



TRANS 21-22 (2018)

DOSSIER: MÚSICA Y PATRIMONIO CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Bailes chinos: problemáticas históricas, institucionales y estéticas en torno a una declaratoria de patrimonio inmaterial UNESCO

José Manuel Izquierdo König (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Resumen

El 26 de noviembre de 2014, UNESCO inscribió en su Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad la práctica ritual conocida como “baile chino”, propia de la zona norte y centro de Chile. El presente artículo reflexiona sobre esta inscripción y práctica desde una perspectiva no etnográfica, sino que documental. Los bailes chinos nunca hicieron parte de las nociones institucionales de folklore instaladas en Chile durante el siglo XX, y fue una conjunción de investigaciones y coincidencias institucionales que llevaron a su auge y visibilidad en la primera década del presente siglo, situándolos como el sorpresivo primer ingreso en la lista de UNESCO para Chile. La hipótesis del trabajo es que fueron consideraciones sobre la historicidad del baile, así como la relación de ciertos investigadores específicos con la práctica, los que llevaron a esta denominación, y que este proceso refleja los cambios, problemas y debates en torno a la transformación de las ideas de “folklore” institucionalizadas en Chile hacia el concepto de “patrimonio” en las últimas décadas.

Palabras clave

Baile chino, patrimonio inmaterial, UNESCO, folklore, institucionalidad.

Fecha de recepción: junio 2018

Fecha de aceptación: diciembre 2018

Fecha de publicación: junio 2019

Abstract

On 26th November 2014, UNESCO inscribed the ritual practice called “Baile Chino”, typical of northern and central Chile, on to its Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. This article reflects on this inscription and practice from a documentary, rather than ethnographic, perspective. The Baile Chino was never included as part of institutionalized notions of folklore in Chile during the twentieth century, and it was a combination of research and institutional coincidences that led to its rise in profile and visibility in the first decade of this century, making it the first surprise entry on the UNESCO list for Chile. The hypothesis of this article is that it was considerations over the dance’s historicity, alongside the relationship of specific researchers to this practice, which led it to be nominated. It is also argued that this process reflects changes, problems and debates in Chile over recent decades surrounding the shift from ideas of institutionalized “folklore” to the concept of “heritage”.

Keywords

Baile Chino, intangible heritage, UNESCO, folklore, institutionality.

Received: June 2018

Acceptance Date: December 2018

Release Date: June 2019

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Bailes chinos: problemáticas históricas, institucionales y estéticas en torno a una declaratoria de patrimonio inmaterial UNESCO¹

José Manuel Izquierdo König (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Para aquellos habitantes de Chile que el año 2014 se enteraron por la prensa de la entrada de los *bailes chinos* a la lista de patrimonio cultural inmaterial humanidad UNESCO, sin duda esto fue una sorpresa. Si bien existía ya la experiencia de otras declaraciones patrimoniales de tipo material (las iglesias de Chiloé, o las salitreras en el norte grande), la experiencia de este “nuevo” tipo de patrimonio era distinta y desconocida. Parece evidente, además, y mirando en forma retrospectiva, que la nominación causó un cierto estupor y confusión, fácilmente rastreable a través de los medios de comunicación del momento. El canal público Televisión Nacional de Chile, por ejemplo, transmitió la noticia el 27 de noviembre, leyendo la nota emitida por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, contra un fondo de imágenes de diversos bailes religiosos del norte, de la zona andina (*tinkus*, caporales, diablada, etc.), y absolutamente ningún baile chino.² Esta invisibilidad del baile chino, en conjunto con la suposición (errada) de que se trataba de un baile asociado a la más conocida fiesta de La Tirana en Iquique (donde los bailes previamente mencionados tienen un lugar preponderante), generaron un fenómeno de extrañeza del que la prensa no escapó por varios días.

¿Cómo podría haber escapado? La descripción de los mismos escuetamente señala en el comunicado oficial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes emitido a los medios, que los bailes chinos son “cofradías de músicos danzantes devotos de la virgen, cuyos integrantes expresan su fe a través de la música, el baile y el canto”.³ Tal descripción, por cierto, podría con facilidad haberse aplicado no solo a otros bailes religiosos del norte de Chile, sino también de la zona centro y sur, en una generalidad que volvía aún más confusa esta búsqueda medial por los “bailes chinos”. En una nota para La Nación, diario oficial del país, se buscó especificar esto en un modo que naturalmente escapa a cualquier afán comunicador, al definir los bailes chinos como grupos que realizan “ejecución de saltos y flexiones de piernas al ritmo de una música instrumental isométrica interpretada con percusiones y flautas de origen precolombino”.⁴ Otro intento descriptivo apareció en un comunicado a través de ADN Noticias, uno de los principales noticieros radiofónicos del país, donde incluso al terminar de leer la cita uno de los comentaristas, el otro no puede evitar un “¿qué?!” de total incompreensión a lo dicho anteriormente: “chino, voz quechua o aymara que alude a la persona de baja condición social que presta servicios, o simplemente designa el animal de trabajo, de modo que hablar de bailes chinos es hablar de una clase amalgamada en formas de trabajo proto-proletarias”.⁵ Guarde señalar que, nuevamente, la nota web de este noticiario radial

¹ Quisiera agradecer a aquellos lectores en Chile que desinteresadamente revisaron este artículo en distintas versiones, aportando con importantes comentarios y sugerencias. Laura Jordán y Víctor Rondón en un primer momento, y luego Agustín Ruiz y Ricardo Jofré. A estos últimos agradezco en especial su amabilidad en comentar un trabajo que también, muchas veces, no concordaba con sus propias perspectivas sobre este importante tema, fomentando un diálogo sin duda necesario.

² “Valparaíso Bailes chinos son Patrimonio de la Humanidad”, <https://youtu.be/vpk7vZKPvB8> Revisado el 6 de abril de 2017.

³ “Ministra de Cultura celebra ingreso de Bailes Chinos a la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad” (26, nov. 2014) <http://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/ministra-de-cultura-celebra-ingreso-de-bailes-chinos-a-la-lista-de-patrimonio-cultural-de-la-humanidad/> Revisado el 20 de octubre de 2017.

⁴ “El ‘baile chino’ de Chile entra en el patrimonio de la Unesco”, *La Nación*, 26 noviembre 2014

⁵ “Unesco declaró los “bailes chinos” de Chile como patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad” (26, nov. 2014) <http://www.adnradio.cl/noticias/sociedad/unesco-declaro-los-bailes-chinos-de-chile-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/20141126/nota/2525386.aspx> Revisado el 21 de octubre de 2017

queda además acompañada de una imagen de otro baile completamente distinto.

Los bailes chinos son una práctica devocional compleja desde el punto de vista social y performativo. Por un lado, el concepto abarca diversos conjuntos en un espectro territorial amplio (desde la zona centro circundante a Santiago hacia el norte, el desierto), y que no necesariamente tienen articulaciones entre sí. Se consideran conjuntos urbanos, rurales-campesinos y más claramente indígenas, denominaciones que muchas veces pueden ser contradichas por los mismos integrantes de los bailes. Hay bailes que están asociados a prácticas oficiales de la iglesia católica (como el Santuario de la Virgen de Andacollo), y otros que han tenido un quiebre directo con la iglesia, incluso con posturas anticlericales.

Por esta misma diversidad, es difícil describir a los bailes chinos. Samuel Claro, en un temprano intento académico por definir los bailes chinos de forma educativa para un lector común, los señaló como “conjuntos de 12 a 30 integrantes que se organizan en dos filas de bailarines, que simultáneamente tocan flautas o pitos de un solo sonido [...] un alférez o abanderado, que no baila, es un cantor solista que canta cuartetos octosílabos cuyos dos versos finales son coreados por el grupo en forma responsorial” (1997: 108). Esta descripción efectivamente mantiene un nivel suficientemente neutral como para no decir nada más allá de lo patente, lo evidente: que se trata de un baile de flautas que va de la mano contrastante con un cantor (alférez).

Esta heterogeneidad, la dimensión rural-indígena-campesina que ocupa a muchos de los bailes, y la dificultad en situarlos como baile ha sido constantemente conflictiva para la institucionalidad folklórica y cultural chilena. Como ha señalado Ignacio Ramos, los bailes chinos “han constituido prácticas culturales e íconos tradicionales problemáticos para la configuración de un canon oficial de la cultura popular-tradicional chilena” (2011: 1), lo que inevitablemente ha llevado a su desconocimiento por parte de la mayoría de la población nacional. Como señala el mismo Ramos (2011: 3-4), el problema está dado por la poca conjunción que lograban con un proyecto de Estado a mediados del siglo XX sobre lo que debía ser la imagen de Chile y, por lo mismo, del folclore chileno. Este folclore, tradicionalmente, está vinculado a una idea del campesino como eminentemente “criollo”, vinculado a la tradición estética y social española colonial, y no al componente indígena. Esta disquisición racial (fundamentada en el concepto de Nicolás Palacios de “raza chilena” como eminentemente española, de 1904),⁶ marcó profundamente a las primeras generaciones de estudiosos del folclore en Chile, hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, y dejó de lado aquellas prácticas que fueran marcadamente indígenas, o visibilizadas como tal, de toda concepción de identidad cultural, como fue el caso de los bailes chinos.

