

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

VOLUMEN 10 | NUMERO 2

Santiago, 2005

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE



CON MI FLAUTA HASTA LA TUMBA

WITH MY FLUTE TO THE GRAVE

Claudio Mercado M. *

A partir del hallazgo en Chile central del enterramiento de un niño junto a su flauta o *antara* de piedra (cultura Aconcagua, Período Diaguita Incaico, 1470-1540 DC), se desarrolla una interpretación -desde las propias vivencias del autor en las actuales cofradías "chinas" de la región- sobre las razones que explicarían el estrecho vínculo establecido entonces, y que se mantiene hasta hoy, entre el "flautero" y su instrumento musical. Se incursiona, a la vez, en los motivos de la permanencia en el tiempo del particular sonido de estas flautas, cuya técnica específica de confección (el "tubo complejo"), se registra desde las antiguas culturas del desierto de la costa sur peruana.

Palabras clave: Instrumentos musicales precolombinos, etnomusicología, cofradías y bailes chinos de Chile central

Based on the finding in central Chile of the burial of a boy next to his stone flute, or, *antara* (Aconcagua culture, Inca Diaguita Period, AD 1470-1540), an interpretation is made -from the author's own experiences in today's "cofradías chinas" (ritual musician-dance brotherhoods) in the region- about the reasons that would explain the close bond then and now between the "flautist" and his musical instrument. The motives for the permanence over time of the unique sound of these flutes, made with a specific technique ("complex tube"), noted since ancient times in the cultures of the southern Peruvian coastal desert, are discussed.

Key words: pre-Columbian musical instruments, ethnomusicology, ritual musician-dance brotherhoods of central Chile

*A la memoria de los chinos que han partido:
finado Carreta, finado Tito, finado Apablaza,
finado Guido, finado Bernal y tantos otros.*

Recientemente fue encontrada una flauta de piedra en una excavación arqueológica realizada en Carrascal, comuna de Quinta Normal, Santiago. Los trabajos de fijación de las losas de una nueva carretera descubrieron un pequeño cementerio familiar asociado al período Diaguita Incaico de Chile central (1470-1540 DC).¹ Cuatro personas estaban enterradas en un espacio de unos cinco metros. Había tres niños y un adulto. Uno de los niños, de aproximadamente 12 años, tenía una flauta de piedra junto a la boca, en posición de estar siendo tocada (fig. 1) (Cáceres *et al.* 2005).

Es posible que esa flauta haya pertenecido al niño. Se trata de una flauta pequeña, de dos tubos. El tubo largo tiene en su parte distal un orificio hecho en forma intencional que lo silencia. Esta práctica se observa también en otras dos *antaras* de piedra de la cultura Aconcagua encontradas en la zona central de Chile.² Al perforarlas, estas flautas habrían sido "matadas" en un sentido simbólico, quitándole la posibilidad de producir sonido al morir su dueño y enterrarla junto a él (fig. 2a y b) (véase Pérez de Arce 2000). Una de ellas fue excavada arqueológicamente en Bellavista, cementerio de túmulos ubicado en San Felipe, V Región (Eugenio Aspíllaga,

* Claudio Mercado M., Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, email: cmercado@museoprecolombino.cl



Figura 1. Niño enterrado junto a su flauta, correspondiente al Período Diaguita Incaico (1470-1540 DC) cementerio de Carrascal, Santiago de Chile. (Cortesía Iván Cáceres).

comunicación personal 1999). Estaba sobre el cráneo de un hombre enterrado boca abajo. Los restantes cuerpos del cementerio se encontraban boca arriba y sin ofrendas. La tumba del flautista era más alta y grande que las otras ¿Por qué? ¿Qué llevaba a los hombres a enterrarse con su flauta?

BUSCANDO EL CAMINO DE LAS FLAUTAS

En América es bastante frecuente encontrar instrumentos musicales acompañando a los muertos. Los músicos son pieza clave en un mundo en que el sonido tiene un rol importante en distintos aspectos de la sociedad. Uno de ellos es el de la ritualidad, pues es la música, el sonido, el que crea el vínculo entre los hombres, las divinidades y los espíritus. Muchos instrumentos musicales fueron “dados” por los dioses, y los músicos se convierten en espíritus cuando los tocan. Esto hace que los músicos y los instrumentos sean parte fundamental del mundo ritual (Mercado 1995).

La zona central de Chile, y en general toda la América precolombina, era territorio de flautas. En los Andes se las encuentra en las culturas Parakas, Nasca, Tiwanaku, Arica, San Pedro, Diaguita, Aconcagua, Mapuche. Existen muchos tipos diferentes y con distintas posibilidades musicales. Un grupo importante es el de las llamadas genéricamente “flautas de pan”, confeccionadas en diversos materiales tales como cerámica, piedra, hueso, caña, madera, metal e incluso cañones de plumas (Manuel F.



Figura 2. a y b: Antara de piedra de la cultura Aconcagua. (Fotos: Nicolás Piwonka).

Merino, comunicación personal 2005). Estas flautas pueden tener dos o más tubos, pudiendo alcanzar algunas hasta 16 tubos. Se trata de instrumentos que no tienen orificios de digitación, es decir, cada tubo da sólo un sonido (el que puede ser, sin embargo, muy complejo).

La historia de las flautas de Chile central ha sido ampliamente estudiada por Pérez de Arce (2000). Todo comienza hace unos 2000 años en el desierto de la costa sur peruana, cuando los músicos y artesanos de la cultura Parakas habrían inventado el “tubo complejo”. Este se caracteriza por tener dos o tres diámetros internos, lo que produce un sonido multifónico, “disonante”, vibrado, que es el que domina la estética de las flautas de los Andes. Es el llamado sonido *tara*, el sonido *rajado* (Gerard-Ardenois 1997; Pérez de Arce 2000) (fig. 3).

Según Pérez de Arce, desde Parakas esta confección particular del tubo comenzó un viaje en el tiempo, el espacio y las culturas. La ubicamos posteriormente en Nasca, Tiwanaku, San Pedro de Atacama, Diaguitas, Aconcagua y la zona araucana. En Chile

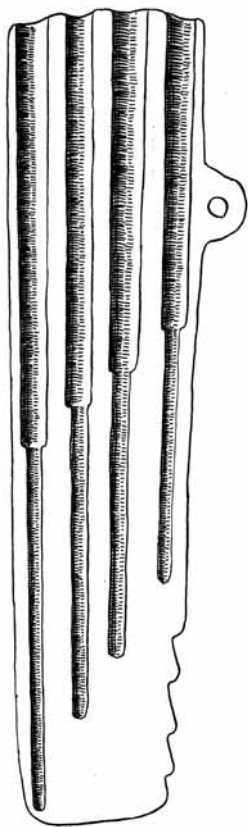


Figura 3. Interior de una *antara* Aconcagua de cuatro “tubos complejos”. (Dibujo: J. Pérez de Arce).

central se encuentra con una flauta local (conocida genéricamente como *pifilka*) que originalmente tenía un tubo simple y que desde entonces toma la forma interna del “tubo complejo”, es decir, adquiere su sonido.³

Este tipo de tubo y su especialísimo sonido continúa hasta hoy en los bailes chinos de campesinos, pescadores y mineros que viven entre el valle del Aconcagua y Copiapó (Zona Central y Norte Chico chilenos, respectivamente) (fig. 4).⁴ Los bailes chinos son cofradías de danzantes-flauteros que expresan su fe a través del baile y la música en rituales comunitarios. En la V Región de Chile existen varios pueblos de campesinos y pescadores que practican esta tradición, que es una fusión de las creencias indígenas prehispánicas con la religión católica (Rondón 2003). Los bailes chinos son expresión de una profunda religiosidad popular y se desarrollan en el marco de las festividades del calendario ritual católico. Pertenecen a distintos pueblos, es decir, cada pueblo tiene un baile que lo representa. En esos eventos participa toda la comunidad, no sólo los danzantes. Hay fiestas grandes, a las que acuden varios bailes y hay otras pequeñas, en que sólo participa el baile del lugar (Mercado 2003).

La música de un baile chino de Chile central es ejecutada por una banda de flauteros –entre 10 y 26– dispuestos en dos filas paralelas. Cada hilera de flautas (confeccionadas en madera o caña) se ordena de mayor a menor tamaño. En la parte delantera de cada fila se ubican las flautas más grandes, que dan un sonido grave; son las *flautas punteras*. Hacia atrás van decreciendo en tamaño hasta llegar a las llamadas *flautas coleras*, que dan sonidos agudos. Todos los flauteros de una fila tocan al mismo tiempo, formando un gran acorde. Luego los de la fila del frente les contestan tocando también al unísono. Se forma así una sucesión interminable de dos grandes masas multifónicas tocadas al pulso de un tambor y un bombo, mientras se danza haciendo sentadillas (figs. 5 y 6).

