no es sino uno de sus elementos constituyentes y adquiere sentido en esta totalidad.

De esta totalidad, sin embargo, nos concentraremos en la parte específica que corresponde al sonido instrumental y específicamente al sistema sonoro que llamamos polifonía, el cual es tan lejano a la polifonía europea como lo es la fiesta de *chinos* de la ópera europea. Hemos preferido utilizar los nombres usuales del análisis musical de tradición occidental (polifonía, armonía, acordes, etc.) con el sólo propósito de discutir el tema desde una perspectiva estrictamente musical, sin tener que recurrir a una batería de neologismos que, si bien probablemente podrían dar mejor cuenta de los sistemas sonoros que ocurren en estos rituales, harían innecesariamente confusa su presentación.

El término polifonía lo utilizamos en este trabajo en su acepción de varias voces actuando simultáneamente en forma independiente. Pero, en la música que analizaremos el término “voces” puede ser aplicado tanto al sonido emitido por un sólo instrumento, como al emitido por un par de instrumentos, por una fila de 10 instrumentos aproximadamente, o por un conjunto de 20 instrumentos aproximadamente. El aspecto que nos interesa destacar se refiere a la última de estas acepciones: la mezcla de las “voces” de varios conjuntos instrumentales.

*Un resumen de este trabajo fue presentado a las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, realizadas en Buenos Aires entre el 25 y el 28 de Agosto de 1993. Los antecedentes de este trabajo provienen de un proyecto auspiciado por FONDECYT (92-0351) y por el Museo Chileno de Arte Precolombino dedicado al estudio de las fiestas rituales de Chile Central.

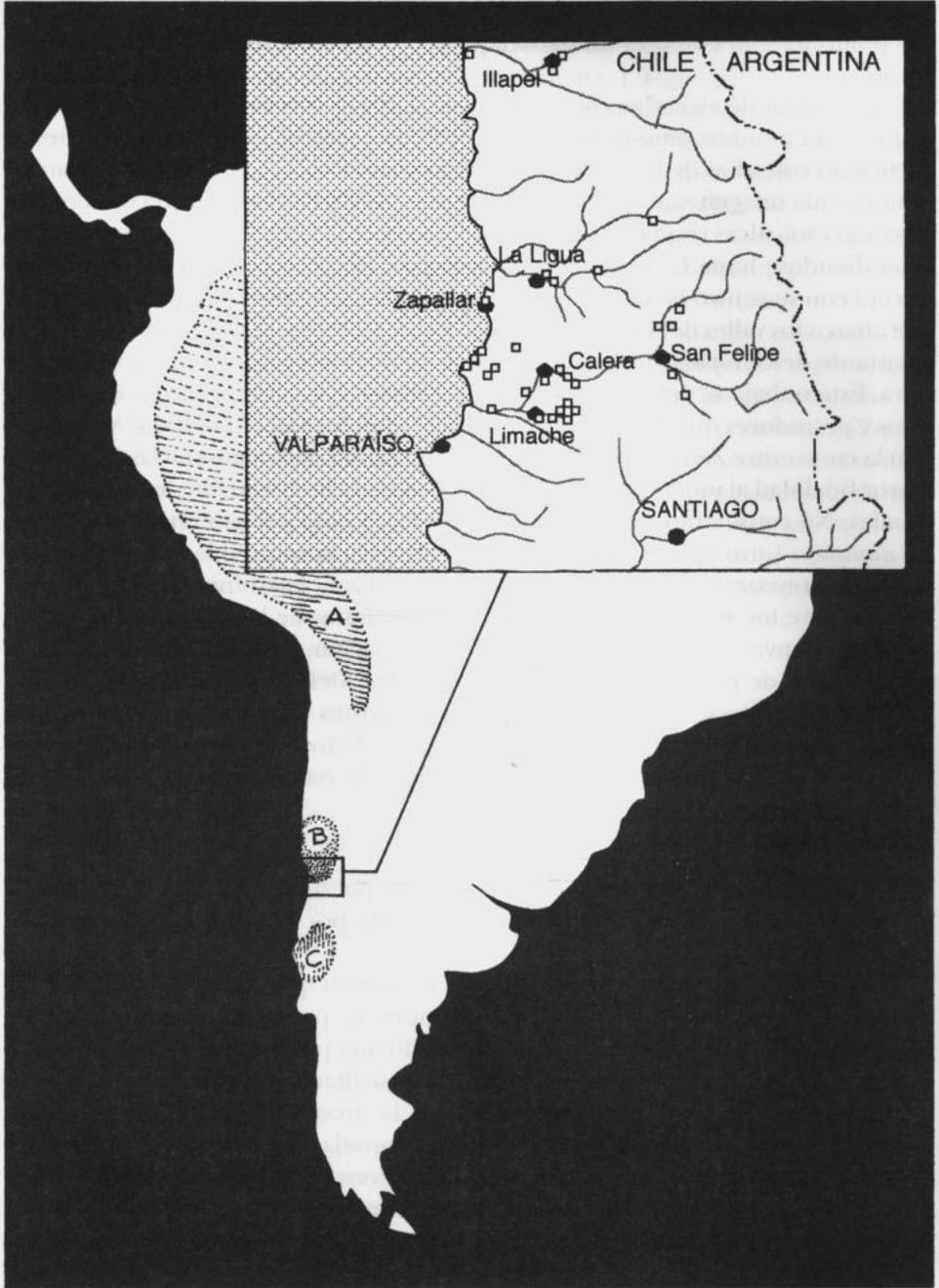


Figura 1

Mapa (muy esquemático) del estilo polifónico en los Andes: A, la tradición del *siku*; B, la tradición de la flauta de *chino*; C, la tradición de la *pifilca* (ver capítulo correspondiente al final del artículo). En recuadro, la región tratada en nuestro análisis.

Al término de nuestro análisis volveremos brevemente a analizar el concepto de “polifonía”, tal como es utilizado aquí con respecto a su definición por otros autores.

Las “fiestas de *chinos*” se conocen aproximadamente entre los ríos Aconcagua y Limarí. El nombre *chino* es de origen quechua y significa servidor; en las fiestas participan cofradías de hombres que bailan, tocan flautas y tambores y cantan en honor a una imagen sagrada¹. Dentro del área señalada podemos reconocer tres subáreas estilísticas respecto a las fiestas: una centrada en el valle del Aconcagua, extendiéndose hasta La Ligua; otra en la región de Catamarca – Los Vilos, y una tercera con su centro en la fiesta de Andacollo, la más conocida de toda la región, que abarca los valles del Limarí y el Elqui. Existen también tradiciones periféricas – bastante desdibujadas respecto al modelo central, en Copiapó, Isla de Maipo y Lora. Este trabajo se centra en las fiestas celebradas por comunidades de campesinos y pescadores que ocurren principalmente en los valles de Olmué y Quillota y en la costa entre Zapallar y Quintero, que es la zona que mantiene las fiestas con mayor fidelidad al modelo del “baile *chino*”, sin tanta intervención de otras formas rituales. No consideraremos en este trabajo las modificaciones introducidas por los *danzantes* (otro tipo de baile religioso, foráneo a la zona) o la Iglesia Católica, las cuales revisaremos muy brevemente al finalizar. Las observaciones fueron hechas entre los años 1992 y 1995 en múltiples fiestas de la región, complementadas por conversaciones con los *chinos*, participación en ensayos, asistencia a la construcción de instrumentos y otras actividades. Dentro de nuestro equipo de trabajo los investigadores Claudio Mercado y Agustín Ruiz han tenido una participación directa, bailando en los bailes de Cai Cai, Petorquita, Quebrada Alvarado y otros, y teniendo una experiencia participativa de esta realidad.

LAS FIESTAS DE CHINO

La fiesta dura un día, desde la mañana hasta la puesta del sol, y consiste básicamente en “sacar a pasear” una imagen sagrada por el lugar acompañada de música y danza.