Las primeras trazas visibles de los bailes chinos en la bibliografía chilena y la conciencia institucional del folclore aparecen ya con los primeros trabajos sobre el tema, hacia 1900. Pedro Pablo Traversari, en una primera exploración “musicológica” sobre los bailes como fenómeno, ya señalaba a comienzos de siglo XX que los “indios de la provincia de Coquimbo [...] se distinguen de los Araucanos [Mapuche] por su música, los instrumentos y lo interesante de su danza [...] en honor a la Virgen del Rosario de Andacollo”. Se establece esta práctica -y grupo humano, por tanto- como indígena, con una diferencia respecto de lo Mapuche (Traversari 1905: 122-123). El trabajo fundamental para entender el fenómeno, y que servirá como piedra angular de investigaciones posteriores, sin embargo, es el de Juan Uribe Echeverría en 1958, “Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Santiago”, donde establece la relación entre los distintos bailes similares y plantea a los mismos dentro de la categoría de celebración “folklórico-religiosa”, entregando abundante

⁶ El libro original se titula *Raza Chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos*, primera edición de 1904 y segunda (más conocida) de 1918. Esta última Santiago: Editorial Unviersitaria.

material sobre los mismos (especialmente en términos de transcripciones del canto de los alféreces).

El texto de Uribe tuvo diversas repercusiones, y apareció en paralelo a un importante documental sobre el tema, *Fiesta de Andacollo* de 1958, con música de Violeta Parra, y donde la compositora chilena realiza, desde la guitarra, un diálogo directo con el sonido que se produce entre salto, flauta y rezo.⁷ Sin embargo, si bien el documental entra en el tema musical del baile chino, el texto de Uribe funciona dentro de un modelo que será común a este periodo: uno donde solo el más hispanizado canto de los alféreces en cuartetos es considerado como práctica relevante, o al menos musical (a esto volveré más adelante). Tal como señala Víctor Rondón en sus notas introductorias al disco *Música tradicional chilena de los '50* (Rondón, 2001), parece evidente que los primeros investigadores interesados en el folclore chileno no apreciaron los bailes chinos como tales, sino solo en aquello que podía servir de objeto cultural bajo los patrones de folclore de entonces, y por tanto solo registraron (en grabaciones y comentarios) al alférez y sus cuartetos. Al escuchar las cintas que sobreviven de las primeras exploraciones etnográficas chilenas a mediados del siglo XX, conservadas en la Universidad de Chile, es evidente un muy presente y mecánico *fade-out* cada vez que se termina un canto y entra el sonido de las flautas de los chinos.⁸ Solo con las grabaciones realizadas por María Ester Grebe en la década de 1970, recientemente digitalizadas, es posible comenzar a ver un interés por el baile chino en un sentido más amplio.

Esa presencia y ausencia completa dos partes de un proceso, por el cual los chinos imponen al oyente y al observador límites difusos de su práctica, y hay trazas de ellos también, en forma evidente, en otros bailes y manifestaciones religiosas, desde ciertas rogativas del pueblo mapuche al menos conocido baile de negros del valle de Lora. Pero serán esas experiencias etnográficas la clave en la generación de un canon del folclore, un repertorio fijo, dispuesto en grabaciones y sobre el escenario en el último medio siglo; un canon con el que la lógica del baile chino no podía dialogar. Los bailes chinos, al igual que varias prácticas del pueblo mapuche del presente, son generalmente omitidos de manifestaciones escolares, públicas, escénicas y artísticas del folclore, estandarizadas por una representación estereotípica de norte, sur, centro y territorio insular. Su identidad, como ha señalado recientemente José Pérez de Arce (2017), ha sido históricamente invisible, al menos desde una perspectiva oficial-nacional.

Este artículo, por tanto, nace desde esa invisibilización. No es este un trabajo etnográfico, ni tampoco una visión desde adentro de la institucionalidad cultural, sino un intento por reconstruir los valores simbólicos otorgados a los bailes chinos en el proceso de su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial por UNESCO. Hablo de declaratoria, un término más bien asociado a la lista de Patrimonio [Material-Monumental] de la Humanidad, porque creo se produce en la práctica una equivalencia simbólica entre ambos estratos. Se dialoga, por tanto, con problemas simbólicos de definición, de contextualización y divulgación de los bailes chinos, y cómo los mismos reflejan, a su vez, el modo en que se ha construido la noción de cultura y de institucionalidad cultural en Chile, incluyendo -en particular- la idea de folclore. No es el centro de este artículo una descripción completa ni acuciosa sobre el proceso formal de reconocimiento de esta práctica. Consideraré, principalmente, fuentes documentales públicamente disponibles para quienes vivieron tal declaración en forma "externa": la construcción desde los medios ya señalada, como también la declaratoria misma, pero de igual forma el cómo se construyó una nueva memoria, historia y

⁷ *Fiesta de Andacollo*, también conocido simplemente como *Andacollo*, dirigido por Jorge di Lauro y Nieves Yankovic. Puede verse en: <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=72> Revisado el 10 de noviembre de 2017.

⁸ Este archivo actualmente se conserva en la sección musicología en forma de cintas, y puede consultarse digitalmente en la Mediateca de la misma Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

narratividad de los bailes chinos desde una institucionalidad cimentada en la escritura académica, sin la cual, creo yo, sería imposible entender la postulación, y quizás tampoco la aún persistente invisibilidad “nacional” de los bailes chinos.

Bailes chinos y sus investigadores

Es evidente, como ha sido señalado con anterioridad por Ignacio Ramos, que se produjo un redescubrimiento de los bailes chinos en la década de los 1980, basada, principalmente, en los trabajos de José Pérez de Arce, Claudio Mercado y Víctor Rondón. La aproximación de los tres autores, no desde el folklore sino desde la búsqueda de la pervivencia de un sonido precolombino y desde una concepción de la música como cultura, fue clave para dar una vuelta de tuerca al fenómeno de los bailes chinos, e instalarlo como un caso paradigmático. En 1982 José Pérez de Arce montó una exposición de instrumentos musicales en el Museo de Arte Precolombino (para el cuál luego trabajaría en forma permanente), que incluyó una performance con la producción de sonidos de ese pasado arqueológico. En relación con esa experiencia, años más tarde (en 1993), nació también un grupo musical, *La Chimuchina*, que incluía además a Claudio Mercado (antropólogo), Víctor Rondón (musicólogo), Norman Vilches y Cuti Aste.⁹ El cruce de estas experiencias (museografía, etnografía, antropología, musicología e interpretación y performance), fue clave, ya desde antes de la formación de este grupo, en un interés por los bailes chinos que aparece entonces como una verdadera cuestión generacional y de renovación para varios músicos e investigadores.

Considerando la producción sobre bailes chinos en la década de 1990, creo que se pueden encontrar dos tendencias distintivas. La primera es la de José Pérez de Arce (1996) y Agustín Ruiz (1995), quienes publican en la Revista Musical Chilena e intentan dar una descripción relativamente acotada de la fiesta, incluyendo por un lado un análisis del sonido mismo de los bailes chinos a través -esta vez- de sus flautas (Pérez de Arce), y por otro utilizando ideas de Marcelo Arnold desde la teoría de sistemas para entender a los bailes chinos como realidad y modelo sistémico desde la etnografía (Ruiz). Por otra parte, Mercado (1995), quien publica en la Revista Chilena de Antropología, genera una descripción mucho más libre de la experiencia misma del baile chino, desde la etnografía experiencial, y desde su propia -y muy personal- autoetnografía y narración sensorial del fenómeno. Tanto Mercado como Ruiz formaron parte de un baile chino durante su proceso de investigación (y continuaron participando, especialmente Mercado, en años posteriores). A estos trabajos se puede sumar la exaltación de los bailes chinos como forma de organización social frente a conflictos políticos y ambientales que realizaron Francisco Sabatini y Francisco Mena, dentro de su proyecto *Conflictos Ambientales en Chile* financiado por la Fundación Ford, que resultó en un artículo para la revista *Ambiente y Desarrollo* en 1995, titulado “Las chimeneas y los bailes chinos de Puchuncaví” (Sabatini y Mena 1995).

La idea, profunda e importante para los autores, de que en los bailes chinos hay una herencia, o trazas al menos, de un pasado precolombino, parece particularmente importante, pero rara vez es señalada en forma explícita. Los tres autores (Mercado, Pérez de Arce y Ruiz) lo hacen solo tangencialmente en esta etapa de su trabajo; Ruiz dirá, por ejemplo, que quizás el baile chino “pudo mantener hasta hoy ciertos rasgos de antiguos rituales precolombinos. Los bailes chinos son una muestra viva de ello” (Ruiz 1995: 69). En años posteriores, los tres han sido fundamentales en la instalación de esta idea y, por cierto, incluso el proyecto de investigación Fondecyt en que

⁹ *La Chimuchina* participó en parte en un primer disco como parte de la exposición *Moche: Señores de la Muerte*, el año 1992, para luego desarrollar sus trabajos propios con *El otro lado de la cinta* de 1993, *Música en la piedra* de 1998 y finalmente *Sonchapu* en 1999. Luego han editado dos discos más (en 2007 y 2017) con otra conformación del grupo.

colaboraron (financiado por el Estado de Chile) estaba titulado “Estructuras Arcaicas en la Devoción Popular en la IV y V Región”, lo cual ya dice mucho de la lógica que radica detrás del proyecto, sea explicitada o no en los resultados finales.