Por esas cosas de la vida me tocó la suerte de trabajar en el Museo Chileno de Arte Precolombino y de encontrarme con José Pérez de Arce, colega y amigo con quien compartimos el interés por la investigación y la creación musical. Esta institución posee una excelente colección de instrumentos musicales prehispánicos, lo que nos ha permitido estudiar y tocar directamente muchos de estos antiguos instrumentos americanos. Además, el constante montaje de exposiciones temporales en este Museo nos ha dado la oportunidad y el privilegio de conocer, estudiar y tocar instrumentos

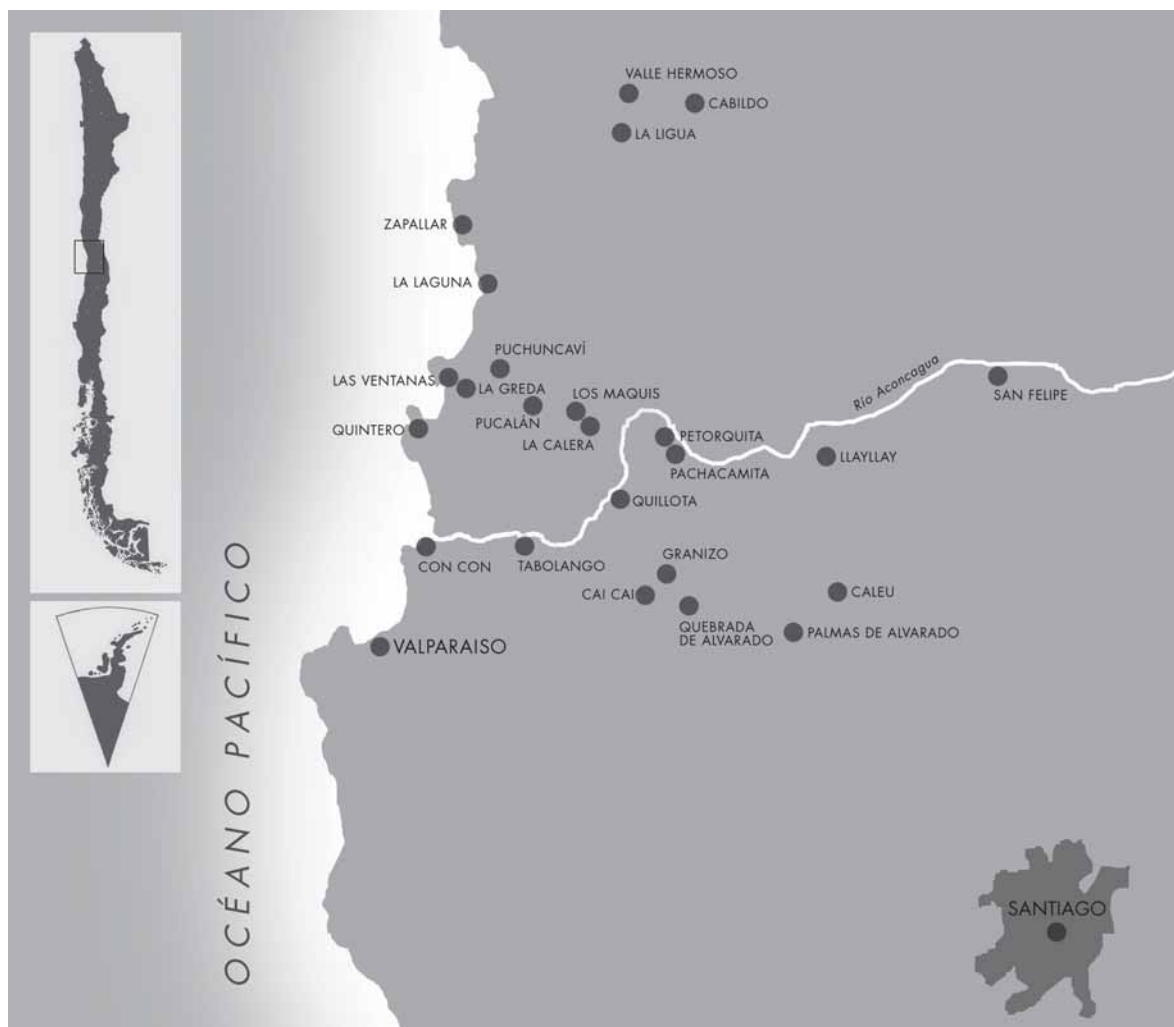


Figura 4. Mapa de la zona investigada. (Mapa: Fernando Maldonado).

musicales de diversos museos de América. Nunca he olvidado las noches que pasamos con José por el año 1990 tocando las trompetas cerámicas con forma de serpiente, los jarros silbatos y las sonajas metálicas, todos instrumentos creados por los artesanos de la cultura Moche de la costa norte del Perú, hace aproximadamente 1500 años. *Antaras* Nasca, Diaguitas y Aconcagua, silbatos dobles Jama-Coaque, caracoles Moche, ocarinas Ciénaga, muchos instrumentos de distintas culturas han pasado por nuestros labios.

Paralelamente, en el año 1992 comenzó nuestra investigación etnomusicológica sobre los bailes chinos del valle del Aconcagua. Un año después yo era chino del baile del pueblo de Cai Cai y tocaba flauta en el quinto lugar de la fila. Luego de vivir la hermosura de tocar una flauta de chino en las fiestas y de

descubrir su sonido, vino una necesidad obvia: había que tocar las dos *antaras* de piedra de la cultura Aconcagua que se conocían, pero utilizando la técnica de soplido de los bailes chinos. José las había estudiado anteriormente haciéndolas sonar según la estética occidental, es decir, buscando un sonido "limpio", y había obtenido algunas alturas para cada tubo. Fuimos al Museo Nacional de Historia Natural y toqué la flauta de piedra de esa colección. El resultado fue el esperado: el sonido de la flauta arqueológica de piedra era el de las actuales flautas chinas de madera. La historia de las flautas comenzaba a vislumbrarse.

Sin embargo, para probar el sonido de estos instrumentos es necesario tocarlos al menos de a dos, es decir, en pareja. Entonces juntamos las dos *antaras* que se encontraban en buen estado de conservación



Figura 5. Baile chino de La Laguna en su fiesta del Carmen.



Figura 6. Baile chino de La Quebrada, Puchuncaví. (Foto: Nicolás Piwonka).

-la del Museo Nacional de Historia Natural y la del Museo de Santiago- y las tocamos con Guillermo Díaz, chino *puntero* del baile de Pucalán (Puchuncaví). Ahí comprobamos que sonaban igual que las actuales flautas llamadas *catarras* o *lloronas*.

Tocar esas flautas de piedra nos cala hondo. Saber que fueron usadas por los “chinos” antiguos nos conmueve, y el sonido que dan sus tubos nos sobrecoge: son flautas *catarras*. Las hemos despertado. Estamos en el Museo Nacional de Historia Natural. Su director, don Hans Niemyer, nos mira desde un cuadro colgado en la pared. Hace más de una hora que *chineamos* con estas *antaras* que estuvieron enterradas, al menos, durante 500 años. Estaban enterradas con sus dueños, les pertenecían. Y aquí las estamos tocando, aprendiendo de ellas, cambiando impresiones:

Claudio: Yo las encuentro que son lloronas.

Guillermo: Sí, sí, son lloronas, son claritas, lo mismo que son delgadas, pienso yo. Hay una llorona en Pucalán que más o menos tiene la boca así como ésta para poner el labio, es puntuíta, no tiene el sacado que siempre tienen las flautas. Esa la tocaba yo antes.

-¿Y suena más o menos parecida?

-Sí. Esa la saqué varios años, con Toribio al frente, como 10 años toqué llorona.

-Y ahora te encontraste con una llorona de piedra.

-Sí, de las primeras.

-¿Cómo las habrán tocado los viejos, habrá sido un baile parecido al de ahora?

-Todas no deben haber tenido el mismo son.

¿Pensai tú que todas tendrían más o menos el mismo son?

-Quizás si habrá existido un baile que fueran puras flautas de piedra, no sabemos, no se ha encontrado. Quizás habían unas pocas de piedra y las otras eran de madera y no se han conservado, se han podrido.

-Ahí sonaría bonito, el sonido de piedra con las de madera. Imagínate tres flautas de éstas por cada lado en el baile, va a sonar diferente.

-Sí, pero también es raro que tengan cuatro tubos, porque el chino de ahora tiene un solo tubo. Si tienen cuatro tubos quizás los viejos de antes, los antiguos, usaban los cuatro tubos, y ahí ya no sería lo mismo que lo que hacemos ahora.

-Tendrían que haber usado los cuatro tubos en las ceremonias, en los bailes que hacían ellos. El baile de nosotros no es el mismo ahora.

-Pero el sonido es el mismo.

-Sí, el mismo sonido. ¡Cómo habrán hecho para tallarlas, son tan delgaditas!⁵

Tocando las *antaras* con la técnica de soplido de los bailes chinos pudimos comprobar que su sonido es el mismo que el de las actuales *catarras*. Es decir, el concepto estético que regula la construcción interna del tubo es el mismo. Ambos tipos de flautas están emparentados por un elemento fundamental en los instrumentos musicales: el timbre, la cualidad sonora, aquello que hace que el instrumento sea ése y no otro. En este caso, es particularmente importante, porque es ahí, en el timbre, donde se concentra toda la exquisitez y la potencia de este tipo de flautas. No están hechas para producir grandes desarrollos melódicos ni rítmicos, sino para el desarrollo tímbrico. Y esa cualidad es la que se ha mantenido durante tantos años en la misma zona.⁶ Además, fue muy notable comprobar que las dos *antaras* arqueológicas tienen alturas de sonidos semejantes en sus tubos, es decir, fueron construidas siguiendo un patrón y podrían haber funcionado como “pareja”.

Las *antaras* Parakas y Aconcagua suenan como las actuales flautas *catarras*. No como las *punteras*, ni *segunderas* ni *terceras*. Suenan como las *catarras*, aquellas flautas especiales que tienen algunos bailes, y que, según cuentan los chinos, tenían los buenos bailes de 50 años atrás.