El paseo de la imagen consiste en una procesión que recorre el pueblo muy lentamente, con música instrumental compuesta por todas las orquestas de flautas tocando simultáneamente, produciendo una polifonía de gran intensidad sonora. La procesión se detiene al pasar frente a altares dispuestos a lo largo del circuito, se callan las flautas y se “saluda” a la imagen. El “alférez” desarrolla entonces un tema relacionado con la imagen sagrada, en cuartetos improvisados, cantados en un estilo musical simple y repetitivo, respondido por el coro de *chinos*. Durante esta etapa se desarrolla la oralidad devocional compartida dirigida a la imagen; se repasan mitos, se comunican con la divinidad mediante saludos, peticiones y ofrecimientos. Uno a uno los “bailes *chinos*” van “saludando” a la imagen hasta que, finalizado el último, se reanuda la procesión. El esquema tipo

¹Mayores antecedentes generales sobre el tema se pueden encontrar en Pérez de Arce, Mercado y Ruiz 1994. Asimismo, para ejemplos sonoros, escuchar Pérez de Arce 1994a y 1994b.

de esta fiesta consta de varias partes: en la mañana, aproximadamente a las diez, se inician los saludos a la imagen como entre los miembros de los bailes participantes, lo cual por lo general toma toda la mañana. Luego del almuerzo (todos los “bailes” son convidados por los organizadores) se inicia la procesión instrumental, la cual se detiene en uno o más puntos para “saludar” a la cruz o a imágenes en altares familiares, para terminar con las despedidas (semejantes a los “saludos”) al ponerse el sol. En este trabajo nos referiremos solamente a las partes instrumentales que ocurren durante la procesión, que tienen como resultado la polifonía². Revisaremos la estructura de esta polifonía y su forma o desarrollo, para luego analizar brevemente su funcionalidad dentro de la fiesta.

Los antecedentes bibliográficos sobre el tipo de polifonía que nos ocupa son escasos. Hacia principios del siglo XVII el Padre Ovalle (1966:186) menciona el “ruido que hacen con sus flautas”. Ignacio Domeyko (1978:545) describe los *chinos* de Andacollo en 1843: “soplan sus pitos en un solo tono, repitiendo siempre lo mismo”. Al llegar a nuestro siglo algunos autores han mencionado escuetamente la “música monótona de sus pífanos” (Lenz 1905:183), o bien que el sonido que producen las flautas de *chino* es “extrañísimo y angustioso, salvaje, como de pájaros marinos angustiados” (Uribe 1958:16), “sordo, de un solo tono, que se asemeja al graznido de un ganso o un cisne [...] como no hay dos que tengan el mismo tono, el ruido producido cuando están sonando 400 o 500 de estos instrumentos es desesperante” (Latcham, *cit.* por Uribe 1958:29), “monotónico y disonante” (Henríquez 1973), “se asemeja al graznido de una inmensa bandada de gansos [...] ensordecedora y a la vez cautivante” (Pumarino y Sangüeza 1968) y “sonidos animales que han sido comparados con el rebuzno de un burro, el graznido del ganso y también con chillidos de gaviotas asustadas” Uribe (1974). Allí se detiene la revisión de antecedentes bibliográficos: es notable observar que todas estas descripciones, además de ser en extremo escuetas, aluden a este sonido como “ruido” o sonido animal, no como música. Esto supone, tácitamente, una categoría de desorganización, confuso, falta de equilibrio y, en definitiva, como algo que no vale la pena escuchar, una señal sonora indeseada (Murray 1982:29).

ESTRUCTURA

El estilo instrumental de los *chinos* se caracteriza por una gran homogeneidad: el sonido proviene de un conjunto homogéneo de flautas, reforzado por tambores en su pulso, también homogéneo, mantenido a través de largo tiempo. Como mencioné, el término “voz” puede ser adscrita tanto al sonido producido por un instrumento, por un par, por una fila o por un conjunto instrumental completo. Para efectos del análisis veremos por separado estas distintas “voces”.

²Para una descripción de la parte de la ritualidad referida a la oralidad ver Uribe 1958.

1. Flauta y “sonido rajado”

El sonido producido por las flautas es denominado “sonido rajado” por los *chinos* y, a diferencia de las flautas en general, se caracteriza por ser extraordinariamente fuerte, chirriado, atonal y disonante, con un marcado *vibrato* denominado “catareos” o “ganseo”, según su calidad. Para obtenerlo el instrumento cuenta con un tipo especial de tubo sonoro, cerrado en la base, cuya parte superior posee un diámetro más grande que la inferior. Los buenos instrumentos son esenciales para el buen sonido del “baile”. Antiguamente cada “baile” tenía su propio constructor de flautas, lo que daba a su sonido un carácter más único.

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

(Marcelo, *chino* de Maitencillo).

Para tocar el instrumento se debe soplar con fuerza, mucho más violentamente que en cualquier instrumento de viento occidental, de tal modo que se produzcan dos sonidos simultáneamente, con una gran respuesta armónica y sin que dejen de sonar los graves. Las disonancias entre ambas series de sonidos armónicos provocan choques y *vibratos* complejos, cuyos resultados son un “sonido rajado” fuerte, con cuerpo y volumen. A este primer nivel tenemos, pues, una unidad producida por una flauta pero integrada por dos sonidos.

Los *chinos* experimentados diferencian claramente los sonidos que son aceptados y que forman parte de la tradición y los que quedan excluidos. Expresiones como “esa flauta pitea” o “parece sonido de botella” denotan un mal sonido, mientras que el buen “ganseo” (un sonido parecido al producido por los gansos) es muy apreciado. Dentro de cada “baile” existen *chinos* que velan por el sonido correcto. Cada *chino* debe interpretar un solo sonido de su instrumento, con algunas variaciones de dinámica y timbre, durante todo el tiempo. No existe ninguna intención ni capacidad de producir melodías.

Las flautas se tocan “saltando”, es decir, bailando por medio de saltos y giros de cuerpo que hacen todos los *chinos* al unísono, bajo la dirección del tamborero. Los “saltos” son verdaderos ejercicios de pies que se suceden unos a otros y pueden variar en 40 o más tipos de movimiento coreográfico, llamados “mudanzas”. El tremendo esfuerzo que significa tocar con tal intensidad de sonido y de ejercicio forma parte del sacrificio ritual de cada *chino*.

2. Parejas y “sonido compacto”

Las flautas siempre se tocan de a pares, en forma alternada, ya sea en notas aisladas con silencios entremedio o mezclando ambos sonidos en un continuo. Cada par de flautas forma una unidad definida por su posición en el conjunto (primeras, segundas, etc.), cuyo ideal, según lo hemos escuchado innumerables veces de los *chinos*, es que suenen como un solo instrumento, haciendo una unidad en que ninguno destaca; ambos tocan al máximo volumen, procurando