La conexión con el pasado remoto, y la idea de que los bailes chinos presentan una perduración o sobrevivencia de un sonido histórico, se encuentra con mayor fuerza, y de modo mucho más explícito, en algunos trabajos posteriores, ya entrado el presente siglo. Tal es el caso de un trabajo del mismo Mercado para el Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino titulado “Con mi flauta hasta la tumba” (2005), y que relaciona el hallazgo del cadáver arqueológico de un niño junto a su flauta de piedra en la zona central de Chile, con las propias vivencias del autor y los motivos de la pervivencia del sonido de la flauta de chinos, como una continuación del sonido de aquel niño. Una prolongación entre “los primeros chinos [...] hace 2000 años allá en el desierto peruano [y] los últimos chinos, aquí en Chile central” (Mercado 2005: 47). Por otra parte, el compositor y etnomusicólogo Rafael Díaz también ha buscado reconstruir esta prolongación de los chinos y su “mestizaje musical”, en diversos ensayos, incluyendo un artículo junto a José Ignacio Palacios titulado “Las cofradías de indígenas en el Santiago colonial” (Palacios y Díaz 2013). La operación aquí, para la Revista de Estudios Colombinos, es aún más extrema, puesto que plantea una pervivencia que atraviesa también las descripciones del sonido de las fiestas coloniales y sus prácticas. No es un pasado unido a un presente, sino una continuidad constante, que mezcla (en este trabajo), el análisis de objetos arqueológicos, registros de flautas, datos históricos coloniales y etnografía en prácticas actuales, tanto mapuches como de bailes chinos de la zona central.

Mi lugar en este ensayo no es discutir estas nociones, ni tampoco su sustento histórico o la posible ausencia del mismo. De hecho, tal como ha señalado Caroline Bithell, si bien es problemático entender el sonido del presente como una posible continuación, eco o legado del pasado (ya sea cercano o remoto), también lo es el asumir que el sonido, una vez pasado, no deja un resultado tangible (Bithell 2005: 4). Lo que me interesa al referir a estos autores, y este proceso de construcción de memoria desde las instituciones culturales y los discursos académicos sobre los bailes chinos, es cómo esto afectó directamente –en mi opinión– la posterior declaratoria de los mismos como patrimonio inmaterial de la humanidad. Pero antes de entrar en esa conexión con la declaratoria, quisiera discutir un aspecto que a través de esta bibliografía me parece particularmente delicado, y que remite tanto a las invisibilizaciones del pasado, como a muchos de los debates más importantes sobre los bailes chinos en el presente: su condición de música.

El punto “musical” de los bailes chinos es particularmente delicado en la discusión que se ha dado sobre esta práctica, así como en la construcción de términos para definirlos (tanto interna como externamente). En principio, debo señalar que no parece haber acuerdos entre investigadores sobre los términos a utilizar para referir a los bailes chinos, como tampoco lo hay entre los mismos bailes chinos. Esto tiene que ver con su naturaleza descentralizada, siendo una práctica asociada a diversos núcleos sociales no necesariamente vinculados entre sí hasta tiempos recientes. En este sentido, el quiebre fundamental entre melodía cantada (realizada por una persona y acompañada por un coro de voces que repiten una sección en forma mecanizada) y acompañamiento instrumental, el cual resalta el movimiento y el cuerpo del baile en tanto baile, es uno de los aspectos que más ha confundido los modos de identificación de los “bailes chinos”.

Cuando Uribe Echeverría habla ya de los bailes en 1958, centrándose principalmente en el canto, menciona la música de las flautas en términos más cercanos al de un naturalista que el de un musicólogo: “Producen un sonido extrañísimo y angustioso, salvaje, como de pájaros marinos asustados” (Uribe 1958: 97). La categoría aquí, obviamente, es la de “ruido” antes que “música”, y este debate (sobre la condición sonora del Baile Chino) tiene una vigencia y permanencia

importante en la bibliografía. José Pérez de Arce, en su artículo seminal del año 1996, se preguntaba al concluir el mismo sobre cómo utilizar el concepto “polifonía” para describir el sonido de los bailes chinos, considerando que la relación de su sonido “es tan lejano a la polifonía europea como lo es la fiesta de *chinos* de la ópera europea”. La pregunta de Pérez de Arce es, por tanto, si estamos hablando de polifonía, o ruido, y a partir de ello, como pregunta fundamental: “¿Es esto música?” (Pérez 1996: 58).

Por su parte, Agustín Ruiz señala en su artículo que él estudia “la práctica de una determinada música ritual” (1995: 67), y Mercado también define el sonido de los bailes chinos como “música”, incluso ya desde el título de su artículo, y acotando su estudio como el de un interés por la “estética musical” (1995: 163-164). En un artículo posterior, Mercado incluso tratará de entender el conjunto de flautas de un modo conceptual-instrumental ligado a la orquesta, y en un concepto “sobre todo armónico vertical”, estableciendo así indudablemente una conexión musical con la práctica (Mercado, 2002: 41). Pero es desde la estética, justamente, desde donde Gabriel Castillo, Patricio de la Cuadra, Benoit Fabre y Francois Blanc han cuestionado esta definición, con su artículo “Sonido Ritual, Campo de Fuerza y Espacialidad Existencial: Una estética no musicológica de los bailes chinos” (2010). Se habla allí no solo de sonido, sino de “una máquina, o una maquinaria, sonora”, de un sonido “no musical, premusical, o paramusical”, que en vez de seleccionar “notas” en un espacio sonoro, decide cubrirse por completo, como un *cluster* o una saturación espectral (2010: 158). Aquí, sin dudas, la frontera entre sonido, ruido y música se ha puesto ya en total problematización en torno a esta práctica.

Tras la declaratoria, apareció desde el mismo Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes del gobierno de Chile, un nuevo libro que trata de construir una memoria de y desde los bailes chinos vinculando una serie de perspectivas en más de 800 páginas, con abundantes entrevistas: *Será hasta la vuelta del año*, de Rafael Contreras y Daniel González (2014). En este trabajo, abundante en ideas sugerentes, se refuerza la idea de una “estética del baile chino”, que escapa un poco al debate anterior, pero no lo rehúye del todo: se establece que hay estructuras que “intervienen en la composición de la expresividad del baile chino”, y que estas serían: música, danza, literatura oral y vestuario (2014: 75). Es interesante, de todos modos, que, en buena parte del libro, y particularmente fuera de la voz de los autores, el término “música” prácticamente no aparece, siendo más bien común el de “baile”. Cuando el término música aparece en el libro en general este ocupa otro espacio: el de melodías, canciones, bandas, cantoras. El baile chino, como los autores señalan, no puede ser desarmado de sus partes constituyentes -previamente mencionadas- si quiere seguir siendo baile chino. Pero es justamente esa conjunción -entre memoria, definiciones personales, y finalmente la relación a veces tensa con el estudio académico y las definiciones institucionales, gubernamentales de los bailes-, la que se vuelve esencial e inherente al fenómeno que desembocó en la declaratoria de los bailes chinos, tan específico y a veces tan escondidos, como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

El camino (institucional) a la declaratoria

La “Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”, desde la cual se desprende la lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde el 2008, fue firmada el 17 de octubre de 2003 en París. Ese mismo año, dos meses antes, se creaba por ley 19.891 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) en Chile, categorizado como “servicio público” descentralizado, pero dirigido por un “presidente” con cargo de ministro. En la práctica, ha obrado como un “ministerio de la cultura”, en vista de las complicadas relaciones entre los distintos

elementos de institucionalidad cultural del país. El CNCA, hoy Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, funciona con un consejo que incluye no solo a este “presidente”, sino también a representantes de dos ministerios más (el de educación y el de relaciones exteriores), además de cinco personalidades de la cultura elegidas por el/la Presidente de la República y el senado, dos académicos (uno de las universidades estatales y otro de las privadas), y un galardonado con un Premio Nacional en alguna de las artes.

En buena parte, esta estructura no fue solo creada para generar una democratización y descentralización del poder, sino también para poder generar una institucionalidad cultural que fuera independiente de los tres bloques de contrapeso cultural más fuerte del país en el siglo veinte: la Universidad de Chile, el Consejo de Monumentos Nacionales, y principalmente la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). La búsqueda en años recientes de un verdadero Ministerio de Cultura (a veces mencionado también como de Culturas, o de Cultura(s) y Patrimonio), es también reflejo del complejo escenario donde diversos intereses impiden una centralización efectiva de recursos y estrategias en torno a ideas de cultura y el financiamiento de la salvaguarda del patrimonio, entendido como un bien colectivo de los sujetos que componen la nación. El Ministerio de las Culturas fue finalmente creado bajo la ley 21.045.¹⁰

Legalmente, ha sido función tradicional de la DIBAM es ser la encargada de la protección del patrimonio tanto tangible como intangible, principalmente desde su rol de coordinadora de bibliotecas y museos. Este rol ha pesado bastante en la relación (muchas veces conflictiva) entre la DIBAM y el CNCA, y la definición de distintas gestiones institucionales sobre quién debe velar por qué aspectos de lo que consideramos patrimonio. La DIBAM fue creada en 1929 como una forma de coordinar la institucionalidad cultural, y es desde entonces dependiente del Ministerio de Educación. Del mismo ministerio es dependiente el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), que debe proteger y declarar el patrimonio considerado “de carácter monumental nacional”, y que funciona desde 1925 (aunque diversas leyes han ampliado sus facultades, particularmente en 1970 y 1994).