Actualmente están entre las flautas más preciadas. Existe una particular preocupación por nombrarlas. *Gatitas, catitas, coleras, lloronas, catarras*, son nombres que reciben indistintamente. Generalmente ubicadas frente a frente, en cuarto o quinto lugar de las filas, estas pequeñas flautas de madera poseen un sonido que sobresale por su vibración, por su “garganteo”. Tienen la función de tocar largo, sobreponiéndose una a la otra de tal manera que se sienten como un solo sonido, continuo, sobre el ritmo del baile. Estas flautas –hoy bastante escasas– hacen que un baile sobresalga. Si hay un par de ellas presente, el sonido cambia. Los chinos que tocan *catarras* se especializan en ellas, y no tocan otro tipo de flauta. Son muy valoradas y como tales se cuidan en extremo. No es fácil confeccionarlas y tampoco es fácil tocarlas (fig. 7).

Dice Catarrito, un chino de Olmué cuya *catarra* *traspasa* los bailes donde se ponga:

La flauta mía empieza a pasar el baile, le doy más largo. A mí me invitan todos los bailes. Yo me meto al baile de Granizo y cambia la figura, son puras flautas gansas y yo me meto con la colera [catarra] y cambia la figura. Me la compraban en 100 lucas la flauta. Pero no la vendo. Más de 20 años que toco esta flauta. Me la pongo aquí en la boca y listo.



Figura 7. Chino del baile de Pucalán tocando una flauta *catarra*. (Foto: Nicolás Piwonka).

Son muy escasas, no como antes, son antiguas, antes habían, ahora los que tienen son muy pocos.⁷

Dice Guillermo Díaz que antes de ser *puntero* tocó *catarra* durante años:

Todo baile antiguo de aquí para abajo, todos tienen sus lloronas. Me acuerdo cuando en Pucalán mandaron a hacer las flautas, chatito... ¡y no me encuentro con la flauta, la que saca Lucho Piro ahora, una llorona clarita! Chii, olvídate chato, yo iba al último en la fila, pero me sentía en todo Pucalán. Porque era buena. Cuando salía con Toribio me gustaban tanto las lloronas, no me importaban los chinos punteros, nada. Yo me sentía yo y el Toribio no más, el sonido rrrrrrrr, no se cortaba nunca. A algunos cabros de Ventanas los aburría con el sonido, ellos al lado ahí con su flauta y yo con mi llorona. Se perdían ellos mismos, y yo no

me perdía jamás, porque iba sintiendo a mi compañero. Veís que la llorona es más larga, le dábamos largo.

Hemos pasado con José Pérez de Arce una buena cantidad de años intentando conocer, descubrir la historia de las flautas surandinas. Y en eso estamos ahora en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, con los amigos del proyecto *Waylla-Kepa*, que han sacado de la bodega unos veinte instrumentos prehispánicos para que los toquemos.⁹ Ahí están seis de las 15 *antaras* Nasca de cerámica excavadas en 1927 en la tumba Sector III, CQT (valle de Kopara, Ica), por J. C. Tello (Bolaños 19). Sólo hace dos días que terminaron de ser restauradas y pueden ser nuevamente tocadas. Y justo llegamos nosotros. Las tocamos hermosamente con los amigos peruanos. Seis *antaras* de “tubos simples” sonando juntas nuevamente, después de 1500 años.¹⁰ Luego tomo una *antara* Parakas, de cinco “tubos complejos”, fabricada en cerámica. Y el sonido que emite, al ser tocada con la técnica de los bailes actuales de Chile central es absolutamente *rajado*, chino. Es el sonido de una flauta *catarra* de Chile central.

Hace 2000 años los artesanos de la cultura Parakas en el desierto de la costa sur peruana, confeccionaron por primera vez este tipo de flautas que producen un sonido tan específico. El mismo que emiten hoy las *catarras* de los campesinos de Chile central. El sonido ha viajado en el tiempo. Muchos años, muchos cambios históricos y culturales de por medio, pero este sonido se ha mantenido. ¿Por qué? ¿A qué se debe que algunos sonidos permanezcan y otros cambien? ¿Qué hace que este sonido se mantenga en su esencia?

Creo que su eficacia, su exactitud estética, su belleza formal, su belleza grupal, comunitaria, hacen que este sonido haya sobrevivido. Su capacidad de llevar a la mente a viajar por lugares no cotidianos y de obsesionar a quien *chinea* es, creo, la respuesta.

Entonces, ¿qué es lo que lleva a los hombres a enterrarse con su flauta? Sabemos de la larga tradición en la mayoría de las culturas prehispánicas de enterrar a los muertos acompañados de distintos objetos. Es lo que los arqueólogos llaman el ajuar funerario. Este ajuar varía en las distintas culturas y también dentro de una misma cultura, según el grado de riqueza o el estatus social del difunto. Existen tumbas fastuosas, llenas de objetos preciosos. Pero también existen tumbas modestas, destinadas a la gente del pueblo, que generalmente contienen artefactos de uso cotidiano e implementos que el finado usó en vida. Las cosas que más quiso. En los An-

des actuales sigue siendo común que los muertos se entierren con sus herramientas de trabajo y provistos de comida y bebida para compartir a su llegada al mundo de los muertos.

Entonces, no es extraño que su flauta acompañe al flautero en su tumba. Pero, ¿por qué se da tanta importancia a este instrumento? Intentaré explicar el sentimiento que une a los actuales chinos a su flauta. Tal vez así podamos tener un atisbo de lo que pudieron significar estos instrumentos en el pasado.

HACIENDO Y ESCOGIENDO FLAUTAS

Actualmente en la zona del curso medio e inferior del valle del Aconcagua existen unos cinco constructores de flautas. Algunos de ellos sólo las hacen para su propio baile, como es el caso del señor Páez, dueño del baile de Pachacamita, de Ño Lolo Guzmán, del baile de Granizo, o hasta hace pocos años, del finado Ricardo Apablaza, dueño del baile de Petorquita.¹¹ Cuentan los chinos viejos que así era antes, muchos bailes tenían sus propios y únicos constructores de flautas. Esto acentuaba la diferenciación local, cada baile tenía su sonido específico.

De los constructores actuales el más activo es Daniel Ponce, de El Venado, un caserío cercano a Quebrada Alvarado, Olmué. El y su padre han construido flautas para muchos bailes. Los bailes de Puchuncaví, La Laguna, Los Maquis, La Canela, La Greda de Pucalán, Pucalán, Zapallar, Caleu, Palmas de Alvarado, Campiche, Loncura, Quintero y varios otros, tienen o han tenido flautas hechas por los Ponce. Daniel y su hermano José continúan el oficio del padre, ya fallecido. De los lugares más distantes como Valle Hermoso, en La Ligua, vienen a El Venado por flautas. Cuenta Daniel Ponce:

De Valle Hermoso vino un señor Páez y traía una flauta que le había hecho mi papá y se le había roto. Decía él: “Esta es la flauta que más quiero. Arréglemela”. Y se la arreglé. Se la había hecho mi papá y él tenía un trauma, que quería esa flauta.

El cariño por las flautas es algo que comienza desde su fabricación. Daniel sigue la historia y la trayectoria de sus flautas, sabe para dónde fueron, quiénes las tocan, si cambiaron de dueño o de baile, si les “metieron mano” o las dejaron tal cual, etc. Las flautas no son objetos creados, vendidos y olvidados.

Daniel entrega las flautas sin haber hecho un trabajo prolijo por el exterior del instrumento. Se preocupa del interior, de que los tubos queden perfectos, parejos, lisos y con la relación y proporción exacta que se requiere entre sus largos y diámetros.¹² Luego, cada grupo de baile agrega a sus flautas diferentes adornos, que lo distinguen de otros grupos. Por ejemplo, les hace orejas, les pone espejos, las pinta (figs. 8 y 9). Son modificaciones que no tienen relación ni influyen en el sonido del instrumento. Es distinto cuando algunos arreglan con un cortaplumas las boquillas de las flautas. Cuando eso ocurre, según Daniel, echan a perder los instrumentos, “les meten mano”.

Se dice que hay flautas *duras* y flautas *blandas*, en relación a lo fácil o difícil que sea sacarles un buen sonido. A algunas hay que soplarles poco aire para que suenen bien, esas son *blanditas*. Otras necesitan mucho para obtener buen sonido, esas son *duras*.

Cuando llegan flautas nuevas para el baile, los chinos las van escogiendo. Cada uno sabe, más o menos, el lugar que le corresponde en la fila. Un chino que va *tercero* en la fila no va a tomar la flauta que, por su tamaño, es obviamente *puntera*. Para elegir las van probando. Algunas encuentran dueño de inmediato, pero otras no quieren dar el son. Hay algunas flautas que son *duras* o que los chinos no logran hacer sonar bien. El chino tiene que acostumbrarse con su instrumento, aprender a soplar la cantidad necesaria de aire y en la dirección adecuada. Es frecuente que pueda hacer sonar algunas flautas y otras no. Cada flauta requiere un soplido específico. Así cada chino va habituándose a la suya, tomándole cariño.

Recuerdo cuando con Guillermo Díaz fuimos donde Daniel Ponce a mandarle hacer una flauta igual a la mía. Hace siete años que con Guillermo vamos a *la punta* en el baile de Pucalán, comuna de Puchuncaví. Nuestras flautas van adelante *ganseando* y *pillándose* una a otra.¹³ Pero la flauta de Guillermo es un poco más larga que la mía, un poco más ronca. Se la regaló don Ferna, del vecino pueblito de Los Maquis. Hace unos 30 años, cuando se armó el baile de Los Maquis, don Ferna fue a El Venado a mandar a hacer las flautas. Se las encargó al papá de Daniel. Cuando volvió a buscarlas, el maestro había muerto, pero ahí estaban las flautas.