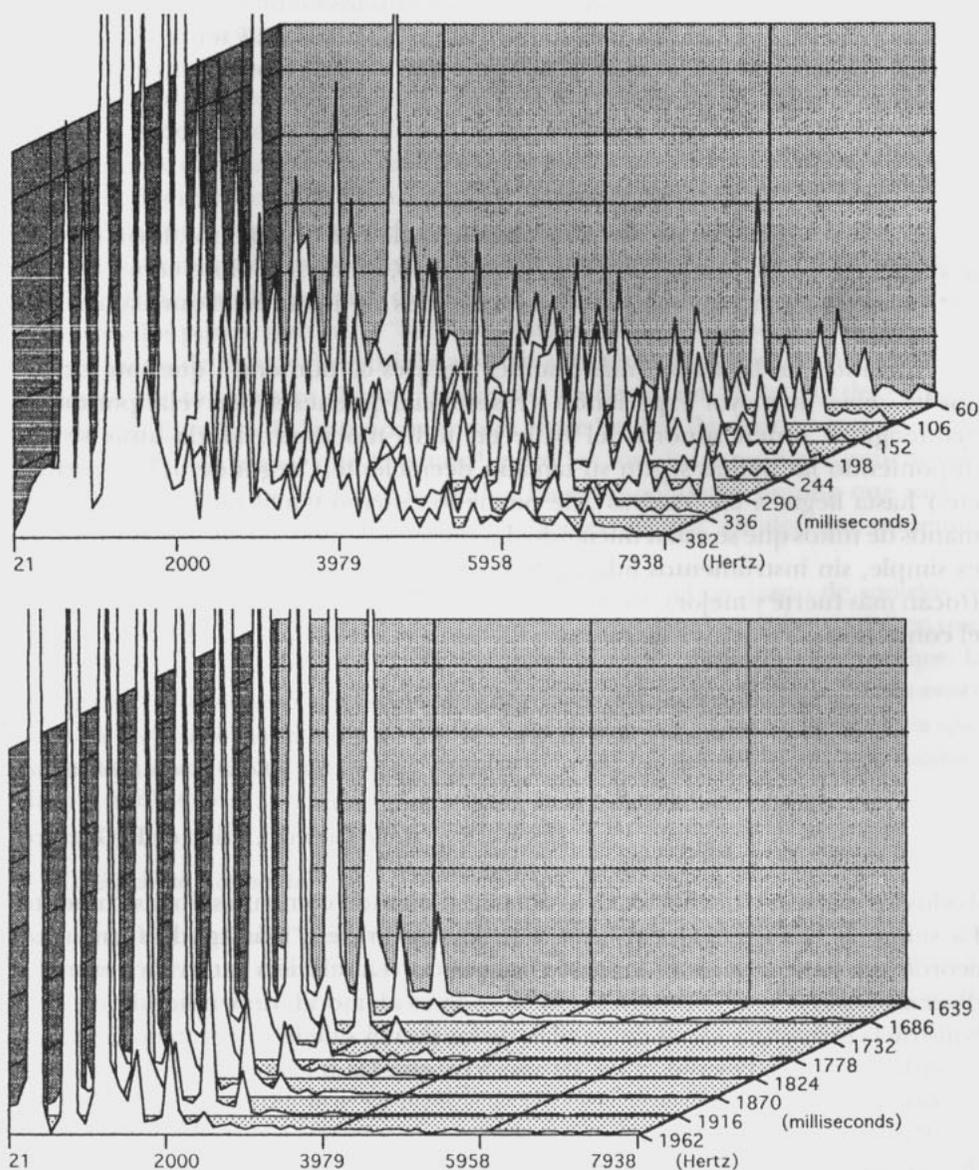


Figura 2

Análisis espectral de un "sonido rajado" de flauta de chino (arriba). Como comparación, un análisis idéntico realizado con una flauta traversera (abajo). En ambos casos se realizaron 8 cortes a intervalos de 46 milisegundos. Nótese la gran cantidad de armónicos, su gran intensidad y su falta de regularidad en el primer caso, en contraposición a lo que ocurre abajo, como es habitual en las flautas. (Sonido sampleado a 22Khz. y analizado por programa Soundwave 1.0).

lograr la máxima intensidad posible de su instrumento. Ellos hablan de “compactar el sonido”, aludiendo a la unión de ambos sonidos en una unidad.

Las relaciones entre las parejas de flautas nos llevan al tema de la forma musical (ligazón de sonidos en el tiempo) que revisaremos con mayor detenimiento en la segunda parte.

3. *Fila y acorde*

Las flautas se organizan en dos series paralelas de mayor a menor, formando las dos “filas” del baile: cada “fila” toca al unísono, comportándose como un sólo instrumento, superponiéndose todos los sonidos en una unidad que llamaremos acorde.

Adelante van las flautas más grandes y graves o “punteras”, que son tocadas por los *chinos* de mayor experiencia y resistencia, quienes deben velar por que se mantenga el orden sonoro del baile en todo momento. Hacia atrás se van disponiendo las flautas según su tamaño decreciente (“segunderas”, “terceras”, etc.) hasta llegar a las “coleras”, de pequeño tamaño y más fáciles de tocar, en manos de niños que se están iniciando. La organización social del grupo orquestal es simple, sin instrumentos líderes. Si bien los “punteros” son líderes en su fila (tocan más fuerte y mejor), su intención no es destacar como solista, sino reforzar el conjunto.

“...el puntero es el maestro, si no, jodió todo. El tamborero también, él también tiene que llevar la misma medida, por eso que van los punteros con el tamborero mirándose....la persona que va a la punta no tiene que aflojar, sobre todo cuando se encuentra con otro baile, si no pierde el tañío altiro”

(Lolo Guzmán, chino de El Granizo).

Todos los músicos de la fila tocan al unísono, sonando como un solo instrumento. La suma de “sonidos rajados” que van de más grave a más agudo forman un acorde que semeja un “sonido rajado” ampliado. La relación interválica entre los diversos sonidos que componen este acorde es aleatoria, dependiendo en cada baile de la estructura social de las filas, de las flautas que lo integran en esa fiesta, su ordenamiento, la calidad de los músicos que las tocan y una serie de otros factores.

Para entender qué podría ser un ejemplo de relación interválica ideal dentro de este acorde desde la perspectiva de los *chinos*, pedimos a don Daniel Vega, uno de los mejores constructores de flautas de *chino* existentes en la actualidad, que nos construyera un juego de 20 flautas, correspondiente a un baile completo, y asistimos al proceso de su construcción. Este es el proceso habitual para formar un nuevo baile: el constructor entrega el conjunto de flautas ordenadas según su criterio sonoro. Luego el baile se encarga de pintar, engalanar y a veces de “reafinar” las flautas de acuerdo a su criterio, en ocasiones destruyendo el sonido original. Siendo uno de los más refinados estetas de la tradición de *chinos*, el criterio de Daniel al armar este juego nos puso frente a un óptimo de gran calidad

y perfección, sin alteraciones de ningún tipo, algo muy difícil de obtener en el multifacético mundo social de los *chinos*.

La relación interválica resultó en primer lugar de la elección visual de los tamaños relativos de las flautas, ya que Daniel cortó primero diez pares de palos a los tamaños deseados de mayor a menor (más algunos de repuesto) y luego fabricó el tubo sonoro en cada uno³. Las relaciones interválicas resultantes son fruto del azar más que de una calibración mútua: cada flauta fue trabajada como una unidad que debe sonar bien. Luego se vieron las relaciones entre parejas, que dan sonidos muy semejantes debido a su tamaño similar, y las relaciones dentro de cada fila que dan sonidos discretamente distintos de acuerdo al tamaño. Las diferencias de sonido son muy difíciles de medir, debido a que no se producen entre sonidos puros, sino entre “sonidos rajados” atonales y muy disonantes, pero en este juego de flautas fue posible advertir una tendencia a intervalos cercanos al cuarto de tono entre flautas contiguas, es decir, en el rango de máxima disonancia. El rango de las fundamentales entre las diez flautas que componen el *cluster* es un poco mayor que la octava⁴, pero los sonidos armónicos, muchos de ellos más intensos que las fundamentales, hacen mucho más amplio este rango. Teóricamente esto equivale a expandir el “sonido rajado” en algo que podemos llamar un “acorde rajado”.

Este concepto concuerda con la práctica, en que el conjunto de sonidos es concebido por los *chinos* como homogéneo, como un gran “acorde rajado” en que el sonido individual de cada flauta desaparece en el conjunto. A pesar que la cohesión tonal no existe, ya que los instrumentos no tratan de tocar a tono entre ellos, sino todo lo contrario, el efecto total es de una máxima unidad, ya que presentan el efecto de un solo instrumento, con un resultado muy resonante, claro y unificado.

4. Baile *chino* y armonía

Los *chinos* denominan “baile *chino*” el grupo formado por dos hileras paralelas de unas diez personas con flautas cada una, un tamborero al centro adelante⁵ y un bombo al centro atrás. El nombre hace alusión a la danza que acompaña siempre la acción de tocar las flautas. El tambor guía las “mudanzas” o pasos de danza que se suceden en el tiempo e, indirectamente, las variaciones de dinámica (rápido-lento, despacio-fuerte) que va realizando el “baile” a lo largo del avance de la procesión.

³La fabricación del instrumento tiene fases donde es posible alterar un poco la afinación de cada sector del tubo (y, por ende, de cada par de sonidos) y por lo tanto, controlar su disonancia. Este tema es tratado en extensión en Pérez de Arce, Mercado y Ruiz 1995.