Naturalmente, en la consideración moderna de patrimonio inmaterial, todas estas instituciones chocan, en cuanto a definir quién es realmente responsable de protección, gestión y financiamiento. De hecho, la misma Biblioteca Nacional tiene un Archivo de la Literatura Oral y Tradiciones Populares existente desde 1992, aunque los registros de este son muy anteriores. Este Archivo, sin duda, refleja también una preocupación inicial por este fenómeno, anterior a los formatos legales internacionales y nacionales para la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial. Por otra parte, desde sus inicios el CNCA ha estado vinculado con facetas claves de la gestión patrimonial por las cuales la DIBAM no podía velar, según los propios términos legales que la definen (ley 19.891), particularmente la participación y gestión de comunidades y personas.

De hecho, cabe preguntarse hasta qué punto es la misma noción de patrimonio que se comienza a instalar en el nuevo siglo, la que también lleva a repensar la institucionalidad cultural chilena, y en particular la necesidad de creación de un ministerio centralizado. Por ejemplo, la solicitud actual de creación de un Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio enviado a la Cámara de Diputados por la presidenta Michelle Bachelet en diciembre del año 2015 (recientemente aprobada con algunos cambios), considera principalmente la acepción de cultura desde las lógicas de la UNESCO, siendo ésta la fuente citada para definir cultura (“conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un

¹⁰ “Chile, Ley 21045” <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1110097> Revisado el 10 de noviembre de 2017.

grupo social”), y también directamente la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.¹¹

El camino a la declaratoria debe entenderse en este contexto de institucionalidades en conflicto, y en el viraje (a nivel internacional) desde nociones de cultura como “folklore” a “patrimonio” a comienzos de este siglo. En abril del año 2001 por primera vez la DIBAM creó una “Comisión Nacional Asesora de Patrimonio Cultural Oral e Intangible”, que se planteaba como objetivos la “protección, valorización y revitalización” de espacios y formas de expresión. Esto se articula en dos tipos de trabajo: creación de inventario, y política de preservación y registro. Algunas actividades propuestas entonces por la comisión, eran la creación de un “Archivo de Patrimonio Intangible” (que nunca llegó a realizarse) y el desarrollo de un programa de “Tesoros Humanos Vivos”, que mencionaré más adelante. La comisión destacó como primera propuesta a la UNESCO, el año 2004, la tradición oral de “Canto a lo divino” en la zona central de Chile, una práctica con una larga tradición de prestigio institucional desde la archivística, literatura, musicología y folklore. El canto a lo divino es una forma de “canto a lo poeta”, donde poetas populares se expresan (principalmente con guitarra o guitarrón solo, en versos de tradición, creados especialmente o improvisados, sobre esquemas melódicos mayormente establecidos previamente) sobre temáticas religiosas. Es interesante que el documento establezca una valoración del canto a lo poeta precisamente por la poesía, y una referencia a la tradición poético-artística de Chile (principalmente aquí a través de Pablo Neruda).¹²

Tras la ratificación de la convención, el año 2009, el trabajo de relación con UNESCO fue transferido al CNCA, quien ya había tomado bastantes iniciativas sobre patrimonio inmaterial, al menos desde el 2004. Ese mismo año se comenzó con un programa de “Tesoros Humanos Vivos” que continúa hasta hoy, y que en su primera versión incluyó, justamente, un baile chino: el “Baile Pescador Chino N°10 de Coquimbo”, reconocido como una de las agrupaciones más antiguas.¹³ El año 2012 el Consejo de Monumentos Nacionales también entregó premios de “Conservación del Patrimonio cultural de Chile” al Baile Chino N°1 Laureano Barrera de Andacollo y el Baile Chino de Las Cañas, tendiendo un puente con la idea de “patrimonio monumental” que normalmente cubre esta institución (al entregar este premio a los dos bailes más antiguos de dos sectores específicos del país).¹⁴ El año 2012, la resolución 2568 del CNCA creó, además, un “Inventario del patrimonio cultural inmaterial de Chile”, para cumplir con la convención UNESCO.¹⁵ Nuevas resoluciones y leyes han seguido proyectando esta labor, y es inevitable pensar que a estas alturas no solo se ha instalado ya la idea de “patrimonio cultural inmaterial” en la institucionalidad cultural chilena, sino que además la misma se ha instalado totalmente bajo las lógicas de UNESCO y en cumplimiento a lo acordado con esta institución.

¹¹ Esto aparece en el documento “Formula indicación sustitutiva al proyecto de ley que crea el Ministerio de Cultura (Boletín N°8938-24)”, Santiago, 17 de diciembre de 2015. <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/texto-indicacion-sustitutiva.pdf> Revisado en 8 de noviembre de 2017, 3.

¹² El documento mencionado a través de este párrafo puede ser revisado aquí: <https://ich.unesco.org/doc/src/00097-ES.pdf> Revisado en 4 de noviembre de 2017.

¹³ Ricardo Jofre me señala que otro baile se negó a ser postulado, cual fuera el Baile Chino Barrera de Andacollo, pero no he podido conseguir información oficial al respecto.

¹⁴ Reciben premio a la conservación del patrimonio cultural de Chile” (28 mayo 2012) <http://www.choapa.cl/files/news.php?readmore=936> Revisado el 10 de agosto de 2017. <http://laestrelladeandacollo.blogspot.cl/2012/05/baile-religioso-barrera-de-andacollo.html> Revisado el 10 de agosto de 2017.

¹⁵ “Chile, Resolución 2568” <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1041979> Revisado el 8 de septiembre de 2017.

Sin embargo, no se puede entender la selección el año 2014 de los bailes chinos como patrimonio inmaterial de la UNESCO, sin relacionar la misma con el vínculo que los investigadores de bailes chinos han tenido con la institucionalidad cultural chilena. Esto, me parece, es especialmente relevante, dado que la misma UNESCO había anticipado que las nominaciones a la lista de patrimonio inmaterial se darían con la influencia de “especialistas que tienen un compromiso personal en promover y mediar la cultura”, dadas las condiciones del trabajo de campo y el vínculo de los mismos con las comunidades (Van Zanten, 2002: 8). Claudio Mercado y José Pérez de Arce han estado o estuvieron vinculados directamente al Museo de Arte Precolombino (fundado en diciembre de 1981 en Santiago de Chile), desde donde han seguido promoviendo institucional y oficialmente los bailes chinos o exposiciones donde esta práctica se ve relacionada tangencialmente.¹⁶ Esto incluye, por ejemplo, el libro *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile central* de Mercado, Víctor Rondón y Nicolás Piwonka (2003),¹⁷ editada por el museo en colaboración con el Banco Santander, y exposiciones como “Música en la piedra” en 1995.¹⁸ Además, recientemente se creó en forma específica en el museo una “Colección Bailes chinos del Aconcagua”.¹⁹

Es cierto que estos documentos han tenido una circulación relativamente reducida, y asociada a un solo museo, pero esta visibilidad -y la posterior explosión de los bailes chinos- ya podía entrelazarse con la selección de un texto de Claudio Mercado sobre el tema para el importante libro *Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias*, editado el año 2003 por Sonia Montecinos como parte del programa Cuadernos Bicentenario, de la Presidencia de la República. La circulación y debate en torno a este volumen, un documento que intentaba generar una visión renovada del país, estaba garantizada. Diversos artículos en el volumen directamente presagiaban o volvían visibles importantes cambios epistemológicos en la noción de “cultura chilena”. Por ejemplo, el artículo de Rodrigo Torres titulado “El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno” apuntaba al cambio de paradigma de identidad sonora oficial de la zona central desde la cueca “huasa” (central a las políticas de dictadura y los primeros años del retorno a la democracia) a grupos como *Los Chileneros* y la cueca urbana. El trabajo de Claudio Mercado, “Bailes chinos, mil años sonando en el Valle del Aconcagua”, instala a los bailes chinos como representantes de una cultura milenaria, aún aislada de la modernidad urbana, pero en peligro de extinción; termina con estas palabras: “¿Seremos tan tardos de mente como para dejar morir el sonido de las flautas de chinos, que lleva mil años sonando en el valle del Aconcagua?” (Mercado 2003: 256).

Sin embargo, es probable que sea Agustín Ruiz la figura clave para entender, ya en forma directa, la declaración de los Bailes Chinos como patrimonio inmaterial de la humanidad. Es imposible no reconocer su constante gestión en pro de estos y su salvaguarda, así como también en torno a instalar una mayor conciencia sobre el patrimonio desde su plataforma de trabajo, que es el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), donde ha cumplido -entre otros- el rol de jefe de la “Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial”. La creación vinculada a él de, por ejemplo, el “Portal Patrimonio”, o el “Sistema de Información para la Gestión Patrimonial” (SIGPA),²⁰ ha tenido un enorme impacto a nivel nacional y local. De hecho, al menos dos de sus intereses más personales

¹⁶ Hoy solo Claudio Mercado sigue trabajando allí.