El baile de Los Maquis duró poco tiempo, y hace siete años don Ferna le regaló a Guillermo su actual flauta. Es grande, buena, ronquita. Cuando Guillermo



Figura 8. Flautas del baile de La Quebrada, Puchuncaví. (Foto: Nicolás Piwonka).



Figura 9. Flauta con decoración de espejos.

entra en calor parece un compresor, con su sonido ronco y largo, ronroneando hermosamente.

La historia de mi flauta es otra. En 1991 comenzamos la investigación sobre los chinos y mandamos a hacer un juego de flautas para estudiarlas y posteriormente donarlas a un baile.¹⁴ Ahí nos hicimos amigos con Daniel, nos mostró cómo hace las flautas, cuáles son las medidas, los tubos, los secretos. Incluso uno de los árboles que cortó en el bosque

de Las Palmas de Alvarado para hacer flautas cayó sobre mí mientras lo filmaba. En su casa a los pies de la cuesta de La Dormida nos habló de flautas y más flautas.

Un día me mostró una flauta que acababa de hacer y me dijo: “Pruébela”. La toqué y sonó hermosa, ronroneada. “Esta es para usted, se la regalo”, dijo. Era una flauta del tamaño de una *segundera*, hecha en un palo chueco de lingue. Desde que la toqué la primera vez nos enamoramos. La pinté roja y azul y comencé a salir con ella a las fiestas. Es buena flauta, tiene buen sonido. Y como el chino también salió bueno, comenzamos juntos a remontar lugares en la fila. “¡Putita la flauta buena que tiene, amigo!” Es una frase que me han dicho muchas veces. Juntos hemos saltado durante 13 años por los pueblitos de Chile central, y juntos hemos vivido experiencias fundamentales (véase Mercado 1997). Han ido pasando los años y la flauta se ha ido enchuecando más. “La Chueca” le dicen algunos, “La Roja” le dicen otros. Es una flauta nombrada.

Con Guillermo nos entendemos perfectamente para *chinear*, y juntos vamos ronroneando a la punta del baile de Pucalán. Somos dos *punteros* de esos que los viejos van siguiendo en la procesión para escuchar su sonido. Pero ese ronroneo sería mucho más hermoso si las dos flautas fueran del mismo tamaño, pues el continuo sonoro sería completo. Sonaríamos como una abeja.

Entonces, conversando y conversando, un día decidimos ir donde Daniel Ponce para que le hiciera a Guillermo una flauta igual a la mía. Movimiento, siempre movimiento. Llegamos a El Venado y pasamos la tarde hablando de flautas con Daniel. Nos dice que por una sola flauta no se instala a hacer, así que va a hacer varias y ahí elegimos, pero con el compromiso de llevar más de una. El tapón de mi flauta se ha podrido y se le escapa un poco el aire, así que aprovecho y se la dejo para que se lo cambie. Nunca he dejado mi flauta y no tengo ninguna gana de dejarla, pero Daniel es quien la hizo, así que estará bien.¹⁵

Dos semanas después volvemos a buscar las flautas. Ocho flautas formadas contra la pared nos esperan. Comenzamos a probarlas, a mojarlas y a tocarlas de a pares. Ya se ve que son buenas flautas. La mía está con tapón nuevo y suena muy bien. Ahí está su hermana, del mismo tamaño, esperando ser tocada. Hay también un par más grande y otras más pequeñas. Soplamos y soplamos y comienza una maravilla para los que estamos obsesionados con el sonido chino, que somos los cinco que estamos en la pieza: Daniel, el maestro que goza escuchando a dos buenos chinos que tocan sus flautas. José Pérez de Arce, escuchando y grabando los sonidos en su *dat*. Gerardo Silva, chinoadicto, tras la cámara de video. Y Guillermo y yo, incansables, subiendo y bajando y *chineando* con un par de flautas tras otro, probando, buscando el sonido, gozando del choque de los sonidos. Es verano y habrán sus 30° C, y ahí estamos, sube y baja sube y baja, mojados enteros, yo a pata pelá *chineando* sobre la tierra. Delicioso.

En un momento tocamos la flauta de Guillermo con una que Daniel acaba de hacer y el sonido es como un zumbido de abeja continuo, una hermosura absoluta. Ahí vislumbro por primera vez la posibilidad de cambiar mi flauta, de abandonar mi flauta querida con la que he *chineado* durante 13 años. Un vértigo pasa por mi mente. Jamás lo había pensado. No puedo abandonar mi flauta, no puedo abandonarla, aunque el sonido de la nueva sea exactamente el de la flauta de Guillermo. El hermoso sonido de dos flautas *punteras*. Tal vez si fuera una flauta antigua, de un chino antiguo, que tuviera la fuerza de ese chino antiguo. Pero cambiar mi “roja” por otra es impensable. Y aquí lo estoy pensando. ¿Quién mueve los hilos? ¿Para qué?

Seguimos tocando y la flauta hermana de la mía es buena flauta, quedan parejitas ambas. El encargo

está cumplido: hay una hermana de la mía. Guillermo me dice: “Es buena la flauta, es buena”; pero no se ve convencido de cambiar su flauta. *Chineamos* toda la tarde y salimos de allí con seis flautas. Pero finalmente seguimos *chineando* cada uno con la suya, la de siempre. Ni Guillermo ni yo pudimos cambiar de flauta. El cariño que uno tiene a la suya es difícil de explicar. Como dicen los viejos, un chino sin su flauta no vale nada. Si la flauta de uno se rompe o se pudre o se apollilla, bien, hay que cambiarla. O si ya uno se pone viejo y no se puede las flautas grandes tiene que irse para atrás en la fila y tocar flautas chicas. Así es la vida del chino. Comienza atrás. Si es bueno va subiendo lugares en la fila hasta llegar a *la punta*. Luego va volviendo atrás. Hay quienes por orgullo no soportan volver atrás después de haber sido *punteros* y dejan de *chinear*. Pero son los menos.

EL LLANTO DE LAS FLAUTAS

El mes de septiembre del 2004 fue difícil para el baile de Pucalán: dos de sus chinos murieron. El finado Carreta, chino *segundo* o *tercero* en la fila, y el finado Tito Navia, que no *chineaba*, pero acompañaba al baile a todos lados, trasladándolo en su camioneta. Para la fiesta de la Virgen en Pucalán había pasado menos de un mes de sus muertes y los chinos hicieron sentir su duelo.

Comenzamos a *chinear* en la casa del Pillo, *presidente* del baile, y cuando enfrentamos la iglesia, comenzamos a *tocar a difunto*. Tocamos suavemente bombeando las flautas, despacio, lento, lentísimo, sin bailar. Cintas negras en las camisas, rostros serios, miradas perdidas. Haciendo llorar las flautas entramos a la iglesia y llegamos frente al altar. Ahí seguimos tocando suave, quedamente, hasta que a una señal del *tamborero subimos el baile* y comenzamos a tocar con toda la fuerza china.¹⁶ El mar de flautas sucediéndose, las dos masas sonoras, una tras otra, formando un continuo. Luego de 10 minutos *chineando*, Quilama, nuestro *alférez*, comienza a entrar en medio del baile hacia *la punta*.¹⁷ Camina lentamente en medio del sonido, sintiendo toda la potencia de las flautas por ambos lados, concentrándose, dejándose llevar por el sonido y acercándose al altar. De pronto baja la bandera y el baile se detiene.¹⁸ Quilama comienza su canto improvisado:

(fragmento)

*Qué momento tan difícil
para empezar a cantar,
pues con mi pena en el alma
tenerte que saludar*

*Tenerte que saludar
recordándote este día
te saludo Virgen pura
tengo en mi alma una herida*

*La pena de este momento
lo que te quiero explicar
de nuestro chino segundo
que se nos fue a marchar*

*Cuántas veces con sudor
y también con alegría
llegó, bendita doncella
a celebrarte tu día*

*Y al llegar este momento
grande la pena me da
que no puede celebrarte,
porque en la tierra no está*

*Pues, qué muerte tan penosa
te lo dice mi talento
marcharse ese hijo del pueblo
en tan ingrato momento*

*Dolorosa su partida
ahora que aquí no está
y al baile de Pucalán
grande pena que nos da*

*Pero te pido disculpas
por recordarte este día
ahora Reina del Cielo
te saludo en alegría*

*Alegría de tu fiesta
lo que te quiero cantar
sé que tú a ese chino
allá lo vas a ayudar*

*Diciéndote a tí, María,
ahora que estoy presente
el baile de Pucalán
lo recordará para siempre*

*Ahora paso a decirte
la pena que me acongojaba
es el segundo dolor
de mi amigo Tito Navia*

*Lo recordaré en mi casa
y así lo recuerdo yo
cuántas veces en su vehículo
al baile lo transportó*

*Para él, Gloriosa Madre,
yo te lo digo de acá
cuando llegue allá a los cielos
contigo se encontrará*

*Y yo te pido de aquí
teniéndolo en el recuerdo
cúidalo allá, María,
pues es un hijo del pueblo*

*Diciéndote en el momento
la pena que siento yo
yo me encontraba en tu fiesta
cuando este amigo partió*

*Cuando a mí me lo dijeron,
pues yo ya perdí la calma
cantándote en Tabolango
se me apenaba mi alma*

*Sólo me queda pedirte
por lo que te he recordado
que los tengas en el cielo,
pues frente a tu hijo amado*

*Y con orgullo te digo
lo que te puedo cantar
el mismo dolor que siento,
pues lo siente Pucalán*

*Este recuerdo esta tarde
en este bello paraje
pa' la muerte de ellos dos
les rendimos este homenaje*

*Cuando este baile entraba
muy claro pude notar
que cada uno en su flauta,
pues ya la hacía llorar*

*Lloraba el son de las flautas
sintiendo aquella emoción
desgarraba su penurio
dando el son de dolor*

*Aquí el dolor este día
lo que te quiero explicar
lo que le pasó a este baile
nunca lo íbamos a esperar*

Los chinos repetimos en coro las últimas palabras de Quilama, los rostros reflejan el dolor de la pérdida de los compañeros con que hemos *chineado* tantas veces, durante años. Las lágrimas caen por los rostros de los campesinos chinos, el coro sube y baja lento, sentido. Quilama canta y todos repetimos sus últimas palabras. Levanto la cara al volver del coro y te veo ahí al frente, Carreta, haciendo sonar tu flauta. Sé que debieras estar ahí, en tu lugar de siempre en la fila, pero no estás. Difícil olvidar a un buen chino, a alguien que estaba ahí al frente con su flauta, haciendo ese gesto con los ojos que indica que hay que darle más fuerte, *chinear* más, más.