⁴Este rango es más teórico, basado en la diferencia de tamaño de los tubos sonoros, que audible, debido a la complejidad del “sonido rajado”, donde es casi imposible juzgar una tonalidad o fundamental determinada.

⁵Es frecuente que tras el tamborero vaya un segundo tamborero aprendiz que reemplaza al primer tambor cuando éste necesita descanso.

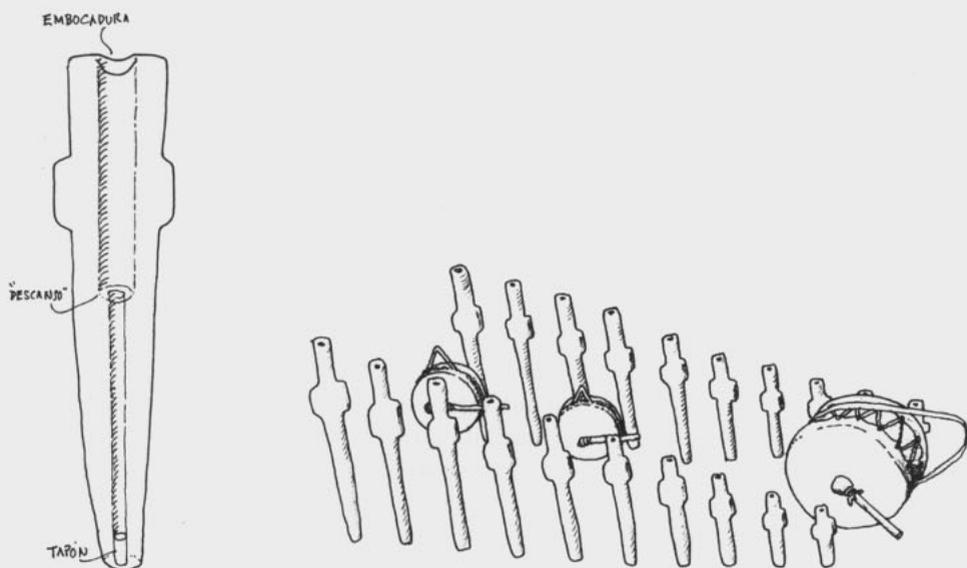


Figura 3

A la izquierda, corte esquemático de flauta de chino, mostrando el tubo con dos secciones y el tapón que lo cierra en el extremo inferior. A la derecha, esquema de la disposición de los instrumentos en el "baile *chino*" (ver texto).

Las dos filas tocan alternadamente sus acordes de forma ininterrumpida, en un ritmo constante de dos tiempos, de tal modo de crear la sensación, una vez más, de un solo instrumento que respira un incesante par de acordes. El desarrollo en el tiempo de este par de acordes siempre semejantes forma una armonía básica y elemental: una interminable sucesión de dos acordes que, salvo los cambios de dinámica y timbre que le imprimen las "mudanzas", permanece básicamente igual durante toda la procesión. La estructura rítmica del grupo es muy básica; cada fila toca el mismo pulso al unísono, con una coordinación rítmica muy unificada, reforzada por el bombo y el tambor. Este ritmo de un pulso, compuesto por una serie de notas simples igualmente acentuadas y de la misma longitud, puede ser percibido asimismo como un ritmo binario alternando entre las dos filas: los *chinos*, por ejemplo, lo perciben como un tiempo fuerte (el propio) y otro débil (el de la fila contraria).

5. Fiesta y polifonía

Los *chinos* carecen de una categoría semántica definida respecto a los aspectos sonoros resultantes de la procesión, la que llamamos "polifonía". Su existencia se revela en sus características. Al juntarse durante la fiesta varios bailes *chinos* se refuerza el sentido de unidad dentro de cada uno de ellos, representantes de un pueblo diferente, cohesionando su sonido en un solo gran ímpetu sonoro que define su identidad.

La estructura total del sonido durante la procesión resulta de la suma de todas las características de los bailes, multiplicada por el número de bailes que participan. Todos los bailes son similares en su sonido de acuerdo a las leyes básicas explicadas más arriba, diferenciándose por sus particulares cualidades tímbricas, armónicas, tempos, dinámicas, estructuras sonoras y conformación espacial. La combinación de todos ellos produce una compleja estructura compuesta por la simultaneidad de armonías y ritmos diferentes, es decir, por poliarmonías y polirritmos, ambos aleatorios y continuamente cambiantes en el tiempo y en el espacio.

Las relaciones musicales de esta gran obra musical multiorquestal pueden alcanzar una rara belleza, sutil y monstruosa a la vez. Los efectos más hermosos se producen cuando los bailes provienen de lugares cercanos (que es lo habitual). El estilo musical entre ellos es entonces más homogéneo y la interacción se da entonces como una sutil imbricación de timbres y ritmos. Usualmente no se mezclan los diferentes estilos provenientes de lugares geográficos distantes, y en la medida que son más distantes geográficamente, también lo son estilísticamente, produciéndose mezclas más heterogéneas.

Esta polifonía, al ser el resultado de la agregación simultánea de varios conjuntos instrumentales independientes, cada uno de ellos con una coordinación propia, produce un resultado de una enorme complejidad tímbrica y armónica, ya que está basada en la superposición de grupos cuya estructura individual es de por sí muy compleja en este sentido. La cantidad de variables es enorme: ritmos, dinámicas, timbres, alturas, intensidades y espacialidad de sonidos en continuo cambio.

La poliarmonía enfatiza lo que ocurre en las armonías individuales de cada "baile"; aumenta la intensidad y energía total y destaca aún más la atonalidad, la disonancia, la amplitud del espectro sonoro y la falta de cohesión tonal, al tiempo que el enfrentamiento entre varios pares de acordes, que suenan como otros tantos instrumentos, hace más compleja la relación musical.

La coordinación rítmica del conjunto de bailes es una especie de anarquía musical en la cual los diferentes grupos son independientes. Pero esta aparente anarquía se rige por leyes rígidas que tienen que ver con la concepción de la polifonía como competencia, cuyas leyes y técnicas precisas veremos en mayor detalle al hablar de funcionalidad. Pero la polifonía se produce independientemente de si existe una intención de practicar estas técnicas o no, como un resultado natural de dos bailes independientes que se desfasan en sus respectivos ritmos. Un caso normal es el que se produce cuando ambos "bailes" tocan al unísono, al que se tiende por ser lo más fácil, y luego se distancian en variaciones polirrítmicas asimétricas que oscilan, por ejemplo, entre una relación de 13 contra 12, pasando en forma paulatina por todos los intermedios hasta llegar a 7 contra 8, para luego volver al unísono, y volver a separarse. En el conjunto de "bailes" no hay coherencia rítmica salvo en algunos momentos; el conjunto se escucha como un polirritmo producido por la diferencia aleatoria entre los distintos pulsos básicos.

Además de los elementos estructurales mencionados, la polifonía tiene una

estructura espacial dada por la secuencia de “bailes” que forman la procesión, la cual es percibida, respecto al sonido, como forma musical. Cada “baile”, formado por las dos filas paralelas de flautas y los tambores al medio, se ordena en fila respecto a los otros bailes: el total puede medir desde unas decenas de metros hasta un kilómetro, más o menos.

FORMA (DESARROLLO)

La procesión puede durar ratos muy largos, una hora o más, durante la cual la estructura general de la polifonía no cambia mayormente, pero sí cambian las relaciones mutuas entre sus partes.

Como anoté, la forma melódica básica es mínima: el ideal es que cada par de instrumentos suene como uno solo, formando así un esquema melódico mínimo formado por dos “tonos” muy cercanos⁶. Esto equivale a que, al tocar alternadamente, forman un continuo monotónico. Es decir, lo más contrario al concepto melódico. Cuando el rango tonal es cercano al unísono no hay melodía, sino la sensación de una nota continua, más o menos fluctuante, efecto muy apreciado por los *chinos* y buscado por los constructores de instrumentos. Existe un tipo especial de flautas llamadas “catarras”, de las cuales existen sólo algunas parejas entre todos los “bailes” existentes, las que dan un sonido más vibrado (“catarreado”) que lo habitual. Este sonido se usa para unir los dos acordes gracias a que ambas están afinadas en el mismo tono, sonando como un solo sonido vibrado que se prolonga sin respiraciones durante largo rato, y luego se calla para recomenzar después de algún tiempo.