¹⁷ Versión digital en <http://www.precolombino.cl/biblioteca/con-mi-humilde-devocion-bailes-chinos-de-chile-central/> Revisado el 2 de agosto de 2017.

¹⁸ Versión digital en <http://www.precolombino.cl/biblioteca/musica-en-la-piedra/> Revisado el 2 de agosto de 2017.

¹⁹ Versión digital en <http://www.precolombino.cl/museo/coleccion-bailes-chinos-del-aconcagua/> Revisado el 2 de agosto de 2017.

²⁰ <http://sigpa.cl>

como investigador (los bailes chinos, y también los organilleros),²¹ han tenido un auge en visibilidad y protección que debe ser directamente vinculado, en parte, a su agencia como gestor cultural institucional. También es dable pensar que su vínculo personal, profesional y de trayectoria con el universo de los bailes chinos, directamente influyó en la selección de estos para ser presentados a UNESCO.

Finalmente, de acuerdo al inventario de ICH (Intangible Cultural Heritage) que acompañaba la postulación (documento 24577),²² la lista presentada por un comité de expertos el año 2012 al CNCA, como “Inventario Priorizado de Patrimonio Inmaterial de Chile”, incluyó 14 manifestaciones culturales: canto a lo divino, cantoras de rodeo, cantor a lo humano, baile chino, baile morenos de paso, comparsa de lakitas, carpintero de ribera, guitarrista, organillero, chinchinero, arpista, guitarronero, cateador, pirquinero.²³ Valga notar que, de las 14 entradas, 11 tienen un carácter netamente musical. El criterio para privilegiar los bailes chinos como primera presentación sobre otras prácticas fue “la antigüedad de la expresión, la cantidad de agrupaciones portadoras de la expresión y los peligros exógenos que conspiran contra la supervivencia de la expresión”, lo que refleja directamente preocupaciones levantadas por primera vez, justamente, en las investigaciones de los años '90.²⁴ En la postulación oficial no solo se incluye la declaración de Tesoro Humano Vivo de uno de los bailes, sino también las entradas en SIGPA, y el sitio web “portal patrimonio”,²⁵ demostrando cómo esta red, y las experiencias previas específicas sobre bailes chinos desde Chile, fueron fundamentales para la declaración de los bailes como patrimonio inmaterial según las lógicas emitidas por UNESCO y aceptadas, como contraparte, por el Estado de Chile.

Los bailes chinos como “patrimonio inmaterial”

Refiero en el último párrafo al Estado de Chile, y cabe detenerse en las implicancias de tal concepto para una declaratoria como esta. Como ha señalado Ignacio Ramos, finalmente una característica que vuelve complejos a los bailes chinos, y que no les permitió del todo entrar en la noción de folklore de Chile, fue justamente que complicaban las visiones sobre la nación chilena instaladas a mediados del siglo veinte: los bailes chinos mostraban una realidad indígena demasiado cercana geográficamente a zonas urbanas, y en particular a Santiago. En tal sentido, podría pensarse que la selección de los bailes chinos como patrimonio es un quiebre con el pasado, pero creo que esto debe mirarse con mayor detención y cuidado. En realidad, como ha señalado Kristin Kuutma en su ensayo “From Folklore to Intangible Heritage” (2015), la construcción de la idea de patrimonio inmaterial a veces ha significado un nuevo paradigma sobre el estudio del folklore, pero en muchos otros casos ha implicado simplemente una modificación de los términos usados, y no así de las prácticas (como son, por ejemplo, las listas y las distribuciones geográficas de prácticas delimitadas).

¿Se puede realmente establecer una distinción entre folklore y patrimonio, o se trata más bien de un nuevo *branding* para un mismo proceso? Esta pregunta es central, puesto que cabe preguntarse si la incorporación de los bailes chinos a la lista de la UNESCO hubiese sido posible sin

²¹ A estos debe sumarse el canto a lo poeta, pero este ha tenido una visibilidad más notoria que escapa al mismo Agustín Ruiz, a diferencia de la gestión casi exclusiva en organilleros y especialmente prominente en el caso de los bailes chinos.

²² “Patrimonio Inmaterial de Chile” <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=27663> Revisado el 15 de junio de 2017.

²³ Esta lista ha sido recientemente actualizada, pero esto no es aún público en mi conocimiento. Agradezco a Agustín Ruiz por este importante dato.

²⁴ Según estipulado en el mismo documento anterior, página 22 y 23, “Acta reunión comité de expertos para la conformación de un inventario de Expresiones de Patrimonio Cultural Inmaterial”.

²⁵ “Portal del Departamento de Patrimonio” <http://portalpatrimonio.cultura.gob.cl/> Revisado el 15 de junio de 2017.

la categoría de patrimonio y, en consecuencia, preguntarnos qué implica la nueva categoría de patrimonio. Para Barbara Kirshenblatt-Gimblett, en relación con el antiguo criterio de folklore, “la introducción del concepto de patrimonio inmaterial ha supuesto un gran avance, al referirse no sólo a las obras maestras, sino también a sus autores” (2004: 53). Sin embargo, la misma autora reconoce que muchas veces en la construcción de las denominaciones, los supuestos sujetos que son centro de la categoría “patrimonio inmaterial”, son considerados meramente como “portadores”, “transmisores” o “archivos vivientes” (o “tesoros humanos vivos”, agregaría yo), categorías que niegan simbólicamente el derecho activo de las personas sobre lo que hacen y/o el cómo denominan lo que hacen, e instalan el valor de sus acciones en relación al “mantenimiento de una cultura en vida (para otros)” (Kirshenblatt 2004: 60).

Pero el asunto es aún más complejo. Detrás de la construcción conceptual de “patrimonio inmaterial” instalada por UNESCO, como han señalado Marilena Alivizatou (2012) y Lucas Lixinski (2011), la noción de identidad como continuidad (y, según Alivizatou, casi como un remedio emocional a la falta de identidad europea postmoderna) finalmente genera no solo una permanencia de modelos de folklore, sino que un anclaje continuo desde el folklore en la idea de “soberanía del estado”, esto es, en que es el Estado nacional (determinado por gobiernos y sus estructuras) el que finalmente determina lo que es o no es patrimonio, y no las comunidades mismas. Entre otros problemas y críticas a esto, algunas de las cuales han sido resueltas con posteriores reformas, se encuentra el hecho de que finalmente no se puede separar política estatal y patrimonio, y que la contingencia política está directamente involucrada, en muchas ocasiones, con la determinación de qué es patrimonio “nacional”. Kuutma (2013: 1), por ejemplo, habla de una construcción de patrimonio determinada por arbitrio (decisiones con autoridad sobre la disputa de qué es patrimonio) e ingeniería (como la construcción del mismo desde la invención).

Desde este paradigma, por tanto, es fácil ver uno de los mayores problemas que ocurre en la selección de patrimonio, desde una perspectiva simbólica: que la mezcla de aquel rango nacional, determinado por el estado-nación, va ligada finalmente a una construcción de la cultura como algo distintivo, y por tanto diferente a otros. De hecho, una característica fundamental de la consideración de cultura otorgada por UNESCO, es que una cultura debe ser diferente a otras. Esto es, que inevitablemente se recalca la diferencia, la “originalidad y la pluralidad de las identidades”. La búsqueda de diversidad, su promoción y su exaltación (y, en forma más positiva, el reconocimiento al derecho a la misma), ha sido clave en el tratamiento dado por UNESCO a la cultura, en cuanto a un marco donde “comunidades, pueblos, naciones” son límites que deben ser definidos por lo que les es característico a diferencia de otras comunidades, pueblos y naciones.

Necesariamente, esta definición de UNESCO ha llevado a una selección de “patrimonio mundial” que parece ser casi inevitablemente exótica y exotizante. Beatriz Santamarina Campos (2013), por ejemplo, ha discutido cómo una de las críticas más comunes levantados por naciones no-europeas a UNESCO el hecho de que la selección de prácticas no es representativa de las construcciones que los mismos ciudadanos tienen de su cultura, sino que es dependiente de una concepción exótica construida desde fuera; donde lo que se espera, refuerza y busca es aquello que es exótico en el sentido de ser evidente y explícitamente diferente, en particular frente a un ideal europeo de prácticas culturales y económicas.

Me parece así evidente que en la consideración de los bailes chinos como patrimonio inmaterial estos factores pesaron fuertemente. Por la documentación existente que he podido consultar, es imposible saber cuánto pesó el exotismo de los bailes chinos en la denominación, pero pareciera que este elemento pudo ser promovido conscientemente. No solo son los bailes chinos la manifestación de influencias menos explícitamente “europeas” en la lista de 14 postulantes, sino

que, además, esta distancia exótica es reforzada por el video oficial que promociona la nominación.²⁶ En este, realizado por Agustín Ruiz, Sebastián Lorenzo, Rafael Contreras y Daniel González, se confronta al observador (en este caso europeo, parisino) con una secuencia de dos minutos de imágenes, principalmente de rostros sudorosos y saltos, acompañadas casi solo por el sonido de las flautas, aquel sonido que, en las primeras grabaciones de bailes chinos en los años '50, era justamente aquel que era disminuido en *fade-out*. Ese cambio, desde la promoción y valoración esencial de una estética a otra, es un cambio fundamental del cual aquel documento audiovisual hace un correlato profundamente efectivo, significativo y significador.