El sonido llorado de las flautas expresa la pena de los compañeros chinos. Salimos de la iglesia y vamos *chineando* hacia la cruz, hacia abajo del pueblo y cuando pasamos frente a la casa de Carreta, el Guillermo me hace una seña y comenzamos a *tocar a muerto*. Las flautas empiezan a ir suaves nuevamente, a llorar frente a la casa del finado.

Cuando Carreta murió, el baile fue a dejarlo al cementerio, tocando. Me llamaron por teléfono a Pirque para avisarme y nadie contestó en casa. Era 18 de septiembre y estábamos en Maitencillo, a 15 minutos de Pucalán y no me enteré que el baile estaba enterrando a Carreta, haciendo llorar las flautas por el chino que ha partido. Ahora estamos aquí, frente a su casa, haciendo lo mismo.

La muerte y las flautas, la muerte y los chinos, ¿por qué este tema? ¿Por qué siempre la muerte? Porque la muerte siempre anda dando vueltas, porque ese niño estaba enterrado tocando flauta, porque seguramente ese niño de hace 500 años era también un niño chino igual a los de hoy. Iría a la *cola* del baile soñando con que algún día iría a la *punta*. Se lo llevó la muerte antes de cumplir su sueño. Por eso lo enterraron tocando, para que siguiera tocando.

“Yo, cuando me muera, me van a dejar tocando las flautas pa'l cementerio, pero las flautas lloraítas”, dice Guillermo. Más allá, don Lalo, del baile de Pucalán, recuerda:

Aquí el Pelé antes chineaba y ese cabro tiene las zapatillas, el pantalón, las cintas, la flauta y el gorro. Me dijo que cuando él muera quiere todo en la urna, por eso no entrega la flauta. Tiene todo el equipo, el gallo es cuidadoso. Es buena la flauta, es chueca.

Las percepciones de los chinos varían. Unos dicen que la flauta se entierra con el chino, otros dicen que no, que para qué, si la flauta es buena tiene

que seguir sonando, tiene que seguir siendo útil al baile. Alguien podrá tocarla. Recuerdo la historia que contaba algún viejo en algún pueblo. Murió un chino viejo, buen chino, y antes de morir pidió que lo enterraran con su flauta. Pero su mujer, señora de edad y siempre relacionada al baile, cuando llegó la hora no quiso enterrar la flauta. Se la dio al nieto, que ya era chino. ¿Para qué se iba a perder una flauta tan buena? En el baile haría más falta y la flauta seguiría sonando.

La herencia de las flautas es común, como explica Tuno, del baile de Pucalán:

Yo tenía una flauta antigua, una que sacaba el finado mi tío Toribio. Cuando mi tío estaba viejo, ya no salía de chino, me la dejó a mí y la sacaba yo, pero era muy dura para hacerla sonar. Después mandaron a hacer más flautas y saqué una y todavía la tengo. Esa no se la entrego a nadie, a nadie se la entrego. Es buena mi flauta. Ño Pillo me dijo: “Se termina la flauta, se termina el chino”.

Pero enterrarse con la flauta también depende de si ésta pertenece al chino o es del baile. Hay chinos que han comprado sus propias flautas, pero la mayoría de ellas pertenece al baile. En ese caso es más difícil que el chino se lleve la flauta a la tumba. Las flautas se guardan en un saco que tiene el *presidente*. Al comenzar la fiesta se reparten y al terminar se retiran. Las flautas se cuidan, se quieren. También se roban y se disfrazan y se vuelven a pintar para que no las reconozcan. Pero los viejos las reconocen por el sonido (figs. 10-12).

EL BAILE DEL VIEJO CABRERA

El sentimiento que une al chino a su flauta es difícil de entender si no se entiende primero lo que ocurre en su mente. El *chinear* no es sólo el momento preciso en que se *chinea*. Es algo que acompaña al chino constantemente.

Marcelo, de Maitencillo, ha vuelto a ser chino, se ha reencontrado con su flauta y ahora *chinea* en el baile de Pucalán. Pero además se ha convertido en un constructor de flautas. Siempre fue maestro y bueno para trabajar maderas. Ahora ha sentido el llamado de las flautas. En sus manos los palos se van convirtiendo en instrumentos, en sonido. Varios chinos usan ya sus flautas, buenas flautas. Sus palabras recordando su infancia de chino dan algunas luces para entender el sentimiento del chino:



Figura 10. Armando Reyes, chino del baile de Cai Cai, quien me inició en el *chinear*.



Figura 11. Chinos del baile de Pucalán, con un traje que se usó hasta el año 2002.



Figura 12. Chino del baile de Palmas de Alvarado.

...y me gustó ser chino, me metí al baile, me costó un mundo tratar de meterme al baile del finado Manuel Cabrera, un viejazo veterano agricultor que había aquí, muy re ordenado pa' vivir, pue ñor. Y tenía un baile chino propio. Me costó, me costó hasta que entré al baile, y me disciplinó un viejo que le decían Ño Rupa, Ruperto Salazar se llamaba. Era un viejo que te enderezaba a puros bastonazos no más, y te agarraba las patas con el bastón cuando ibai mal armado.

Y eran esos tiempos en que los chinos chicos no podían usar flautas de grande, tenían que chinear con una cifuta, una metida sobre la otra, amarradas con género, hasta que fuimos creciendo y fuimos cachando. Y nos hicimos buenos chinos, y bailábamos inspirados y llorábamos mientras bailábamos. Bonitos tiempos.¹⁹

Yo tengo una flauta de ese baile, tengo una flauta de 1936, una flauta muy vieja, muy antigua, y todavía la conservo y suena bonita. Es del baile del Viejo Cabrera, y creo que es lo único que va quedando de ese baile, la flauta que yo tengo, y alguna foto que tendrá algún maitencilano antiguo por ahí guardada de recuerdo. Esos fueron los tiempos de chino.

Y ahora el otro día una tía me contó que mi padre también era chino, yo no tenía idea. Pero era un chino de esos chinos antiguos, de esos que bailaban con medias de lanas, con ojotas y con pompones. Buenos chinos, chinos atléticos, ágiles, de edad, pero ágiles para bailar todavía. ¡Y ahora en Maitencillo sólo me quedan los recuerdos. No bailamos!

El viejo Cabrera, el dueño del baile, era un viejo jodiázo, ordenado, pero nos tenía en buen nivel de chino. Quizás había otros bailes que tenían mejores instrumentos que nosotros, eso lo reconozco, habían instrumentos mejores. Yo creo que en nuestro baile de chino a través de los años fueron perdiéndose instrumentos. Algunas personas guardaron instrumentos de los bailes antiguos, deben haber sido ocho flautas buenas, buenas, como para tocar con cualquier otro baile. Y esas flautas se mezclaron con flautas modernas, hechas por artesanos nuevos, pero sin buen sonido, con sonidos, no digo feos, pero sonidos cortos, como silbatos.

Las flautas antiguas se reían, lloraban, silbaban, bramaban, hacían de todo. Esos viejos hacían las flautas mágicas, daban unos sonidos que hoy en día cuesta conseguir instrumentos así. Se han muerto los viejos, todos esos viejos son finados,

y lástima que esos viejos no dejaron niños que aprendieran el oficio. Y se fueron equivocando los sonidos, se perdieron los sonidos, hasta que llegó un tiempo en que se perdieron esos sonidos mágicos, que sólo ellos sabían dar.

Ahora hay instrumentos, hay flautas, pero cuesta encontrar flautas con esos sonidos de que cuando tocaba una fila la otra empezaba a tocar y terminaba de tocar y la otra fila todavía estaba sonando sin parar. Eran flautas catarras, flautas que te daban ganas de llorar con el sonido, eran espectaculares, te tocaban el alma. Tú consciente de estar ahí soplando, con tu mente concentrada en soplar, aunque ya no tenía casi nada de aire en los pulmones. Flautas muy buenas, de viejos muy sabios. Artesanos muy sabios, pero el oficio se perdió, porque nadie les aprendió.