“hay unas flautas así, chicas, le llaman coleras, y aquí se llaman catarras, entonces se van pasando así el sonido de una a otra y ahí van perdiendo a los bailes, se pasan haciéndola largo (el tañío), se pasa a la otra, se mezclan y hacen un runruneo”

(Armando Reyes, *chino* del baile de Cai Cai).

En las otras flautas lo más frecuente es que haya una cercanía interválica de medio tono –o menos– entre parejas de flautas, lo cual se escucha como una sensación mínima de melodía; frases ondulantes, simétricas, de sólo dos notas, que se repiten sin variación. Sólo su lentitud lo diferencia de un *vibrato*. Pero simultáneamente se produce una cantidad de otras relaciones entre los distintos sonidos de pares diferentes de flautas, los cuales pueden ser percibidos como melodía según se escuchen como tal. Los cambios de ejecución (dinámica, rítmica, tímbrica), de la posición de los músicos, el grado de atención, la predisposición (cultural, emocional, etc.), y la posición de quien escucha son factores relevantes para este efecto. De este modo pueden oírse voces ondulantes de intervalos diferentes, dependiendo de cual par de flautas se escuche. También pueden establecerse secuencias más complejas, de tres o más sonidos asimétricos, que se deben a

⁶En realidad, dos *cluster*, como queda dicho.



Figura 4

Chinos del baile de Granizo tocando flautas durante la procesión de la fiesta de Loncura, 1993. Estas flautas son de caña, y van forradas en huinchas de plástico. Foto de Javiera Rodríguez.

ligeros desfase en los ataques de cada flauta que se perciben a ratos sobre la masa armónica como un fluctuar de dos o más tonos provenientes de flautas distantes. Estas melodías, insistimos, dependen tanto del “baile” (a veces son muy manifiestas) como del oyente, por medio de su atención auditiva. El conjunto de voces del “baile” puede ser percibido, del mismo modo, como un movimiento paralelo o contrario⁷, dependiendo de los mismos factores.

Todas las características descritas se suman a otras similares al superponerse varios “bailes”, produciéndose un aumento de las posibles relaciones entre sonidos, sobre todo cuando dos “bailes” son semejantes en timbre e intensidad; si ambos tocan en ritmos constantes durante largo rato, se da la posibilidad de escuchar melodías más complejas en términos de contorno y forma melódica, largo de frase, rango melódico e interválico. Aparecen también movimientos contrarios mas contrastados (algunas partes se mueven hacia abajo mientras otras lo hacen hacia arriba) y contrapuntos entre partes rítmica y melódicamente independientes.

La dinámica de cada “baile” cambia cada cierto tiempo, produciéndose variaciones en el *tempo* (acelerandos y ralentandos), en la intensidad (fortísimo – moderado) y en el timbre (silencio de algunas flautas, por ejemplo). Estas variaciones tienen que ver con la competencia, como veremos más adelante, y producen los polirritmos continuamente cambiantes ya mencionados.

Hasta el momento hemos analizado la polifonía de acuerdo al criterio occidental, como una totalidad fija. Pero ocurre que una de sus principales características es estar extendida en el espacio y moverse por él, condicionando su audición a los cambios de posición de quien escucha⁸. La procesión puede extenderse por cientos de metros y recorrer un circuito de varios kilómetros.

⁷Algunas partes se mueven hacia abajo mientras otras lo hacen hacia arriba, lo cual puede ocurrir dentro del contexto de movimiento paralelo (Lomax 1976: 209).

⁸Para un mayor desarrollo de este tema ver Pérez de Arce 1993b.

Esto significa que no escuchamos nunca la totalidad de relaciones sonoras, sino sólo una porción de esa totalidad, la cual podemos escoger a voluntad, y además cada porción de ella está continuamente cambiando, ya sea por que se mueve con respecto a nosotros o nosotros nos movemos respecto a ella. Podemos recorrer internamente la polifonía, acercarnos o alejarnos, caminar junto a ella o en sentido contrario, todo lo cual condiciona nuestra percepción sonora. Además de los movimientos de los “bailes” y del oyente respecto a ellos, se da otro tipo de movimientos del sonido; los cambios en la espacialidad debido a los “saltos” y giros de la coreografía, y los cambios en la estructura espacial del sonido debido a la secuencia de “bailes” dentro de la procesión.

Yendo de lo más particular a lo más general debemos partir por el movimiento que hace cada músico al tocar su flauta. Los “saltos” afectan el sonido del “baile” de varias maneras; ellos son realizados al unísono por todos los *chinos*, y su secuencia (determinada por el primer tamborero) alternada por períodos de descanso, va proponiendo cambios en el pulso (más lento - más rápido) y en la dinámica (más acentuado - menos acentuado) que generalmente toman la forma de períodos alternados (lento, *legato*, fuerte - rápido, *stacatto*, suave), donde los “saltos” dan como consecuencia sonidos más lentos, ligados e intensos. Además la danza afecta la coloración de la armonía debido al movimiento de los instrumentos. Por ejemplo, un movimiento de todos los flautistas desde su posición normal, hacia el centro y el frente del “baile”, que gira bruscamente en 180° hacia afuera, para quien escucha desde cerca produce una modulación intensa, especialmente sensible en los armónicos agudos, por ser mas direccionales. Para el público que los escucha desde un costado de la procesión, cuando los flauteros tocan hacia afuera el “sonido rajado” se escucha con gran intensidad y muy amplio en su masa de armónicos, y especialmente fuerte las flautas que están frente a quien escucha, y si tocan de espaldas, hacia adentro, su sonido es más sordo, con menos masa armónica, y más unificado.



Figura 5

Baile de Cai Cai durante la fiesta de Cai Cai, 1994. Al centro, el tamborero, a ambos lados los chinos ordenados en dos filas. Usan flautas de madera, las más tradicionales en la zona. Foto de Javiera Rodríguez.

Para los músicos que van dentro de la procesión la forma musical es de la mayor simplicidad; en general los músicos no escuchan sino el sonido de su propia flauta y las más próximas. Los portaestandartes y acompañantes que caminan en los espacios intermedios entre dos “bailes”, perciben la polifonía equilibrada y constante entre los dos “bailes” contiguos, matizada sólo por los cambios de sonido que se producen en cada “baile”.

A esto se suma una modulación sonora producida por los cambios que introduce el circuito ritual; este se inicia por lo general en el templo, recorre las calles principales del pueblo, sube un cerro o recorre una playa (según se trate de un ritual del interior o de la costa) y regresa al templo al caer la tarde. El movimiento de la polifonía por este trayecto produce una constante modulación acústica, debido a la variedad de espacios acústicos que atraviesa, cada uno de los cuales actúa como un filtro atenuador o reforzador de diferentes gamas sonoras, y cada uno de los cuales le otorga una reverberancia espacial diferente. Esta modulación es diferente para cada fiesta, ya que depende de las características geográficas y arquitectónicas del lugar. La reverberancia es especialmente intensa cuando los “bailes” tocan en el interior del templo católico, cuyas dimensiones y paredes desnudas la acentúan en forma notoria. Esta reverberancia cumple un papel importante hacia el final de la procesión, cuando los “bailes” van entrando de a uno (a veces de a dos) al templo; aumenta entonces la complejidad armónica y tímbrica del sonido en desmedro de su definición melódica y rítmica, imprimiendo su sello en un discurso musical basado justamente en el colorido, es decir, en la configuración armónica del sonido. El brusco cambio desde un ambiente carente de resonancia, como es la plaza que enfrenta al templo, y la gran reverberancia interior provoca un cambio enorme en la sensación de los músicos que llevan largo rato tocando sin parar.

Durante la procesión, todos los bailes avanzan en un movimiento lento, reposado, mientras “saltan”. Como la estructura de la procesión es lineal, se produce una secuencia sonora a medida que avanzan respecto a un punto fijo. Generalmente la secuencia de “bailes” respeta su orden de llegada a la fiesta; los que llegaron primero van adelante, y así sucesivamente⁹. En algunas fiestas se produce un cambio en esta secuencia durante el trayecto para que todos los “bailes” puedan tocar cerca de la imagen, lo cual introduce un cambio en la estructura secuencial del sonido y en la relación entre sus partes.