Por cierto, no puede considerarse solo lo exótico como factor determinante para la postulación (aunque creo que esta fue determinante para la elección en París). La construcción de los bailes chinos como sujetos históricos relevantes y con trazas en el tiempo (sustentada en investigaciones arqueológicas y procesos de memoria ya mencionados) es sin duda un factor clave en la selección, y uno que puede proyectarse a muchos otros procesos en la región con respecto a la lógica de "patrimonio". Este sustento histórico, como se ha señalado antes, ya había quedado determinado en forma clave por las investigaciones de Pérez de Arce y Mercado, así como por las aproximaciones que tomaron a su investigación (desde las flautas, principalmente). En los meros tres párrafos en que se justifica la decisión de presentar los bailes chinos por el "comité de expertos",²⁷ se menciona justamente la relevancia de la "antigüedad de esta expresión", así como el hecho que el primer baile chino se origina en Andacollo en 1585, una construcción de memoria histórica muy relevante para los grupos asociados a la fiesta en esa localidad. Esta construcción ya fue importante cuando el Baile Pescador Chino N°10, que participa en la misma festividad, fue elegido como Tesoro Humano Vivo el 2009, pues se señala como factor que "fue fundado en 1810", año probablemente mítico, dado que es el mismo de la independencia de Chile.²⁸

Sin embargo, cabe notar que la consideración histórica, tan clave para la evaluación de los bailes chinos dentro de Chile, no parece haber tenido demasiada importancia para el comité de UNESCO en París. Si se revisa el acta del día (9.COM 10.11),²⁹ los cinco factores esenciales fueron: el oficio y conocimiento dado por el texto, música y danza, transmitidos por vía oral y a través de familias; porque su inscripción podría fomentar el diálogo y el respeto mutuo (a forma de ejemplo); porque ya había varias medidas de protección instaladas desde el gobierno; que la nominación provino de las mismas comunidades y está corroborada por documentos y cartas; que ya hay listas y esquemas generados por el CNCA que permitían su catalogación. Mi propia propia revisión de estos documentos, y la historia aquí trazada, me da más bien la impresión de que la postulación se generó primero a nivel institucional y luego se buscó el apoyo de las comunidades. Esto puede ser corroborado en forma importante por la tesis de Ricardo Jofré (2018: 9), que mediante un trabajo etnográfico plantea que efectivamente hubo una intervención del CNCA en las comunidades chinas.

Esta diferencia entre criterios no solo se aprecia en estos documentos, sino también en las distintas recepciones que generó la nominación y declaratoria. De hecho, los bailes chinos podrían considerarse un caso paradigmático de cómo a veces construcciones nacionales de cultura, ideas o

²⁶ En sitio oficial ver http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films_details&id=3677 Revisado el 13 de noviembre de 2017.

²⁷ "Acta reunión comité de expertos para la conformación de un inventario de Expresiones de Patrimonio Cultural Inmaterial", <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=27663> (Página 22 y 23) Revisado 10 de septiembre de 2017.

²⁸ "Tesoros Humanos Vivos", <http://portalpatrimonio.cl/tesoros-humanos/inventario-de-reconocidos-ano-2009/> Revisado el 10 de septiembre de 2017.

²⁹ "Decision of the Intergovernmental Committee: 9.COM 10.11", UNESCO, Intergovernmental Committee, <https://ich.unesco.org/en/decisions/9.COM/10.11> Revisado el 8 de noviembre de 2017.

visiones locales, y políticas internacionales tienden a divergir y/o encontrarse en modos inesperados. Claudia Barattini, ministra de cultura de entonces, esperó la decisión del comité de UNESCO con representantes de siete bailes,³⁰ y además de reaccionar en twitter en los días siguientes compartió diversas opiniones sobre el valor de esta práctica, desde el modo en que combina “nuestro origen americano arcaico y también la tradición cristiana, bases de nuestra historia” hasta la menos feliz noción de que el patrimonio inmaterial es relevante porque necesita menos recursos económicos que el más típico patrimonio tangible, físico y monumental, sin ser por eso menos prestigioso.³¹ De hecho, cabría preguntarse cómo el auge en el interés por el patrimonio inmaterial pueda estar relacionado a perspectivas económicas, especialmente si contemplamos que el mismo se da en paralelo a las crisis económicas más evidentes del siglo XXI, en particular aquella del 2008-2009.

Otras dos aristas que, me parece, son importantes de explorar en este proceso de nominación, son la vinculación de los gestores del CNCA con los mismos bailes chinos (antes y después del proceso), y por otro lado la reacción ante la declaratoria de la Iglesia Católica. Con respecto al primer problema, es evidente que el CNCA tuvo que hacer esfuerzos con posterioridad a la declaratoria para explicar a distintos bailes las implicancias de todo esto.³² Que el término usado sea “explicar”, no deja de ser significativo. Con respecto al segundo problema, valga decir que existe una relación muy distinta con la Iglesia Católica por parte de los grupos vinculados a la fiesta de la Virgen de Andacollo, y aquellos del valle del Aconcagua y costa de la región de Valparaíso. Estos últimos, por lo general, son más independientes de las jerarquías eclesiásticas, llegando a distanciarse de ellas con frecuencia, incluso con tendencias anticlericales (Mercado 2002).

El 2 de agosto de 2015, casi un año después del nombramiento en la lista, se congregaron los jefes de los bailes chinos en el Santuario Mariano de Andacollo, para debatir las implicancias de que “por primera vez en la historia, una expresión cultural chilena ingresa a la prestigiosa lista de la Unesco”, como señala el periódico *El Andacollino*. Es evidente, por las entrevistas publicadas en el mismo diario, como aquella a Hugo Pastén (cacique de uno de los bailes), que el fin último de la reunión era aprender de qué se trataba todo esto: “es una unión de los chinos que queríamos saber, que el padre nos iba a explicar, cómo es el patrimonio cultural inmaterial de la Unesco y ya ahora lo saben todos, así que están todos muy contentos y eso es lo que estamos conversando ahora, planificando un poco”. En realidad, las entrevistas apuntan principalmente a que, por primera vez, los 16 jefes de los bailes que llegaron se comportaron como un solo baile, lo que fue una experiencia trascendental, la cual se adjudica a este impulso dado por el patrimonio inmaterial.³³ La relación con la iglesia se ve marcada, justamente, en que se espera que el “padre” (Mario Calvo) sea el que explique, quien por su parte invitó -según la reseña- a un abogado a aclarar los aspectos técnicos de

³⁰ Reyes, P. “Bailes chinos: la danza chilena que podría convertirse en Patrimonio inmaterial de la Humanidad” *La tercera* (25 nov. 2014) <http://www.latercera.com/noticia/bailes-chinos-la-danza-chilena-que-podria-convertirse-en-patrimonio-inmaterial-de-la-humanidad/> Revisado el 10 de octubre de 2017. Nótese en los comentarios de esta noticia, como el debate sigue siendo sobre danzas del norte, principalmente de la Fiesta de La Tirana y los conflictos fronterizo-culturales con Perú y Bolivia, sin observar que los bailes chinos son otra expresión, vinculada principalmente a la zona centro y centro-norte.

³¹ “Unesco declaró los ‘bailes chinos’ de Chile como patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad”, <http://www.adnradio.cl/noticias/sociedad/unesco-declaro-los-bailes-chinos-de-chile-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/20141126/nota/2525386.aspx> Revisado el 10 de octubre de 2017.

³² “Consejo de la Cultura explica distinción UNESCO a Baile Chino de Tarapacá – Chile” (25 feb. 2015) <http://www.crespial.org/es/Noticias/Detalle/3594/consejo-de-la-cultura-explica-distincion-unesco-a-baile-chino-de-tarapaca-chile> Revisado el 10 de octubre de 2017.

³³ “Santuario de Andacollo celebra a bailes chinos declarados patrimonio”, *El Andacollino – Diario Electrónico* <http://www.elandacollino.cl/> 4 agosto 2015 (Artículo ya no en línea).

la declaratoria.

Pero quizás la distancia y el esfuerzo de generar puntos comunes entre intereses del CNCA, de la misma UNESCO y de los propios bailes se nota con mayor fuerza en uno de los documentos obligatorios, el “consentimiento de las comunidades”.³⁴ Este documento, en particular cuando se sale de los formatos más evidentemente redactados por funcionarios del mismo CNCA, revela, por un lado, la repetición de factores ya señalados antes, contruidos en parte desde la misma tradición académica y etnográfica de los investigadores. Por ejemplo, la idea de que los bailes son relevantes como postulación por ser antiguos de origen, tal como señalan Osvaldo Aracena del Baile Chino Hermanos Prados de Limache (“el baile chino es nuestra devoción más antigua y necesita apoyo y protección”), o la idea de “tradición centenaria” esgrimida con idénticas palabras por Guillermo Díaz del Baile Chino Virgen del Carmen de Pucalán, Isidoro Fernández del Baile Chino Virgen del Carmen de Pachacamita, y Manuel Zamora del Baile Chino Puchuncaví, entre otros.