Habían unos bailes de unos pueblos bien pobres, pero traían unas flautas espectaculares los amigos, buenos instrumentos tocaban. Hechos por viejos sabios de montes, esos viejos que crecieron en el monte, que se criaron detrás de las vacas por ahí, oloroso palos nativos, para arriba y para abajo en el cerro. Y ellos buscaban sus palos buenos y hacían sus buenas flautas. Pero eran viejos que vivían escondidos en los cerros como ermitaños, entonces hacían 18, 20 flautas y no hacían más, porque no eran viejos que pensarán comercialmente, sino que eran artesanos de corazón. Ellos hacían cada flauta con su corazón, desde que la empezaban hasta que la terminaban. Soplándola, buscándole el sonido, cavándole y buscándole hasta que llegaban al sonido que buscaban. Ellos buscaban un sonido, y le buscaban con su broca mágica y sus medidas, hasta que le buscaban un sonido lindo. Y una vez que le buscaban un sonido a ésa, le buscaban a la del frente el mismo sonido o equivalente, pero que alcanzara más, que aguantara más la soplada del chino. Que quedara soplando hasta que el otro empezara a tocar, entonces eran sonidos que... no sé cómo explicarlo, parezco que estoy pelando el cable ¡Pero eran sonidos de chinos, de chinos, de flautas de chinos! Gente humilde, gente pobre, pero con unas flautas espectaculares, con sonidos espectaculares.

Porque chinear con buenas flautas es otra cosa, yo creo que ahí uno se sale del cerebro, no sé, del corazón, y emigra para... no sé, para el sonido, para Dios, para la Virgen. No sé, mientras chineai el alma emigra, tú chineai y el alma está en otro lado, tú estai en otro lugar.

Las flautas son capaces, con su sonido, de tocar las fibras más íntimas del chino. El que es tocado por el espíritu chino no puede arrancarse de él. El sonido de las flautas entra a la mente de los chinos para no salir jamás, transformándose en obsesión, en chinoadición. Algo produce el sonido de las flautas en la mente. Es evidente, el estímulo sonoro es potente y grueso, continuo. El sonido del universo repetido una y otra vez. El gorgoreo, el garganteo, el zumbido, el goce estético de ir ahí soplando, el placer de estar haciendo ese sonido, esa danza ritual. Es el contexto general el que envuelve al chino, pero es el sonido de la flauta el que crea la obsesión. Como dice el *alférez* Quilama:

El sonido de las flautas es mágico, son sagradas las flautas. Cuando está tocando la flauta usted entra, cómo le dijera yo, como en un mareo, como que se mareara, pero es la música de las flautas que lo marea, que lo anda trayendo como en el aire. Mientras más flautas siente, como que el cuerpo más firme se siente, más fuerte. Es una cosa especial esa que se siente, es una cosa especial cuando lo siente. Porque cuando usted va a una fiesta y siente sólo un baile, dice, ah, pero hay un solo baile... ¡Pero cuando hay hartos, como que se le levanta el espíritu! Es una cosa muy linda lo que se siente cuando hay varios bailes, el zumbido. Después le queda a uno el zumbido de la flauta varios días metido en la cabeza. Uno a veces está en la casa y parece que sintiera en cualquier parte que suena una flauta, a uno le parece que fuera una flauta que suena. Es así, es como que se enviara, una cosa así, no sé cómo explicarla, es una cosa muy especial esa, son cosas que la persona tiene que vivir y a veces no halla cómo explicarlas.

Después de la *chineada* queda el cansancio, los tres días siguientes queda el cansancio en el cuerpo, pero también queda esa sensación como de estar flotando, la mente en un estado especial. Como dice Juan Pérez, guitarronero de Pirque, después de una vigilia de canto a lo divino, como que uno queda en el aire, como flotando. Algo difícil de explicar, por supuesto.

EL ENCANTAMIENTO DE LAS FLAUTAS

“¡Escucha, escucha! Ahí viene el baile de Loncura. Se conoce altiro que es el baile loncurano, sin verlo, por

el son de las flautas”, dice un viejo chino en la fiesta de Ventanas. La discriminación auditiva es fina entre los conocedores. Todos hablan de ciertas flautas y de ciertos chinos antiguos, cuando los chinos eran gallos y pasaban horas *chineando* frente a frente, *chineando* a ver quién sabía más, quién era mejor, quién era más potente. Las flautas son las que producen ese estado de exacerbación, esas ganas de tocar sin parar. En el fondo la vivencia del *chinear* es tan importante para quien lo hace que lo marca para siempre. Aquellos que empezaron a los cinco años y han *chineado* toda la vida o aquellos que han comenzado siendo mayores tienen la misma vivencia. El *chinear* los cautiva y obsesiona sin vuelta atrás. ¿Por qué? ¿Por qué se ven en la fila chinos de 65 años? ¿Qué hace a los chinos obsesionarse así con el sonido de las flautas? ¿Por qué no se puede dejar de *chinear*?

Hay varios factores que influyen en esto: el chino guerrero, el orgullo chino y la identidad local, los estados especiales de conciencia, el placer estético.

El chino guerrero, el orgullo chino y la identidad local

La obsesión, el *stress* sonoro, la tensión auditiva sobrepasada. Cuando dos buenos bailes se enfrentan, a veces los *punteros* deben taparse con la mano el oído del lado correspondiente al otro baile para poder escuchar la propia flauta y el propio baile. Los *punteros* están a un metro de los del otro baile, a veces a 50 centímetros. Las dos *puntas* de los bailes enfrentadas, las cuatro flautas más potentes tocando casi juntas y no necesariamente al mismo pulso. Tocando a todo dar, queriendo sonar más que el baile del frente, como queriendo apagar su sonido.



Figura 13. Chinos del baile de El Granizo.

Es un pueblo contra otro pueblo, es una competencia sonora, es el orgullo que tiene el baile de pertenecer a su pueblo y de mantener su historia, la de sus padres y sus abuelos. Es el orgullo por la historia del baile, por la época en que los bailes eran mucho mejores, cuando los chinos eran agallados, *chineaban* en ojotas o a pata pelá, se iban caminando o a caballo durante días para llegar a las fiestas que duraban la noche y el día y algunas más. La época en que los bailes se ponían frente a frente y ninguno aflojaba y podían estar horas *chineando* sin parar, o los alféreces contrapunteándose dos horas, a ver quién sabía más. Eran los años de la competencia absoluta, cuando las flautas a veces servían de macana, era el *tinku* andino, la diferencia local, la microidentidad. Cada pueblito queriendo ser mejor que el otro.²⁰

Toda esa historia pasa por la mente del chino que está ahí soplando frente a los de otro pueblo. Soplando mientras danza hacia arriba y abajo y sabe que debe ser mejor que el que está al frente (figs. 13 y 14). La potencia de las flautas hace entrar al chino en un estado guerrero. Como alguien decía por ahí: “Cuando uno *chinea* está en guerra”. La potencia sonora involucrada en un ritual de chinos es arrolladora. Las flautas son la fuente de energía que hace que estos rituales funcionen.²¹

Dice el Chopo Reyes, del baile de Cai Cai:

Charlo [Reyes, puntero del baile de Cai Cai] es mi tío, pero yo nunca he visto un chino tan bravo para la flauta, es bueno, para mí es el mejor chino. Afírmate, chinea toreándote. ¿Sabís cómo le dicen al Charlo? El río, le dicen el río porque es tan bullicioso cuando toca su flauta chilena. Tiene un runruneo muy bueno.



Figura 14. Chinos del baile de Cai Cai.

Y a mí me dice el Julio Araya [puntero de Cai Cai]: “Sabís Chopo, tú soy el sucesor mío”. Y viene Charlo, mi tío, y me dice: “Oye Chopo, sabís que el sucesor mío soy tú”. Entonces los dos punteros dicen que yo soy sucesor de ellos. Ellos dicen: “Es que al Chopo yo lo inicié”.

Es el orgullo chino, la pertenencia a un baile, la guerra china. Guillermo, después de tocar *catarra* durante años, había dejado de *chinear* por distintos motivos. Hasta que le picó el orgullo, según él mismo lo relata:

Por ese indio que tiene el rubio, por ese indio comencé a chinear yo. Porque me decían “hay un santiaguino muy bueno [en el baile]”, pero yo me consideraba bueno también. “Algún día te vai a enfrentar contra mí”, decía yo, entre mí. Y se llegó el momento de Petorquita, y ahí nos acolleramos.²²

Guillermo salió a bajarme el moño. ¿Cómo va a ser que un gallo santiaguino esté *chineando* a la punta del baile Pucalino? Baile antiguo, nombrado por bueno. ¿Acaso se la va a ganar a los pucalaninos? ¿Acaso no hay un pucalanino que se la gane? Y ahí nos encontramos en Petorquita, ahí se encontraron nuestros sonidos. Y *chineamos* y *chineamos* y nos toreamos la procesión entera y ninguno aflojó y al final nos dimos la mano y nos abrazamos felices. ¡Putá que sonaba bonito!

Y todavía estamos *chineando* juntos, yendo a *parchar* cuando Pucalán no sale, tan acostumbrados el uno al otro que es difícil salir con otro chino al frente.²³

Uno se acostumbra a chinear frente a un chino. Eso les digo yo a los cabros: “No hay chinos como el rubio”. Al rubio yo lo miro y él sabe cuando tiene que acortar o alargar la flauta, él tiene que arreglársela. Una mirada no más, no hay necesidad de decirle ¡puta dale más largo o más corto! Siente mi flauta y tiene que responderme. Igual si él me la está haciendo sonar larga, yo tengo que responderle.

Después de unos cuantos vinos al terminar una fiesta, este sentimiento va creciendo:

Rucio, si toca que tú partís antes que yo, yo no chineo más. Es que no podría chinear con otro. Es que estoy tan acostumbrado a tocar contigo, que yo no saldría más.