Para el público que asiste desde los bordes del circuito mirando la procesión, el movimiento de la polifonía a través del espacio genera la sensación de la secuencia dada por los instrumentos dentro de cada “baile” y por la secuencia de “bailes” sucesivos. Dentro de cada “baile” el sonido de las flautas es fuerte, enérgico y amplio hacia adelante y se va agudizando y debilitando hacia atrás, y el de los tambores es a la inversa, destacando el fuerte ritmo del bombo que cierra atrás la formación. Esta secuencia se repite en cada “baile”, pero con diferencias

⁹En ocasiones esto cambia por decisión de los organizadores de la fiesta para separar a danzantes de chinos y evitar la contaminación acústica de la polifonía, como ocurre en la fiesta de Loncura, por ejemplo.

de timbre, pulso y dinámica, separada por los espacios, en los cuales se funden paulatinamente los sonidos de los dos “bailes” contiguos. La forma total de esta secuencia es de una alternación entre momentos en que se enfatiza la instrumentación particular de un “baile” desglosada en sus partes (flautas *punteras* y tambor, flautas medias, flautas *coleras* y bombo) con otros momentos en que destaca la polifonía entre “bailes” contiguos, para repetirse nuevamente la secuencia instrumental con variaciones en el timbre, la armonía y la dinámica.

Los asistentes, al moverse libremente por el espacio, perciben una forma polifónica diferente según donde se sitúen, definida por la configuración acústica de ese lugar, el movimiento acústico de la procesión sonora y por cambios en la perspectiva sonora.

La perspectiva sonora tiene que ver con la distancia entre el auditor y las fuentes sonoras. Ciertos tramos, como las calles del pueblo, permiten sólo escuchar de cerca, con lo cual se percibe la secuencia de sonidos descrita (secuencia de instrumentos-polifonía entre dos “bailes”), pero otros tramos abiertos, como un cerro o una playa, permiten alejarse y escuchar como se funden los sonidos: a unos diez metros ya no se distinguen las diferencias entre instrumentos, y el sonido de cada “baile” es una unidad. A medida que nos seguimos alejando los sonidos de los diferentes “bailes” se van fundiendo cada vez más hasta que, en ciertas fiestas, es posible escuchar la compleja polifonía de la suma de todos los “bailes”, como una densa masa de sonidos. En muchas fiestas ciertos lugares alejados son aprovechados por grupos de personas que se establecen, alejadas del movimiento de la procesión, a gozar de la vista y el sonido. La fusión de música y entorno es difusa y de un hermoso equilibrio que depende en cada caso de la geografía propia del lugar. A medida que nos alejamos de la fiesta se va perdiendo la nitidez de los distintos “bailes” que participan, hasta que se transforma en una gigantesca bandada de pájaros que se escucha a varios kilómetros de distancia. La perspectiva no sólo altera la complejidad de la polifonía, sino también su timbre,



Figura 6

Fiesta de Ventanas; la calle principal adornada con flores y banderas es recorrida por la procesión. Normalmente la procesión ocurre entre un gentío numeroso que dificulta tener una visión de conjunto. A los bordes de la procesión se ubica la feria con comestibles, juguetes y juegos. Foto de Agustín Ruiz.

ya que los sonidos predominantes en la cercanía son los armónicos agudos de las flautas, y en cambio a la distancia se escuchan con claridad los acompasados ritmos de los bombos. El sonido cercano está marcado por la poliarmonía y el lejano por el polirritmo. La perspectiva con que se escucha está cambiando constantemente, debido al doble movimiento de las fuentes sonoras y del auditor, que puede moverse libremente y, por lo tanto, juega un papel importante en la estructura y forma de la polifonía. Depende de cada auditor y del espacio en que se desarrolla el ritual, el percibir una forma determinada, y en términos estrictos podemos decir que, para cada fiesta, existen tantas formas musicales como auditores.

La feria, con su particular banda sonora de pregones y conversaciones, se ubica en ciertos bordes de la polifonía, produciendo una delimitación sonoro-geográfica de la polifonía y extendiéndose en un circuito alternativo a la procesión, de carácter profano. Uno puede caminar desde la procesión a la feria, y viceversa, escuchando el mutuo diluir de sonidos entre ambos ambientes sonoros, lo cual agrega un ingrediente más a la experiencia que define cada fiesta en particular.

FUNCIONALIDAD

Existen dos funciones que están directamente relacionados con la polifonía; una de ellas es la competencia y la otra es la obtención de estados especiales de conciencia.

Las fiestas son vistas como competencia o deporte, comparándose las con el fútbol, por ejemplo. Si bien la competencia se da a muchos niveles, ya que cada "baile" representa una comunidad distinta y trata de sobresalir en todo sentido (trajes, presentación, etc.), es en el terreno rítmico y armónico donde se establece una competencia con las características del deporte, basada en la dificultad de mantener la coordinación interna del grupo al tocar junto a otro grupo en ritmos diferentes. En efecto, la fiesta ritual es concebida como un evento deportivo en el cual los "bailes" tienen que competir con su sonido, para no perder su control interno, y ojalá para sobresalir de entre la enorme masa sonora que se genera. En los "bailes" experimentados se produce un manejo controlado de este aspecto competitivo a través de técnicas sofisticadas de *rallentando* y *accelerando* que tienen como función el "perder" a los otros "bailes". Es muy difícil mantener la coordinación rítmica de 20 instrumentos o más cuando se toca en medio de otros bailes que suenan con su máxima intensidad. Para tales momentos se necesita la mayor concentración de todos los músicos, pero especialmente del tamborero y los dos "punteros", quienes deben controlar el ritmo en todo momento.

"la persona que va a la punta no tiene que aflojar, sobre todo cuando se encuentra con otro baile, imagínese usted, se sacan el instrumento de la boca, alguna cosa, jodió, poh, pierde el tañío al tiro, y el otro está en veremos, el segundero, allí es donde aprovechan los otros. El puntero lleva una responsabilidad, por algo va adelante., tiene que ser güen chino"

(Don Lolo Guzmán, El Granizo).

En este sentido el polirritmo es usado “para perder”; se matiza subiendo y bajando en intensidad y ritmo, sin perder la coordinación interna, pero provocando el desconcierto y la pérdida de coordinación en los “bailes” vecinos.

Los buenos “bailes” se distinguen por salir airosos de las dificultades que supone el uso de esta técnica, y su éxito depende en gran medida del buen desempeño del tamborero, quien guía la dinámica general del “baile”. Es importante que los cambios sean graduales para que los *chinos* no se pierdan y, al mismo tiempo, para perder a los otros. Cada “baile” trata de sonar más fuerte que el vecino, lo cual crea una intensidad sonora tan alta que los músicos no pueden escuchar bien su “baile”, y la coordinación entre ellos es visual más que auditiva. Cuando hay dos o más “bailes” tocando simultáneamente es fácil perderse:

“Cuando se pone a pajarear uno, ahí es donde se pierde, pero ya uno que está acostumbrado va mirando al compañero, aunque tenga cualquier cantidad de bulla”

(Arturo, *chino* del baile de La Laguna).

El ganar o perder en esta competencia no genera otro resultado que el de agregar nuevos elementos a la memoria de los “bailes”, y es así como cada “baile” recuerda sus buenas y malas actuaciones. El deporte se intensifica cuando existe rivalidad entre los “bailes”. Hay “bailes” “estrelleros”, que buscan el enfrentamiento, no sólo a nivel musical sino físico, empujando y atropellando a los otros. Cuentan los *chinos* que antiguamente la competencia entre “bailes” era mucho más importante que ahora; los “bailes” se enfrentaban, se camorreaban, se hostigaban constantemente, intentando hacer perder el pulso a los otros, y en ocasiones llegando a la violencia, utilizando las flautas como garrote. Estos excesos fueron, sin embargo, excepcionales, pero su recuerdo ha ido incrementando el espeso mito que rodea las fiestas. Nosotros no hemos observado nunca la derrota de algún baile, que se manifiesta cuando el alférez “baja bandera”, indicando que el baile debe parar de tocar para reorganizarse y partir de nuevo, pero hemos escuchado relatar por diversos *chinos* múltiples versiones de este tema.

El procedimiento empleado para “perder” a los “bailes” menos experimentados, contempla momentos de aceleración en los *tempi*, pero también períodos en que éstos se relajan; lo último permite a los *chinos* descansar durante la procesión, que puede durar horas, y cumple también un mero objetivo estético sonoro. Un baile experimentado, usando esta técnica, puede tocar durante horas sin bajar el nivel sonoro, mientras un baile nuevo se cansa rápidamente, lo cual provoca un nerviosismo mayor en los *chinos* al no lograr mantener su presencia en el conjunto. La presencia de las técnicas musicales específicas de la competencia, tales como los *rallentando* y *accelerando*, establece la forma musical de cada una de las partes (“bailes”) y define en gran medida el juego polifónico resultante. La tendencia a evitar los unísonos entre “bailes”, que se opone a la tendencia al perfecto unísono dentro de cada “baile”, genera un equilibrio entre ambas posiciones musicales, lo cual le otorga a esta música un carácter único.

La polifonía también sirve a la búsqueda de estados especiales de conciencia en base a una compleja asociación entre estructura musical, intensidad sonora, ejercicios bruscos (“saltos”), hiperventilación y contexto sacro, todo lo cual es prolongado por largo tiempo¹⁰. Tanto el sonido de las flautas como el violento ejercicio que resulta de tocarlas tiene directa incidencia en la provocación de estos estados de conciencia modificados: el sonido y la hiperventilación que se produce al tocar la flauta se inician desde el principio de la fiesta, y duran todo el rato que tocan, provocando cambios intensos en la percepción de la realidad.

“el sonido es casi lo principal, el sonido, se emociona y todo, así como atrae a la gente y uno cuando baila y toca y toca lindo una flauta atrae más, le da ganas de seguir más bailando y se emociona también, el mismo sonido de la flauta”

(José Ponce, *chino* del baile de Quebrada de Alvarado).

El ejercicio provoca una tensión que se va haciendo más y más intensa a medida que el cansancio debe ser combatido con la tenacidad, en un esfuerzo que tiene carácter de sacrificio ritual.

“como que anda en otra, está así uno con la cuestión, como que andaba así como en el aire, así el cuerpo como helado, como un agua así, una cosa así, cuando flautea... como de la cabeza pa abajo, corría como una agüita y después ya entra en calor uno pa flautear y ya después se le quita po..., esa cuestión como que le da un hormiguelo en los piernas, en el cuerpo así, como que dan ganas de salirse al tiro (de la fila) pa que se le quite, ese día por eso me salí yo, cuando estuve en la fila después me salí pa allá, me salí un rato y me senté un rato y le hacía a los pies en el suelo pa que se me quitara y no pasaba ná po... desagradable, fue desagradable una cosa así, de repente”

(Guillermo Zamorano, *chino* del baile de Quebrada Alvarado).

La estructura sonora total, el contexto sacro y el carácter de competencia conforman el entorno y el contexto en que esta dimensión de conciencia se origina y se proyecta. Al parecer esta dimensión de la ritualidad no tiene una imagen conversable entre los *chinos*. Nuestra experiencia, sobre todo la de Claudio Mercado, quien participó activamente en muchas fiestas como *chino*, nos permitió conocer este aspecto íntimo de ellas, en la medida que es sentida por los *chinos* y que puede ser exteriorizada en forma oral.

“con el sonío...te dentra una...sobre too...cuando baila, como que está drogao, así, yo bailaba cuando era chico...ahora me doy cuenta que sólo de echar viento...justamente con esta misma religión y too, te dan má gana de bailar, y

¹⁰Un amplio análisis de estos factores aparece en Mercado 1993. Los datos que consignamos son un resumen de sus experiencias e investigaciones en torno al tema.

danzar más. O sea que lo mismo, como volao así, fumao marihuana y too, esto le da así como, como se emborracha así, y siguen bailando"

(José Ponce, El Venado).

EL ESTILO POLIFÓNICO DE LOS ANDES SUR

El estilo polifónico de las fiestas de *chinos* es muy semejante al que hallamos entre los mapuches, en las músicas de *pifilcas*, semejanza que abarca tanto a los instrumentos como su uso musical y su funcionalidad ritual, y está emparentado también con las músicas de *siku* aymará¹¹.

El estudio de los restos arqueológicos de la zona ha permitido descubrir que esta situación es el resultado de una larga y compleja tradición prehispánica en busca del trance chamánico a través del "sonido rajado", cuyo descubrimiento se remonta a Paracas (costa sur Peruana, a inicios de nuestra era) y alcanza en Chile Central un gran desarrollo durante el Complejo Cultural Aconcagua (900-1400 d.C.)¹². Los *chinos* son el remanente de una misma tradición con la actual *pifilca* araucana, siendo la principal diferencia entre ambos el cambio de contexto: mientras los mapuches han conservado su tradición original, los *chinos* se han adaptado a la ritualidad católica y a las formas culturales occidentales. Dentro de este panorama los *chinos* revelan, hoy como ayer, un dominio de lo sonoro asociado a estas flautas que es más complejo, elaborado y sofisticado que el de los mapuches. El panorama general es de una tradición de *chinos* que se extiende desde Copiapó hasta el Aconcagua, con una mayor pureza (en tanto ritual exclusivamente de *chinos*) hacia el Aconcagua, y una mayor intervención hacia el Norte Chico (Andacollo) de otro tipo de corporaciones rituales (*turbantes*, *danzantes*), y por otra parte, una tradición mapuche en la cual la *pifilca* se inserta como un préstamo cultural, probablemente prehispánico tardío. La flauta de *chinos* en el Aconcagua es, por lo tanto, uno de los logros culturales más viejos y mejor conservados de esta parte del mundo, y donde la tradición del "sonido rajado" ha alcanzado un mayor desarrollo.

En relación con los *sikus* el panorama es diferente: ambos tipos de instrumentos, *siku* y flauta de chino, están más alejados organológica y culturalmente, siendo los *sikus* un instrumento aymará que alcanza su máximo desarrollo musical en la región del lago Titicaca. Las coincidencias se basan en el sistema de tocar los instrumentos pareados¹³, la existencia de ciertas búsquedas tímbricas y armónicas semejantes y la existencia de un sistema similar de polifonía producida por el encuentro ritual de varias orquestas independientes que entablan una competencia sonora basada en la supremacía del sonido de sus flautas.

¹¹Usamos la voz *siku* para designar genéricamente a las flautas de pan hechas de caña que se usan en los Andes. Para un mayor análisis acerca de las relaciones entre flauta de *chino*, *sikus* *chino*, *sikus* y *pifilca*, ver Pérez de Arce 1992a y 1996.

¹²Ver Pérez de Arce 1992b y 1993a.

¹³En el *siku* "pareado" los pares de instrumentos forman un instrumento real, es decir un instrumento está formado por dos mitades tocadas por dos personas. No es posible tocar melodías, sino entre ambos. De este modo, la unidad de la pareja se hace evidente.

Lo anterior significa, en resumen, que la tradición de la polifonía que nos interesa es el remanente de un sistema musical prehispánico de gran profundidad en el tiempo y que en el pasado tuvo un enorme éxito en toda la región de los Andes sur, desde el sur del actual Perú hasta la región de Araucanía. En la actualidad, sin embargo, parte de este caudal cultural se ha desvanecido: las orquestas de *sikus* han sido parcialmente reemplazadas por orquestas de bronce, y algo similar está ocurriendo en los actuales rituales de *chinos*, lo cual tiene como consecuencia que la polifonía se ha hecho muy confusa, caótica y sin los parámetros competitivos que la han caracterizado. Estos cambios están de acuerdo con todo un proceso de modificaciones que se han producido en los últimos años con la inclusión de los “bailes danzantes” y con la intervención de la Iglesia Católica, los primeros con sus bandas de instrumentos de fabricación industrial, que ahogan el sonido de las flautas, y la segunda con la intervención amplificada, a través de parlantes, de otros códigos rituales (predicas, cantos, músicas grabadas, etc.).

Hoy en día es difícil encontrar las polifonías de *chinos* “puras” que hemos descrito. Las fiestas más conocidas, como Andacollo, consisten en una gigantesca polifonía, similar a la descrita en cuanto a estructura, pero formada por orquestas de tambores modernos de tipo militar (bombos y cajas redoblantes), entre los cuales el sonido de los pocos bailes *chinos* queda totalmente ahogado. Si bien esta forma no carece del todo de interés (se pueden escuchar melodías en los buenos grupos de redoblantes), el resultado sonoro es mucho más caótico y estable. El interés de estos grupos no es el sonido en sí, sino el ritmo; los músicos no pertenecen al baile (muchas veces son contratados y no participan activamente de la fe), y los grupos tienden al mínimo orquestal más que a grandes “armonías” de tambores en paralelo. El caso de la intervención católica es mucho más intrusiva y discordante¹⁴: se reduce a una voz amplificada por medio de un rudimentario equipo portátil provisto de un megáfono, el cual transforma la voz en ese algo nasal, mecánico, distorsionado, monótono y estridente, que destaca por su sola superioridad en “wataje”. Siempre lo acompañan los silbidos de acoplamiento micrófono-parlante, los cortes y los ruidos de micrófono que acentúan su carácter mecánico, poco natural, lo cual sirve para marcar su diferencia con los *chinos*. También lo acompaña un coro de mujeres que canta muy suavemente canciones de carácter dulce, cuya única opción de ser escuchadas es a través del megáfono que impone silencio. Todas estas relaciones sonoras conforman la realidad social de la actual polifonía de *chinos*, tema que da para otro análisis.

¿POLIFONÍA O RUIDO?

Luego de haber analizado el concepto de “polifonía” aplicado a las fiestas de *chinos* conviene hacer algunos alcances en torno a su validez respecto a otros sistemas musicales.

¹⁴Sobre las relaciones entre el ritual de *chinos* y la Iglesia Católica, ver Ruiz 1995.

Como quedó dicho en la introducción, el llamar “polifonía” a esta forma sonora es una elección un poco forzada: al existir una fuerte injerencia del factor azar en su composición, puede ser descrita como “ruido” (carente de organización) o como “heterofonía”, que es una forma más programada que el “ruido”. En ambos casos, sin embargo, ocurre lo que se conoce como “azar por ignorancia”, es decir, por desconocimiento de sus leyes. Si el auditor desconoce qué bailes están tocando, qué flautas suenan, si ignora las leyes rituales y sociales que gobiernan el sonido, el panorama es de un extenso caos sonoro debido a un puro azar. Si, por el contrario, conocemos tales leyes y conocemos cuántos y cuáles “bailes” participan, conocemos sus historias particulares y la de la fiesta, podemos prever a grandes rasgos lo que ocurrirá, como en un panorama predeterminado en el cual el azar juega un papel discreto. La simplicidad básica del sistema, unido a su larga permanencia en el tiempo, lo hacen menos probabilístico. Al hablar de “polifonía” enfatizamos los aspectos programados (ritual y acústicamente) por sobre sus aspectos aleatorios, debidos al azar.

Por otra parte, es interesante comparar los términos tal como son empleados por otros autores: el Diccionario Harvard de Música (Apel 1970:687) define la polifonía como una música que combina varias voces simultáneas, cada una con un diseño particular, en contraste con la monofonía (una melodía) y con la homofonía (varias voces de diseño rítmico idéntico), y diferente de heterofonía, que es el uso simultáneo de una misma melodía en versiones modificadas. Lomax (1976:209) en su estudio comparativo sobre la música étnica a nivel mundial, amplía estos términos: define la polifonía como el uso simultáneo de intervalos, otros que el unísono y la octava, diferenciándola de la heterofonía en la que cada voz canta la misma melodía en el mismo tono, de una manera ligeramente distinta, usualmente de un modo rítmico modificado, ocurriendo ocasionalmente combinaciones de diferentes tonos. En la polifonía, en cambio, las combinaciones de tonos diferentes son consistentes. Nuestra “polifonía” cae en esta definición, en cuanto evita el unísono y la octava en combinaciones consistentes, y no en la de heterofonía, pues las flautas no tocan la misma melodía. Pero, por otra parte, Lomax (1976:108) dice que en todos los casos de polifonía, excepto la de bordón (*drone polyphony*) las partes se mueven juntas rítmicamente. En contrapunto las partes son activas melódicamente y al menos dos partes son rítmicamente activas y contrastantes.

En nuestro análisis encontramos elementos que corresponden a cada una de estas categorías: polifonía, heterofonía y contrapunto. Esta ambigüedad define la autonomía de la música de *chinos* respecto a las músicas de otras culturas: algunos modelos considerados “universales” de la música, como es el caso de la melodía, al estar ausente de nuestro caso hace difícil su interpretación según los parámetros tradicionales. La pregunta básica al respecto es ¿es esto música?. La respuesta es puramente cultural: para unos, observadores ajenos a la cultura de los *chinos*, claramente no lo es, ya que el panorama aparentemente caótico, la ausencia de melodía, de tonalidad, de coordinación entre grupos, de pureza tímbrica, de variación tonal o rítmica apuntan todos a su inclusión dentro de la categoría “ruido”. Pero para los *chinos*, en cambio, claramente es música: los conocedores

entienden su orden, control y pureza, distinguiendo sutiles matices estético sonoros. Nosotros, al colocarnos dentro de esta última categoría, hemos podido realizar el análisis que nos interesa, abriendo un amplio campo al entendimiento de un sector postergado de nuestra cultura.

Bibliografía

- Apel, Willi (editor). *Harvard Dictionary of Music*, 2ª ed. Cambridge, Harvard University Press, 1970.
- Domeyko, Ignacio. *Mis viajes*. Tomo I. Santiago, Editorial Universidad de Chile, 1978.
- Henríquez, Alejandro. *Organología del folklore chileno*. Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1973.
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico*. Santiago, Editorial Universitaria, 1905.
- Lomax, Alan. *Cantometrics, an Approach to the Anthropology of Music* (audiocassettes and a handbook). Berkeley, University of California Press, 1976.
- Mercado, Claudio. *Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile Central; inmenso puente al universo*. (Mecanografiado). Trabajo presentado en las VIII Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1993.
- Ovalle, Alonso de. (1646) *Histórica relación del reino de Chile*. Santiago, Instituto de Literatura Chilena, 1966.
- Pérez de Arce, José. "Armonía andina". *Actas Colombinas*. La Serena, Año 2, N°6, Universidad de La Serena, pp. 31 - 54, 1992a.
- . *Música, alucinógenos y arqueología*. Trabajo presentado al congreso Plantas, Chamanismo y Estados de Conciencia, San Luis, Potosí, México, 1992b.
- . "Siku". *Revista Andina*, Cuzco. Año 11, N° 2, Centro Bartolomé de las Casas, pp. 473 - 446, 1993a.
- . *Sonido y espacio en fiestas rituales de Chile Central*. Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de Etnohistoria, El Quisco, 19-23 de julio 1993 (en prensa), 1993b.
- . *Loncura* (3 casetes, 180min.). Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1994.
- . *Música ritual de Chile Central* (casete, 60 min.). Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1994.
- . *La música en la piedra; música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995.
- Pérez de Arce, José; Mercado, Claudio; Ruiz, Agustín. *Chinos: Fiestas rituales de Chile Central*. Informe final del proyecto FONDECYT (92-0351). Mecanografiado, 1994.
- Pumarino, Ramón; Sangüeza, Arturo. *Bailes Chinos en Aconcagua y Valparaíso*. Santiago, Edición de la Consejería Nacional de Promoción Popular, 1968.
- Ruiz, Agustín. *Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica*, *RMCH*, XLIX/184 (julio-diciembre), pp. 65-83, 1995..
- Schaffer, R. Murray (1977). *The Soundscape*. Vermont, Destiny Books, 1994, 1977.
- Uribe, Juan. *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, serie celeste N°1.1958.
- La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.