Si bien esto es esperable, hay algunas categorías que escapan totalmente a los intereses de UNESCO y el CNCA, y que incluso van parcialmente en contra de estas instituciones, como es la idea de que otros participen de esta manifestación alrededor del mundo (o que la declaración sirva para difundirla más allá de Chile), pero especialmente la idea de que la declaración sirva para los fines evangélicos que los bailes chinos persiguen, en forma fundamental, con su adoración a María. Los bailes chinos se definen a sí mismos en primer lugar como formas de devoción, y esto queda muy presente (aunque en forma solapada) en la documentación. María Elena Godoy (Baile Mixto N°5 de Nuestra Señora de Candelaria) habla de que “por sobre todo” debe ser razón de la declaratoria “el amor a nuestra Madre Candelaria”; Alicia Castillo (Baile Mixto Nuestra Señora del Carmen), por su parte, habla del modo en que los bailes chinos son manifestaciones de “devoción mariana [...] que no han sido replicados en otras partes del mundo como demostración de fe”. En este tipo de aproximaciones, que -debe señalarse- vienen principalmente de dirigentes mujeres de bailes mixtos, es evidente que hay un aspecto de extensión de la fe religiosa que no calza, en realidad, con las aspiraciones que la misma UNESCO tiene, ni tampoco con el perfil secular de esta y del CNCA.

Pero esto debiera entenderse en un sentido más amplio. Si bien la devoción no es una categoría obligatoria para pertenecer a la lista de UNESCO, tampoco es un elemento que anule esta pertenencia. Los bailes chinos son grupos de personas que tienen su propia agencia (colectiva, pero también independiente) sobre estos procesos, en constante adaptación a los procesos de la política y cultura “chilenas”. En tal sentido, un trabajo etnográfico -o incluso un trabajo desde la gestión interna del CNCA- alumbraría los modos en que los mismos bailes chinos han tomado las funciones del CNCA para su beneficio y, en ocasiones, supervivencia. Pero, quizás de modo significativo en esta lectura con una perspectiva externa al proceso, tal agencia, y la voz de los mismos miembros de los bailes, solo aparece en forma muy somera, casi inaudible, y prácticamente siempre filtrada por una voz institucional y documental, una selección operativa importante.

Y esto es, a la vez, parte de un fenómeno más amplio. Si bien muchas veces las intenciones de funcionarios del CNCA, y de la misma institución en sentido macro, pudieron ser las más actualizadas y entendidas, es inevitable que a nivel simbólico se traslaparan muy distintas esperanzas sobre lo que implicaba esta declaratoria. Además de los debates en prensa que señalé al comienzo de este artículo, me parece importante recalcar otras formas en que la prensa intentó dar sentido comunitario a esta nominación, que efectivamente resultó ser bastante obtusa para muchos (y sigue siéndolo). El modo que aparece como una constante es el de entender la

³⁴ “Consent of communities” <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=21301> Revisado el 20 de septiembre de 2017.

declaratoria como una victoria para Chile, en un sentido competitivo más próximo al deporte, que - me parece- logra hacer más cercana la problemática de patrimonio inmaterial, alejándola de los bailes chinos *per sé*. La postulación misma habla de “El baile chino de Chile”, carácter nacional amplificado por una publicación del mismo nombre (Ruiz 2014). Esto fue amplificado en el sitio web *Red Cultura*, plataforma del mismo CNCA para potenciar el acceso a la cultura. Allí, efectivamente, se señala que el ingreso se realizó luego de una deliberación en que participaron 950 representantes de 24 países, que revisaron 46 expedientes de postulaciones presentadas para la Lista de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.³⁵ Sin embargo, al tomar los medios esta noticia, la transformaron en otra cosa. Canal 13, uno de los mayores canales de televisión en Chile, por ejemplo, cambió esto a que los bailes chinos ganaron una competencia contra 950 representantes de 24 países, interpretando mal la información.³⁶

Conclusiones: no querer ver ni oír

Un último aspecto que vale la pena mencionar de cómo se comunicó la declaratoria, es que en general la prensa chilena estableció esta manifestación como una perteneciente al “norte” o incluso el “norte grande”, esto es, el límite superior del país por sobre la zona central, tradicionalmente entendida como campesina. El periódico *El Mercurio*, influyente medio de la derecha chilena, no tiene problema en titular su publicación sobre la declaración de la UNESCO como “Baile típico de la zona norte es reconocido como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO”, pero al mismo tiempo inevitablemente como “expresión chilena”.³⁷ Negación y aceptación parecen contradecirse, en aquella definición borrosa de qué es lo chileno. Y es que el modelo de una cultura geográfica de Chile determinada por su “verticalidad” en el mapa, por ese norte a sur, ha determinado desde ya más de medio siglo una construcción donde este tipo de prácticas es asociado al norte grande (zona fronteriza con Perú y Bolivia), mientras que la cultura de la zona central sería huasa, criolla, campesina, y esencialmente hispánica en sus modos (como es el caso del canto a lo divino, la cueca o la tonada, o -en menor medida- las mismas cuartetos de alférez chino).

Pero esta lógica finalmente lleva más bien a invisibilizar una realidad incómoda: los bailes chinos son manifestaciones que representan una cierta otredad para la cultura oficial de los chilenos, pero que finalmente ocurre en áreas inmediatamente suburbanas. Si bien la gran mayoría de los chilenos probablemente nunca haya visto un baile chino, ni haya escuchado de este, para los santiaguinos (que son aproximadamente la mitad de los chilenos) la posibilidad de ver y escuchar a la mayoría de los bailes implicaría solamente alejarse algunos kilómetros, una hora en auto o menos. Santiago, imaginada como una ciudad hiper-moderna, de rascacielos y de agentes comerciales, de una cierta modernidad cosmopolita y capitalista, choca en y con la realidad que ofrecen los bailes chinos, con su anclaje no solo a lo pre-moderno y lo pre-hispánico (ya sea imaginado, real o algún punto medio entre ambos polos), sino directamente a lo indígena (mestizo, colectivo, mezclado

³⁵ “Bailes Chinos del norte y zona central de Chile son declarados Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”, <http://www.redcultura.cl/noticia/Bailes-Chinos-del-norte-y-zona-central-de-Chile-son-declarados-Patrimonio-Inmaterial-de-la-Humanidad> Revisado el 10 de octubre de 2017.

³⁶ “Los Bailes Chinos de Chile son reconocidos como ‘Patrimonio de la Humanidad’ por la Unesco” (26 nov. 2014), <http://www.t13.cl/noticia/entretencion/los-bailes-chinos-de-chile-son-reconocidos-como-patrimonio-de-la-humanidad-por-la-unesco> Revisado el 10 de octubre de 2017.

³⁷ “Baile típico de la zona norte es reconocido como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco

socialmente, pero también autónomo y distinto) y una cierta otredad incómoda que convive como parte de ese Chile, en el día a día. Y es en que en la lógica proto-imperial de Chile, en que una elite centralista y centralizada conquista e impone al resto del país su visión de “lo chileno” y de los límites modernos y desarrollistas de lo chileno, la imagen internamente exótica de esos chinos saltando con sus flautas en plenas afueras de Santiago, Viña del Mar y Valparaíso, quiebra con todo modelo de país entre el pasado estático y simbólico y un presente entendido como global y económicamente rentable.

Quizás, entendidos en este sentido los Bailes Chinos funcionan no solo como un “otro”, sino también como una posición moral frente a ciertos valores hegemónicos de la determinación de la “cultura chilena” y, en este sentido, su postulación puede leerse también como un acto contrahegemónico, o al menos contrailustrado. Pero Chile no es un colectivo homogéneo, ni tampoco un objeto binario de identidad donde solo hay una cultura central-oficial y una “otra cultura”. Existen y coexisten, en realidad, una serie de grupos culturales profundamente diversos, nunca del todo aglutinados, y confrontados no solo por una polarización con aquella cultura oficial, sino también entre ellos en lógicas geográficas, sociales, económicas, etc. Esta multiplicidad no es tampoco representada por los bailes chinos, fenómeno de ciertos grupos sociales de la zona central y centro-norte, pero esto también lleva a reflejar las complicaciones de determinar lo que debe o no debe ser catalogado por UNESCO y entendido como “patrimonio cultural”.³⁸ La noción de “pertenecer a todos los chilenos” evidentemente sesga el valor innegable de esta práctica, como también visibiliza un choque evidente entre antiguas nociones nacionales de folklore y actuales conceptos de patrimonio local/global.