Así es la cosa, la flauta va tejiendo su trama de amistad, compañerismo, cariño. Cuando uno encuentra su pareja de chino es como cuando se encuentra con su flauta. No quiere dejarla. Es así, uno quiere a sus compañeros chinos. Ese tocar aperrados crea un vínculo potente, nos estamos sacando la cresta juntos, somos compañeros guerreros. Una y otra vez salimos los mismos y tocamos y saltamos por los pueblitos del Aconcagua. Una y otra vez creamos ese sonido comunitario, ese sonido que congrega a la gente de los pueblos. Ese sonido que hace pensar a la gente en Dios, en lo numinoso. Ese sonido que sólo se escucha para las fiestas religiosas, cuando los chinos son rodeados y seguidos por la gente de los pueblos, que los mira y escucha. El embrujo de las flautas es colectivo, no es sólo para los chinos. El sonido de las flautas produce el quiebre, la rajadura, el puente por el que se pueden comunicar el mundo cotidiano y el mundo sagrado. El sonido de las flautas es el centro de la fiesta.

Los estados especiales de conciencia

Ese estado guerrero producido y exacerbado por el sonido de las flautas y la danza, se convierte a veces en un estado no cotidiano de conciencia. El hormigueo del cuerpo producido por la hiperventilación es seguido por lo que los chinos llaman “emborracharse con las flautas”, entrar a una especie de mareo (Mercado 1996). Y luego viene ese estado difícil de explicar, como de disolución, de convertirse en la música, de flotar en el sonido, dejar de ser hombre, etc. “¡Quedé en blanco!”, me dijo Guillermo al terminar de *chinear* en un *Corpus* en Puchuncaví hace un par de años. “¡Me disolví en la música!”, me dijo Negrillo alguna vez. Yo podría decir, y he dicho, cosas parecidas, pero las palabras son absurdas para explicar los estados especiales de conciencia (figs. 15 y 16). En los bailes chinos no existe un conjunto de principios que expliquen la experiencia y los parajes por los que transitan los chinos, sus claves, sus significados. Esa sabiduría, que estoy seguro la hubo, pareciera haberse perdido. No la he encontrado aún. Intento descubrirla conversando con los viejos y *chineando*, buscando la visión que supongo vendrá algún día mientras subimos *chineando* el cerro de Pachacamita.

La verdad es que no hay motivo de asombro. Las religiones y cosmologías de los pueblos americanos se basan en el chamamanismo, es decir, en el contacto directo de los hombres con el todo, consigo mismos,



Figura 15. Chinos del baile de Palmas de Alvarado. (Foto: Nicolás Piwonka).



Figura 16. Chinos del baile de Caleu. (Foto: Nicolás Piwonka).

con el universo (Reichel-Dolmatoff 1978; Harner 1976). Entonces, a veces, llega ese momento. En los primeros años de *chinear* me pasó muy fuerte y muy seguido. Ahora me pasa de vez en cuando, y sé que en cualquier fiesta me puede pasar y eso es una posibilidad maravillosa, atrayente, embrujadora.

Como dice Guillermo al Chopo Reyes, de Cai Cai:

Es muy bonito chinear, a mí me llega muy adentro cuando ya entramos en ese momento, yo no puedo explicar ese momento tan lindo, rrrrrrrrrr suenan las flautas y como que te entrai a marear y sentís la flautas de tu compañero. No te importa para atrás, no valen, el que va al frente no más, aunque hayan chinos buenos para atrás, entrai en ese trance tan lindo.

Dos horas seguidas danzando y tocando flauta, subiendo y bajando, tocando y respirando, tocando y respirando, arriba, abajo, atrás, adelante, arriba, abajo, soplar, escuchar tu flauta y todas las flautas, la masa sonora, los oídos chirriando, el cansancio, el hormigueo, el mareo, el ganarle al cansancio, el sol, el cerro, las grietas del cerro, la flauta en la boca, la mano dormida, los labios rotos, el vino, los pasos, arriba, abajo, tocar, respirar, sonar, flotar, salir, comprender, volver. *Chinear*.

La fuerza de la danza, el cuerpo a tierra mientras soplas con fuerza la flauta y creas el sonido. El gesto del chino agarrado a su flauta, encorvado sobre sí mismo, pegado a la tierra, dejándose llevar por el vaivén de las dos filas que se alternan. Cuando el chino va bueno y concentrado en una procesión larga, hay un momento en que la mano que sostiene la flauta se duerme. Hay momentos en que literalmente esa mano no se siente, no la puedes mover de la posición en que ha estado durante una hora o más, girada con la palma hacia adelante sosteniendo la flauta. A veces la procesión acaba y uno queda con la mano tiesa a media altura, haciendo el gesto de sostener la flauta. Es imposible deshacer el gesto. Todo chino sabe lo que eso significa. Cuando la mano se duerme así es porque la *chineada* ha estado potente. En ese momento es difícil hablar, la boca no coordina bien, los labios están secos, la mandíbula desencajada, los ojos idos. El chino bien *chineado*.

Al parar la procesión, toda la energía que el chino está generando con su sonido y su danza debe detenerse. Cuando la procesión llega a destino y el alférez del primer baile comienza a cantar, los bailes se van callando uno a uno hacia atrás al darse cuen-

ta de que el que los precede se ha detenido. Muchas veces uno quiere seguir *chineando*, viene embalado ronroneando y podría seguir saltando todo el día. Cuando el chino se calienta y se calienta la flauta, viene lo bueno. Cuando ese momento se logra dan ganas de que no se acabe nunca.

Pero el ritual manda que paremos. Paramos y toda la ola de energía comienza a dar vueltas dentro de uno. Ya no puedes moverte para liberarla, pues la danza acabó. Todo se concentra en la mente, en el hormigueo que recorre el cuerpo, en la danza casi imperceptible que hago con los dedos de pies y manos, con las cejas, con el cuerpo. La mano dormida y perdida, tiesa, inmóvil, la sonrisa en los labios, flotando aún en la danza y el sonido. Sensaciones, experiencias, revelaciones, comprensión, entendimiento, descubrimiento. Todo ocurre en esos momentos.

El chino volviendo de la danza, flotando y regresando a este lado del mundo.

El placer estético

Por último, el tercer factor que produce la obsesión por las flautas es estético y está referido al placer de tocar y de escuchar. Ese placer absoluto de ir ahí tocando la flauta y sintiendo ese sonido, el sonido de la propia flauta y el de la flauta del compañero del frente, el sonido de las flautas de la propia fila y el de las flautas de la otra fila, el sonido de los tambores y el de las flautas de los otros bailes, todo simultáneamente. El sonido chino. La gran dulzura de las flautas.

Eso es todo. Es algo muy sencillo. La hermosura del sonido de las flautas, la hermosura del sonido Parakas cautivándonos, embrujándonos de fiesta en fiesta.

¿Cómo olvidar aquella mañana después del Niño Dios de Las Palmas hace unos cuatro años? Habíamos *chineado* toda la noche por el baile caicaíno y nos acabábamos de despedir. Le tocaba el turno al baile del Carmelo de Olmué, el baile de Ño Carrasco, de puras flautas de cañas: chirriantes, lentas, hermosas. Con Guillermo todavía teníamos ganas de seguir *chineando*, y Ño Carrasco nos invita a su baile y nos pone en tercer o cuarto lugar de una fila de ocho por lado. Frente a frente una vez más nuestras flautas de madera, pero ahora rodeadas de flautas de caña. El *tamborero* lleva el baile lento y hermoso y los graznidos de cientos de aves cubren el mundo. ¡Qué placer y qué dulzura, flotar en el sonido! Como

dice Quilama, es delicioso el sonido de las flautas. Tan simple como eso. ¿Cómo es posible encontrar delicioso el sonido potente, estridente y disonante de las flautas de chino? Es así, los campesinos y pescadores de Chile central así lo sienten (figs. 17 y 18).

Nada hay mejor que llegar a la cama después de una buena fiesta de chinos, de esas en que has dejado el pellejo soplando y saltando y el sonido ha sido demencial, potente, delicado, completo, hermoso. Sonidos graves y agudos al mismo tiempo. Las flautas alargando su sonido, sumándose una a la otra. Ahí vamos con Caturro (Guillermo) nuevamente, somos los *punteros* y llevamos el peso del baile, somos los *punteros* y nuestras flautas runrunean como una abeja, como un río, como el mar. Comienzan las mudanzas y el sonido se alarga. Una flauta comienza a montarse sobre la otra, vibrando, haciendo ese garganteo, ese grrrrrrrr continuo, el sonido de las gansas, de las *catarras*, el sonido chino, el embrujo del sonido chino.

Como decía, nada mejor que llegar a la cama después de una buena *chineada*. El día ha sido movido: levantarse a las cinco de la mañana, pasar a buscar a Gerardo a las seis, manejar dos horas y media y llegar a algún pueblo, saludar *chineando* y tomar sus buenos vinos o jotes. Luego *chinear* durante la procesión y en la despedida hasta que oscurece. Comer con los viejos. Volverse a las nueve o diez de la noche. Manejar, porque Gerardo no maneja. Llegar a la casa a las doce o una de la mañana. Saber que mañana es lunes y a las seis hay que levantarse. Agotado y feliz me tiendo en la cama boca arriba, seguramente en la cama del Cote, porque si no llego temprano los chicos duermen con la Negra, así es la vida. Tendido comienzo a relajarme, el

merecido descanso del cuerpo y la mente y ahí comienzo a sentir cómo viene el mar de flautas apoderándose del mundo. Flautas, flautas, sonido de cientos de flautas dentro de la mente, en la mente. Nada más hermoso que meditar escuchando el metasonido de las flautas de chino. Los tímpanos saturados de sonido, llenos de sonido, de energía sonora concentrada, creada por los mismos que la reciben. El sonido de las flautas inundando el mundo y uno siendo parte de ese sonido. Eso es todo.

La energía se crea, se absorbe, se mueve, da vueltas infinitamente. Hay que saber prender el interruptor, dar vuelta a la llave indicada en el momento indicado. Los primeros chinos lo descubrieron hace 2000 años allá en el desierto peruano. Los últimos chinos, aquí en Chile central, todavía lo practican.

Estos escritos, que pueden parecer la obsesión de un demente, hablan de lo que le ocurre a la mayoría de los chinos. Es la normalidad de muchos de los campesinos y pescadores del valle del Aconcagua.

Por eso cuando muera también quiero que me entierren con mi flauta. ¿Quién la va tocar con tanto cariño como yo la he tocado?

NOTAS

¹ Hacia 1500 DC, el panorama de Chile central era socialmente diverso. A las poblaciones locales, correspondientes a la cultura Aconcagua, se habían sumado grupos incaicos y de origen Diaguita, trasladados para el servicio del Imperio (Aldunate & Cornejo 2001).

² *Antara* es el nombre quechua que se da a las flautas de pan (zampoñas), de dos o más tubos (Pérez de Arce 2000). Las mencionadas flautas Aconcagua forman parte de la co-



Figura 17. Chinos *punteros* del baile de Pucalán. (Foto: Gastón Carreño).



Figura 18. Baile chino de Pucalán. (Foto: Gastón Carreño).

lección del Museo Nacional de Historia Natural y del Museo Arqueológico de Santiago, respectivamente.

³ La flauta del niño de Carrascal tiene dos tubos simples, es decir, de un solo diámetro, y, por tanto, no da el "sonido rajado". Pero esto puede deberse a que la flauta original fue reutilizada, como parecen indicar los diferentes tipos de pulidos que presenta la piedra. Si así fuera, nos encontramos ahora sólo con la parte inferior del tubo, es decir, la de diámetro menor.

⁴ *Chino* es una palabra de origen quechua que significa servidor. Los chinos sirven a Dios, a la Virgen, a los santos (Lenz 1905).

⁵ La noche siguiente, Guillermo soñó con el dueño de la flauta de piedra que él había tocado. Y el hombre le dijo que estaba bien lo que estábamos haciendo, esto de estudiar y tocar las flautas antiguas. En el sueño el espíritu de aquel flautero vino a este chino del siglo XXI y le dio permiso para tocar su flauta. El sueño se repitió al tiempo, Guillermo soñó con una especie de tumba y ahí estaba la flauta.

⁶ Sin embargo, las *antaras* de cuatro tubos escapan a esta observación, pues en ellas es posible hacer hermosas melodías, según hemos podido comprobar. ¿Pero cuáles eran las melodías antiguas? No lo sabemos.

⁷ *Trasparar o pasar* el baile significa que su sonido sobresale, se destaca por sobre el sonido general del grupo. Flautas *gansas* son aquellas que dan un sonido muy vibrado y son consideradas buenas flautas. Su nombre alude a su parecido con el graznido de esas aves. La expresión *100 lucas* corresponde a 100.000 pesos chilenos.

⁸ *Perderse* se refiere a no saber en qué momento está tocando la propia fila y tocar cuando le corresponde a la contraria. Es necesario un alto grado de concentración y discriminación para, en medio de la batahola sonora, mantenerse tocando en su fila. Las *catarras*, al tocar de manera continua, pierden a los chinos que no van concentrados.

⁹ El proyecto *Waylla-kepa* está dedicado al estudio de la colección de instrumentos musicales del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Es un proyecto fascinante por la cantidad y calidad de instrumentos de la colección, por el método de trabajo y por el equipo multidisciplinario de investigación, que reúne a un arqueólogo, un musicólogo, un flautista quechua y un ceramista músico que hace réplicas de los instrumentos.

¹⁰ No hay fechas absolutas para estas *antaras*, pero la cultura Nasca se habría iniciado en los albores de nuestra era, abarcando hasta, aproximadamente, los años 600 DC (Manuel F. Merino, comunicación personal 2005).

¹¹ El *dueño* del baile es quien lo organiza, financia y moviliza. Hasta hace 40 años era común este cargo, que recibía también el nombre de *cacique*. En la actualidad éstos son escasos. Generalmente hay un presidente y la colaboración económica es comunitaria.

¹² Para conocer más sobre los tipos de maderas usados y sobre detalles de construcción, véase Pérez de Arce *et al.* 1994.

¹³ *Pillarse* las flautas se refiere a que el sonido de una flauta se superpone al de su pareja, sin que se produzca silencio entre ellas.

¹⁴ Proyecto FONDECYT N° 92-0351 "Estructuras arcaicas de la devoción popular en la quinta región: Los bailes chinos", José Pérez de Arce, Claudio Mercado y Agustín Ruiz. Estas flautas dieron inicio a un baile que reunía a gente de El Venado y El Tebal, caseríos cercanos a Quebrada Alvarado, Olmué. Actualmente el baile es conocido como el baile de Quebrada Alvarado.

¹⁵ El tapón es un pequeño tarugo de madera que cierra el tubo por la parte inferior. Hundiéndolo más o menos, el constructor puede hacer la regulación fina a la flauta, pues modifica el largo del tubo. Es común que luego de algunos años el tapón se pudra y deba ser cambiado.

¹⁶ Un buen baile no toca siempre igual, tiene matices de intensidad. *Bajar el baile* significa tocar suave por algunos momentos para que los chinos descansen. Luego, para volver a *chinear* con intensidad hay que *subir el baile*.

¹⁷ Todo baile tiene un *alférez*, un cantor. El es quien, improvisando en cuartetos y a veces en décimas, se comunica con la divinidad. Él es quien pide por los enfermos y por lluvia, quien conoce las Sagradas Escrituras y es capaz de improvisar sobre ellas, contando las historias bíblicas y evangelizando. Es también quien saluda a los alféreces de otros bailes, haciendo un contrapunto en que se preguntan por las novedades de sus respectivos pueblos y compiten para ver quién es mejor (véase Mercado 2003).

¹⁸ Cada *alférez* porta una bandera para cantar. Cuando *baja la bandera*, inclinándola hacia la tierra, significa que el baile debe parar, pues él va a comenzar a cantar.

¹⁹ *Cifuta*, también llamada *cicuta*: planta silvestre cuyo tallo hueco sirve para hacer una flauta que dura una o dos fiestas. Se cortan dos tallos de distintos diámetros y uno se pone dentro del otro, formando un "tubo complejo".

²⁰ En ciertos lugares de Bolivia aún existe el *tinku*, combate ritual en el que dos comunidades se enfrentan a golpes, siendo la sangre derramada un pago, una ofrenda a la tierra (Cama & Ttito 1999; Brachetti 2001). Hasta hace 40 años no era un hecho extraordinario que los bailes chinos se enfrentaran a golpes de flautas (véase Mercado 2003: 71-74).

²¹ Por eso muchos chinos son contrarios a los bailes *danzantes*, que usan instrumentos industriales, porque perturban el sonido de las flautas, hacen ruido e interrumpen el preciado sonido del ritual. Los *danzantes* son bailes que llegaron a la zona central de Chile a fines de la década de 1960, provenientes del Norte Grande (Mercado 2002).

²² *Acollerarse* es formar pareja de chinos

²³ *Parchar* es *chinear* por otro baile cuando el baile propio no va a la fiesta.

REFERENCIAS

- ALDUNATE, C. & L. CORNEJO, Eds., 2001. *Tras la huella del Inka en Chile*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco de Santiago.
- BOLAÑOS, C., 1988. *Las antaras Nasca: Historia y análisis*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- BRACHETTI, A., 2001. La Batalla de Chiaraje: Una pelea ritual en los Andes del sur de Perú. *Anales del Museo de América* 9: 59-78.
- CÁCERES, I.; I. CORREA, R. RETAMAL, M. RODRÍGUEZ & C. BELMAR, 2005 Ms. Informe de rescate arqueológico Puente Carrascal, presentado a Constructora Norte Sur y Consejo de Monumentos Nacionales.
- CAMA, M. & A. TTITO, 1999. Peleas rituales: La Wayllá Takanakuy en Santo Tomás. *Anthropologica*, Vol. XVII, (17): 151-185.
- GÉRARD-ARDENOIS, A., 1997. Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia. *Revista Boliviana de Física* 3: 40-59. Sociedad Boliviana de Física e Instituto de Investigaciones Físicas UMMSA, La Paz.
- HARNER, M., 1976. *Alucinógenos y chamanismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- LENZ, R., 1905. *Diccionario etimológico*. Santiago: Editorial Universitaria.
- MERCADO, C., 1995. Música para encantar el mundo. En *Sonidos de América*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins.
- 1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista*

- Chilena de Antropología* 13. <http://www.rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Antropologia/rcha13/antr13-8.htm>
- 1997. *De todo el universo entero*. Fondo Matta, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 2002. Ritualidades en conflicto: Los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile central. *Revista Musical Chilena* 56 (195): 39-76, Universidad de Chile.
- 2003. *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile central*, C. Aldunate, Ed., pp. 19-99. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco Santander.
- PÉREZ DE ARCE, J., 2000. Sonido rajado. *Historical Approach. The Galpin Society Journal*, Tomo LIII, pp. 233-251. London: Oxford University Press.
- PÉREZ DE ARCE, J.; C. MERCADO & A. RUIZ, 1993 Ms. Chinos, fiestas rituales de Chile central.
- REICHEL-DOLMATOFF, G., 1978. *Beyond the milky way: Hallucinatory imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.
- RONDÓN, V. 2003. La herencia indígena en la música y ritualidad rural de Chile central. En *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile central*, C. Aldunate, Ed., pp. 11-17. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco Santander.