Por otro lado, es posible entrever una relación dual con las actuales políticas neoliberales chilenas por parte de los bailes chinos, desde tiempos de la dictadura. Es evidente que es en este periodo –la década de los ochenta y los noventa– en que se construye una recuperación de los bailes chinos, asociados ahora indeleblemente a un ideal cultural de transición, y un modelo estético de folklore para el siglo XXI, sea esto una construcción o no. Esta confrontación ética entre el modo de vida de los bailes chinos y otras agrupaciones también tiene un rol en la postulación: en el punto 2 del formulario en inglés de la declaratoria, se señala cómo los bailes representan valores éticos como “humildad, respeto, integración, reciprocidad, que son un ejemplo para avanzar la diversidad y el diálogo intercultural, no solo en Chile y la región, sino también alrededor del mundo”.³⁹

Esta lógica, quizás bastante forzada en su propuesta (¿Qué rol ocupan, por ejemplo, las mujeres en muchos de los bailes chinos, mixtos o no?),⁴⁰ puede leerse sin embargo como una conclusión lógica del proceso por el cual los Bailes Chinos terminaron siendo elegidos: un proceso derivado en primer lugar del entusiasmo evidente de investigadores, antes que de instituciones o instancias formales de larga articulación. En este sentido, quizás podemos hacer un vínculo con la idea de multiculturalismo neoliberal de Charles Hale: aunque por un lado los bailes chinos presentan -en su propia agencia y acción- una respuesta al neoliberalismo circundante (a ideas de mercado sin control estatal e individualidad basada en el consumo), también su postulación es causa de tales propuestas. Como señala Hale, son finalmente aquellas naciones latinoamericanas más neoliberales

³⁸ Un caso comparativo importante, sugerido por Laura Jordán, es el de las investigaciones de Jessica Roda sobre prácticas sefarditas y UNESCO. En tal sentido, recomiendo el libro coeditado con Daniela Moisa titulado *La diversité des patrimoinés: Du rejet du discours à l'éloge des pratiques*, editado el año 2015 por la Universidad de Québec.

³⁹ “Nomination Form”, p.7 <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=30500> Revisado el 12 de noviembre de 2017.

⁴⁰ Esta discusión ocupa un rol central (un subcapítulo completo) en la tesis de Ricardo Jofré defendida en enero de 2018 para la Universidad Alberto Hurtado (ver Jofré, 2018:65-80).

las que también parecen haber hecho más por las aspiraciones indígenas, aunque fuera de modo superficial. Se abren espacios para participación en aspectos específicos (como prácticas culturales-musicales), pero no en la posibilidad de transformaciones profundas (Hale 2007).

Así, por tanto, es posible entrever como diversos factores parecen haber influido en la selección, aunque no lo hicieran de modo explícito. La nominación de los bailes chinos no hubiese sido posible sin esta nueva articulación del estado chileno, con su actual institucionalidad cultural y cultura económica. Pero tampoco hubiese sido posible sin nuevos intentos por reenfocar la identidad chilena, incluyendo mayor participación de grupos antes postergados. Los bailes chinos presentan (activamente) una confrontación ética -en su funcionamiento- y estética -en su indefinición de las categorías occidentales de música- que, a su vez, es articulada pasivamente por una institucionalidad que da forma a aspiraciones propias y ajenas. Esto no solo pasa por Chile, sino que también por UNESCO: en la relación entre ambas entidades (UNESCO-Chile), se produce una influencia igualmente dual sobre las nociones de cultura dentro del país.

Por un lado, el modelo exotista (marcado por la diferenciación cultural de las naciones-estado) que propone UNESCO desde un centro, ha llevado a que Chile entre en la lista de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad con un fenómeno que ha estado largamente marginalizado de las construcciones nacionales de cultura, al menos hasta este siglo XXI, generando visibilidad de ciertos grupos sociales y prácticas musicales mayormente desconocidos por la población nacional. Por otro lado, esa incorporación inesperada ha puesto a los Bailes Chinos en el tapete “nacional” en términos institucionales, forzando a aquellas mismas instituciones culturales chilenas a salir de los repertorios y códigos del “folklore” pauteados desde mediados de siglo XX, reinventando -y reutilizando- muchos de los mismos modelos en nuevas prácticas culturales. Desde ambas perspectivas, para la construcción imaginada de una cultura chilena (desde las instituciones y desde la visibilidad de los mismos habitantes de Chile), el caso de la declaratoria de los Bailes Chinos no puede entenderse sino como un hito, una marca en la transición (no necesariamente teleológica) entre ideas de folklore e ideas de patrimonio y cultura en los bordes tempranos del siglo XXI. Las consecuencias e implicancias de este proceso necesitarán de tiempo para ser apreciadas en su justa dimensión.

BIBLIOGRAFIA

Alivizatou, Marilena. 2012. *Intangible Heritage and the Museum: New Perspectives on Cultural Preservation*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Bithell, Caroline. 2006. “The Past in Music: Introduction”. *Ethnomusicology Forum* 15: 3 – 16.

Castillo, Gabriel, de la Cuadra et al, 2010. “Sonido ritual, campo de fuerza y espacialidad existencial: una estética no musicológica de los bailes chinos”. *Aisthesis* 48: 157 – 175.

Claro, Samuel. 1997. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Contreras, Rafael y Daniel Gonzalez. 2014. *Será hasta la vuelta de año: bailes chinos, festividades y religiosidad popular del norte chico*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Echeverría, Juan Uribe. 1958. “Contrapunto de Alfereces en la Provincia de Valparaíso”, *Anales de la Universidad de Chile* 111: 88 - 236.

- Hale, Christian. 2007. *Más que un indio: ambivalencia racial y multiculturalismo neoliberal en Guatemala*. Guatemala: AVANCSO.
- Jofré, Ricardo. 2018. "Proteger y controlar. UNESCO y la intervención de la tradición de los Bailes Chinos". Tesis MA, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. "El patrimonio inmaterial como producción metacultural" *Museum International* 221/222: 52 – 67.
- Kuutma, Kristin. 2015. "From folklore to intangible heritage", en *A Companion to Heritage Studies*, eds. W. Logan y M. Craith, 41-54. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Kuutma, Kristin. 2013. "Concepts and contingencies in Heritage Politics", *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage* 6: 1 – 15.
- Lixinski, Lucas. 2011. "Selecting Heritage: The Interplay of Art, Politics and Identity", *European Journal of International Law*, 22(1): 81-100.
- Mercado, Claudio. 1995. "Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo", *Revista Chilena de Antropología* 13: 163 – 196.
- Mercado, Claudio. 2002. "Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile central", *Revista Musical Chilena* 56(197): 39 – 76.
- Mercado, Claudio; Víctor Rondón y Nicolás Piwonka. 2003. *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile central*. Santiago de Chile: Museo de Arte Precolombino.
- Mercado, Claudio. 2003 "Bailes chinos, mil años sonando en el Valle del Aconcagua", en *Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias*, ed. S. Montecinos, 252-256. Santiago de Chile: Cuadernos Bicentenario Presidencia de la República.
- Mercado, Claudio. 2005. "Con mi flauta hasta la tumba", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10(2): 29 – 49.
- Palacios, José Ignacio y Rafael Díaz. 2013. "Las cofradías de indígenas en el Santiago colonial: estrategias de construcción de una identidad musical", *Revista de Estudios Colombinos* 9: 77 – 86.
- Pérez de Arce, José. 1995. *Música en la piedra*. Santiago de Chile: Museo de Arte Precolombino.
- Pérez de Arce, José. 1996. "Polifonías en fiestas rituales de Chile central", *Revista Musical Chilena* 185(1): 38 – 59.
- Pérez de Arce, José. 2017. "Bailes chinos y su identidad invisible en Chile central", *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 49 (3): 427 – 443.
- Ramos, Ignacio. 2011. "Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: canto a lo poeta y bailes chinos en Chile central, del folklore a la diversidad cultural", *Revista chilena de Literatura* 78, Consultado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11115/11442>
- Rondón, Víctor. 2001. *Música Tradicional Chilena de los '50*. Notas de Disco Compacto. Santiago: Archivo de Música Tradicional Chilena.
- Ruiz, Agustín. 1995. "Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica", *Revista Musical Chilena* XLIX(184), 65 – 83.
- Ruiz, Agustín. 2014. *El baile chino de Chile*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Sabatini, Francisco y Francisco Mena. 1995. "Las chimeneas y los bailes 'chinos' de Puchuncaví", *Ambiente y Desarrollo* XI(3): 52 – 59.

Santamarina, Beatriz. 2013. "Los mapas geopolíticos de la Unesco: entre la distinción y la diferencia están las asimetrías. El éxito (exótico) del patrimonio inmaterial. *Revista de Antropología Social* 22: 263 – 286.

Traversari, Pedro. 1905. "L'arte in America. Storia dell'arte musicale indigena e popolare", en *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche VIII*: 117 – 129.

Van Zanten, Wim. 2002. *Glossaire — Patrimoine culturel immatériel, élaboré lors d'une réunion internationale d'experts à l'Unesco du 10 au 12 juin 2002*. La Haye: Commission nationale néerlandaise pour l'Unesco.

José Manuel Izquierdo König (Valdivia, 1985) es musicólogo, PhD in Music por la Universidad de Cambridge. Su trabajo se ha centrado principalmente en estudios sobre música de tradición escrita en América Latina de los siglos XIX y XX, pero ha estado vinculado a diversos proyectos de patrimonio en Chile y la zona andina. Ha recibido, entre otros reconocimientos, los premios Ruspoli, Otto Mayer-Serra y Tesi Rossiniane de musicología. Actualmente es jefe de programa del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cita recomendada

Izquierdo König, José Manuel. 2018. "Bailes chinos: problemáticas históricas, institucionales y estéticas en torno a una declaratoria de patrimonio inmaterial UNESCO". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 21-22 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES