

ENSAMBLES DE MÚSICA CHINA COMO PATRIMONIO MUSICAL Y SONORO EN SANTIAGO (CHILE) A INICIOS DEL SIGLO XXI

Tamara Bulicic Auspont*
Pontificia Universidad Católica de Chile
Maria Montt Strabucchi**
Pontificia Universidad Católica de Chile

La música china ha estado presente en Chile desde al menos mediados del siglo XX, tanto desde su imaginario como desde su práctica. Este trabajo busca una aproximación a la conformación de ensambles de música china en la ciudad de Santiago, pensándolos como parte de un patrimonio local que presenta formas propias de representar una idea de «lo chino» (o *Chineseness*). Este artículo introduce a los ensambles de música china en Santiago, para luego realizar un análisis a partir de entrevistas, su interpretación, puesta en escena y representación en redes sociales. Se propone aquí que «lo chino» se ejecuta desde parámetros sonoros, discursivos y visual-estéticos, construyendo sobre elementos chinos tradicionales en diálogo con los intereses personales y musicales de intérpretes, y las expectativas de audiencias locales.

Palabras clave: Música china, Chineseness, patrimonio musical, performance.

Chinese music has been present in Chile since at least the middle of the 20th century, both in terms of its imaginary as well as its practice. This article explores the establishment of Chinese music ensembles in the city of Santiago, understanding them as a part of a local heritage that presents their own ways of representing Chineseness. This paper first introduces the Chinese music ensembles in Santiago, and then analyzes them through interviews, their interpretation, presentations, and social media representations. It is proposed here that Chineseness is executed through sound, discursive and visual-aesthetic parameters, building on traditional Chinese elements which are in dialogue with the personal and musical interests of performers, and the expectations of local audiences.

Key words: Chinese music, Chineseness, musical heritage, performance.

Artículo Recibido: 21 de Diciembre de 2021

Artículo Aceptado: 4 de Enero de 2022

* E-mail: tbulicic.a@uc.cl

** E-mail: mumontt@uc.cl

1. Introducción

¿Llegaremos un día a gustar de un concierto de música hindú, árabe o china, como nos deleitan e impresionan las artes plásticas o la literatura de idéntica procedencia? Estamos separados del Oriente no sólo por siglos de incomunicación, sino que por conceptos filosóficos, estéticos y técnicos que, en música, parecen ser de inconciliable diversidad¹.

Si en 1958 Domingo Santa Cruz enfatizaba la distancia entre el mundo «oriental» y Chile, y si a mediados del siglo XX, como indica Diego Lin Chou, «los niños jugaban en el club con sus pequeños compañeros; los miembros de la juventud aprendieron el idioma chino o la música china; las damas, en gran parte chilenas, aprendieron el arte del arreglo floral chino o la gastronomía china...»², entrado el siglo XXI es posible observar un creciente interés por la música china. A partir de acercamientos individuales y aproximaciones colectivas, la música e instrumentos de origen chino se han popularizado desde repertorios tradicionales como composiciones contemporáneas, ejecutadas tanto por personas de origen chino como de nacionalidad chilena. La interpretación de música china en Chile se ha llevado a cabo a través de la conformación de ensambles de música dedicados a ésta, especialmente durante la última década, y localizados principalmente en la capital. Este artículo, enmarcado en otros estudios que exploran la manera en que se articulan y desafían las nociones de «lo chino» (*Chineseness*) en Chile³, identifica la manera en que se representan y ejecutan ideas sobre *Chineseness*, así como las formas en que las agrupaciones manifiestan y articulan maneras de representar «lo chino». Por tanto, se busca aquí mostrar la manera en que los ensambles de música china en Santiago presentan procesos de adaptación y creación continua, que se ancla en una idea de «lo chino», pero que se interpreta de manera diversa y creativa, a través de una significación local.

¹ Santa Cruz, Domingo. «Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música», *Revista Musical Chilena* 13, n° 64 (pp. 46-60).

² Lin Chou, Diego, *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales (1845-1970)*, Colección Sociedad y cultura, n° 35, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago, 2004.

³ Ver, por ejemplo, Chan, Carol y Montt Strabucchi, Maria «Creating and Negotiating ‘Chineseness’ through Chinese restaurants in Santiago, Chile», en ed. Banh, Jenny y Liu, Haiming, *Chinese American Restaurant: Society, Culture and Consumption*, Routledge, New York, 2020 (p. 3-25).

Por medio de un estudio de lo que aquí llamamos «ensambles de música china»⁴, que se construyen con una formación independiente del origen nacional de los intérpretes, exploramos la manera en que se articula, utiliza o desafían concepciones estereotípicas de «lo chino»; en este trabajo, tomamos China en términos amplios, sin distinción de los espacios geográficos o lugares de origen. Para esto, entre los años 2019 y 2021 se desarrollaron entrevistas semiestructuradas de manera presencial y remota, además de participación activa, y revisión de diversas fuentes secundarias entre las que se incluyen redes sociales. Nuestro análisis nos permite identificar diversos ensambles de música china en Santiago de Chile, que interpretan repertorio tradicional o popular chino, y que se presentan públicamente tanto en eventos públicos como privados. Se propone aquí que estos ensambles pueden articular o desarticular maneras de *Chineseness*, por medio de una combinación de elementos sonoros, discursivos y visual-estéticos.

Dentro de las fuentes que presentan música china en Chile, hemos identificado tres grandes aristas: la existencia de ensambles y solistas dedicados a la música china, la creación de obras de compositores chilenos con motivos «chinos» —o con inclusión de instrumentos de origen chino—⁵ y finalmente la utilización de música «envasada» que evoca el imaginario musical chino, asociado casi exclusivamente al uso de escalas pentatónicas⁶. Para efectos de esta investigación se trabajará con la primera de estas fuentes, debido a la importancia que adquieren los ensambles al generar un imaginario musical de China en Chile, que no necesariamente coincide con las prácticas musicales que se desarrollan dentro del territorio nacional chino o de agrupaciones de su diáspora, y que se puede considerar como un patrimonio musical local. Esto, concibiendo patrimonio según lo propuesto por Criado-Boado y Barreiro⁷: como la huella de la memoria compuesta por el conjunto de productos de la actividad humana y sus restos, que obtienen su sentido a través de la representación de procesos históricos y sociales; y entendiendo patrimonio musical y sonoro como un conjunto de bienes y manifestaciones musicales materiales e inmateriales producidos por la sociedad a través de su historia que contribuye a identificar y diferenciar su cultura, y por tanto derivación de lo que se concibe como patrimonio cultural⁸.

⁴ Entendemos por «música china» un tipo de expresión musical que se desarrolló inicialmente en China, con ritmos, melodías y timbres que la diferencian de la música que se ha desarrollado en otras partes del mundo. También incluimos en la definición música producida fuera del espacio geográfico utilizando instrumentos tradicionales chinos o el idioma chino en sus letras.

⁵ Ver, por ejemplo, Pinto D'Aguiar, Felipe (*Caligrama*, 2016 y *Memoria 新庄* 24-1, 2018), Farías, Miguel (*P-King*, 2020) u Oyanadel, Mario para concurso The 9th Rivers Awards Composition Competition 2020 (*Broken tongue's time. River and wind*, 2020).

⁶ Junto con esto, nos parece relevante mencionar la práctica de música chilena en China, como puede ser visto en: Cooperativa.cl, «[Audio] Efecto China: La música, otro punto de unión entre Chile y China», accedido 14 de abril de 2021, <https://cooperativa.cl/noticias/corporativo/efecto-china/efecto-china-noticias/efecto-china-la-musica-otro-punto-de-union-entre-chile-y-china/2021-03-19/172356.html?=&efectochina>; y en Instituto Confucio, «Mini Ciclo 'Rutas de bandas chilenas en China' - Sesión 1», accedido 14 de abril de 2021, <http://www.confucioust.cl/agenda/mini-ciclo-rutas-de-bandas-chilenas-en-china-sesion-1/>. Además de espacios donde convergen ambas, Instituto Confucio, «Concierto Virtual de Música Tradicional China», accedido 14 de abril de 2021, <http://www.confucioust.cl/agenda/concierto-virtual-de-musica-tradicional-china/>.

⁷ Criado-Boado, Felipe y Barreiro, David, «El patrimonio era otra cosa», *Estudios atacameños*, n° 45 (pp. 5-18).

⁸ Gembero Ustárroz, María, «El patrimonio musical español y su gestión», *Revista de Musicología*, vol. 28, n°1 (pp. 135-181).

La utilización conceptual del término patrimonio musical, entonces, refiere a una categoría amplia, que, siguiendo lo propuesto por Gembero-Ustárroz, subraya la relación entre patrimonio e identidad de una comunidad y sus aspectos creativos. En este sentido, identidad refiere a una relación subjetiva que, por definición, no necesita un vínculo inherente a una cultura, y se produce a través de procesos de socialización y asimilación⁹. Este proceso, visto desde los ensambles de música china en Santiago, presenta relación con procesos de identificación mediados por la relación con la diáspora china en Chile. Frente a esto, se utiliza el concepto de diáspora a partir de lo propuesto por Siu, como la condición de imaginación y mantención de relaciones con otras comunidades que articulan historias, identidades y patrimonio cultural en común, y que, como una unidad de análisis, refiere a dos escalas de formación comunitaria: una comunidad étnico-cultural local dentro de las fronteras de un estado-nación y una red transnacional de estas mismas comunidades dispersas en diferentes estados-naciones.¹⁰ En este sentido, la idea de *Chineseness* no es exclusivamente algo que se asocie a la diáspora o a otras comunidades locales, sino que se puede volver un dispositivo que se pone en movimiento cuando se busca evocar «lo chino».

Asimismo, los ensambles de música china en Santiago no se desarrollan necesariamente en un contexto diaspórico, o constituidos únicamente por miembros de la comunidad china local. No obstante, la mayoría de ellos mantiene contacto con organismos de la diáspora china en Santiago, a través de la participación en sus eventos y celebraciones, y en ellos participan también otras personas de orígenes diversos. Desde esta perspectiva, se pueden plantear las siguientes preguntas: ¿es posible comprender la creación de ensambles de música china en Santiago como parte de una actividad patrimonial musical a nivel local, que construye un *Chineseness* asociado a la música?, ¿qué hace de la interpretación de música china en Santiago un espacio para la creación de un imaginario chino?, ¿qué diferencia a la práctica de música china en Santiago a otras prácticas musicales en otros lugares del mundo? Estas preguntas se tornan especialmente relevantes al considerarlas en función del patrimonio cultural y de las identidades nacionales y sus articulaciones y diferentes expresiones.

Al discutir diversas tradiciones y prácticas musicales en las Américas, Katerina González Seligmann comenta sobre la música como representativa de la nación (tomando en consideración las complejidades que tal término implica), y como su conceptualización contribuye a la generación de identidades nacionales. En ese contexto, construyendo sobre el trabajo de Tom McEnaney¹¹ y Dylon Lamar Thomas¹², junto con una charla de Alejandra Bronfmann, la autora explora la relación entre tecnologías de sonido, hegemonías estéticas o políticas de blanqueamiento, y prácticas performáticas que resisten, interfieren y transforman estas hegemonías¹³. Bajo esta lógica, el «exotismo» se vuelve «un proceso dinámico de interacción»¹⁴ y el uso consciente del exotismo, o el «exotismo estratégico» de

⁹ Chun, Allen, *Forget Chineseness: On the Geopolitics of Cultural Identification*, Suny Press, New York, 2017.

¹⁰ Siu, Lok C. D. «Diasporic Cultural Citizenship: Chineseness and Belonging in Central America», *Social Text*, vol. 19, n° 4 (pp. 7-28), p. 8.

¹¹ McEnaney, Tom, *Acoustic Properties: Radio, Narrative, and The New Neighborhood of the Americas*, Northwestern University Press, Chicago, 2017.

¹² Lamar Robbins, Dylon, *Audible Geographies in Latin America: Sounds of Race and Place*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

¹³ Gonzalez Seligmann, Katerina, «Sounding the Americas: The Politics and Aesthetics of Racialised Acoustics», *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 0, n° 0 (pp. 1-9).

¹⁴ García, Mar, «Literaturas pos-coloniales, hibridación y exotismo», *Prosopopeya. Revista de Crítica Contemporánea*, vol. 6, n° 2008-2009, 2010 (pp. 41-61), p. 41.

Huggan¹⁵, no necesariamente es una manera suficiente para superar el dilema que implica el interés por lo híbrido o lo auténtico (no exotista o exotista). Huggan plantea la idea de «exoticismo estratégico» en donde autores poscoloniales se reapropian y utilizan de manera «estratégica», exotismos y estereotipos¹⁶, explorando las maneras en que la alteridad se puede volver algo que puede ser consumido o premiado. El «exoticismo estratégico» nos permite poner atención a los elementos por medio de los cuales la música china es presentada como específicamente «china», apelando a un mercado que tiene interés por lo chino que puede responder tanto a un interés genuino, por su carácter exótico o por una combinación de ambos.

Por un lado, en los ensambles, encontramos prácticas que van desde representaciones tradicionales de «lo chino» que se sostienen en nociones esencialistas respecto de China. Por otro lado, se observa una reformulación de este concepto que podemos articular desde lo que Sean Metzger ha definido como *Oriental Sensitivity*¹⁷. En su análisis de tai chi en Martinica, por ejemplo, Metzger explora como el *Chineseness* es experimentado de manera corporal en oposición a comunicación y creación de significado en lo oral (ya que no hay necesariamente conocimiento del idioma), permitiendo una posibilidad de acceso corporal (*embodied*) a formas de entendimiento cultural de «lo chino». En sus palabras,

[...] Mis interlocutores en el club de tai chi discutieron China en maneras complejas [...] [y también] provocaron respuestas contradictorias que a veces generalizaban lo chino de la manera más orientalista [...] [Y sin embargo varios] ofrecieron descripciones matizadas, sensibles al hecho que los informes de noticias y otros medios frecuentemente describen China en términos monolíticos. Tal juego entre el conocimiento adquirido y el reconocimiento de los límites de ese conocimiento (incluyendo el andamiaje de información a través de estructuras orientalistas) constituye parte de mi definición de Oriental Sensitivity¹⁸.

En este sentido, es posible pensar en expresiones o manifestaciones de «lo chino» que, aunque puedan presentar miradas esencialistas, pueden también invocar miradas y relaciones más complejas con este, alejándose del estereotipo (y del esencialismo). Desde esta perspectiva, la idea de *Oriental Sensitivity* nos permite aproximarnos a la experiencia física (musical) de los ensambles chinos, en donde el acceso a este constructo no necesita (necesariamente) al lenguaje como intermediario.

Así, se busca pensar en los ensambles de música china en Santiago desde una perspectiva que considera a la identidad como una expresión que es contingente y negociada a partir de diversos contextos; por lo tanto, múltiple y compleja. Desde esta mirada, exploramos cómo los ensambles pueden presentar de manera performática «lo chino» con fines de autenticidad, respondiendo a diversas motivaciones, así como también interpretando una música que busca seguir una tradición. En este sentido, los ensambles

¹⁵ Huggan, Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, Londres, 2001. Huggan explora el mercado de lo exótico o industria comercial de la alteridad; en otras palabras, las maneras por medio de lo cual lo exótico se transforma en una suerte de tótem que, por un lado, dota de capital cultural a autores y autoras poscoloniales, que al mismo tiempo establece una suerte de diferencia ontológica.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Metzger, Sean, «Oriental Sensitivity: Towards a Poetics of Global Studies», *New Global Studies*, vol. 14, n° 3 (pp. 287–305).

¹⁸ Traducción propia. *Ibidem*, p. 149.

aparecen también como una manera de representar *Chineseness* desde un contexto local, con prácticas propias y localizadas en cada uno de ellos.

A la fecha, no ha sido posible encontrar artículos o investigaciones sobre música china en Chile, o registros académicos de la existencia de ensambles de música china en nuestro país. Diversas búsquedas de palabras claves como: *chino, china, Asia, oriental, oriente* en revistas de investigación musical con mayor trayectoria en el país, como la Revista Musical Chilena o la Revista Resonancias, no han arrojado resultados. Cuando sí emerge un resultado, es asociado a los bailes chinos del norte de Chile¹⁹, los cuales, a pesar de su nombre, no tienen relación con el país asiático. En este contexto, se debe destacar la mención a elementos musicales «orientales» por Juan Pablo González y Claudio Rolle, como un recurso de exotismo en composiciones musicales chilenas del período 1890-1950²⁰; así como también la mención de personas chinas o sonidos «chinos» en canciones de compositores chilenos. Y aunque tal vez no sea necesariamente asociado de manera específica a lo chino, en el trabajo recopilatorio de Luis Merino sobre el compositor chileno Federico Guzmán, se vislumbra una *polka brillante* titulada *La Oriental* con fecha en 1864²¹, junto con el trabajo de Eugenio Pereira Salas, en el que se mencionan la *polka chinesca* nombrada *La Pagoda*, del compositor Próspero Guion y el *vals* titulado *Oriente*, de Adriana Mardones²². Sin embargo, ninguna de estas obras cuenta con grabaciones ni partituras digitalizadas disponibles.

En Santiago, hemos podido identificar al menos cuatro ensambles de música china. A lo largo del país se pueden observar también prácticas musicales llevadas a cabo por otros ensambles; algunos de ellos presentes en diversas regiones debido a giras o por motivos de residencia de sus miembros. Junto con esto, debemos mencionar la presencia de personas individuales que interpretan música china o instrumentos chinos, incluyendo en ocasiones a profesores de los Institutos Confucio, así como también músicos chilenos que incorporan letras en chino en sus canciones o composiciones²³. En este artículo, nos concentramos en los ensambles de música china en Santiago. A pesar de su significativa presencia en el ámbito cultural respecto de la representación sobre China en el país, esto no ha sido aún abordado en ningún estudio a pesar de que su presencia pública los hace actores centrales para la manera en que se percibe el imaginario chino en el país.

A continuación, se presenta un análisis de una selección de ensambles que han sido identificados, explorando las maneras por medio de las cuales se presentan en el ámbito público y privado. Como argumentos principales sobre la consideración de los ensambles

¹⁹ Ejemplos de esto son los textos Mercado Muñoz, Claudio, «Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central», *Revista Musical Chilena*, vol. 56, n° 197 (pp. 39–76); y Pérez de Arce, José «Polifonía en fiestas rituales de Chile central», *Revista Musical Chilena*, vol. 50, n° 185 (pp. 38–59).

²⁰ González, Juan Pablo y Rolle, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004.

²¹ Merino Montero, Luis, Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (segunda parte), *Revista Musical Chilena*, vol. 47, n° 180 (pp. 69-149).

²² Pereira Salas, Eugenio, *Biobibliografía musical en Chile desde los orígenes a 1886*, Universidad de Chile. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Santiago, 1978.

²³ Como en las palabras en chino como parte de la canción de Kali Mutsa, *Canción de Amor Colla*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZZqoPkh6dyc>. O el motivo y letra de las canciones de Kiku Suzuki, como *Chinita de Amor*, en la década de los 60, <https://www.youtube.com/watch?v=PCfTUSo6YDw>. Para la presencia de elementos o imaginario chinos en la música chilena ver Montt Strabucchi, Maria, Chan, Carol, y Ríos, María Elvira, *Chineseness in Chile: Shifting Representations During the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, Cham, 2022. La interpretación de música chilena en Asia es algo que excede este artículo, ver, entre otros, el trabajo de Moisés Park, «‘Gracias a la vida’: Violeta Went to Heaven and Came Back Wearing a K-Pop Miniskirt», *Studies in Latin American Popular Culture*, n° 37, (pp. 25–50).

de música china como un patrimonio musical y sonoro local, por una parte, se presentan las particularidades territoriales con respecto a su lugar de origen, en la que destacan las dinámicas de enseñanza, obtención de instrumentos y de repertorio. Por otra parte, se presenta la importancia en la configuración de un imaginario local a través de la red de conexiones y espacios de presentación, teniendo en cuenta las dimensiones visuales y escénicas. A partir de sus prácticas localizadas y propias, se propone su existencia como parte del patrimonio musical y sonoro local, que no puede ser encontrado en otro contexto histórico ni territorial, y que contiene diversas dimensiones asociadas a lo musical, visual y escénico.

2. Ensamblés de música china en Santiago, Chile

Frederick Lau presenta que la interpretación de música china fuera del territorio nacional está principalmente relacionada a tres fuerzas de acción: memoria, nostalgia e imaginación²⁴. En el caso de los ensambles chinos en Santiago, es posible proponer que, en términos generales, también se encuentran dentro de estas categorías. En una comprensión amplia de esas palabras, es posible plantear que la memoria se desarrolla a partir de la reproducción de obras tradicionales chinas, y la nostalgia se manifiesta desde un espacio afectivo que, desde la música, establece un puente con China y su cultura, y cuya expresión musical de lo chino puede ser imaginada o construida a partir del conocimiento que se tiene sobre China y su cultura. Finalmente, la imaginación lleva al desarrollo de nuevas composiciones, así como hibridaciones que, construidas sobre música china, hacen nuevas propuestas. En este sentido, y como describe Lau, mientras algunas interpretaciones continúan prácticas musicales similares a las disponibles en China, otras se transforman en algo que se puede describir como música fusión o híbrida. La interpretación musical de los ensambles chinos en Santiago se puede describir como basada en un sonido chino que simultáneamente es específica al contexto local. Desde esta perspectiva, es posible notar como los ensambles producen y negocian identidades asociadas a «lo chino» a través de la práctica musical, y a un imaginario de una tradición inserta en la historia milenaria de China.

Como veremos, en los ensambles es posible notar contacto directo con la diáspora china local, así como también con asociaciones de empresarios chinos y oficinas de representación de China en Chile. La participación de personas que no se identifican étnica o nacionalmente con China amplía la manera en que se interpreta y significa la música. Así, la creación y participación en ensambles de música china en Chile se presenta como una manera de establecer un reconocimiento local a la cultura china, desde músicos aficionados o profesionales, en su mayoría de nacionalidad chilena. Como fue mencionado anteriormente, hemos identificado, por medio de su presencia en redes sociales y medios de prensa, cuatro ensambles chilenos que interpretan música china en Santiago (lo que no significa que no haya también otros que no hemos podido identificar): El Ensamble de Seda y Bambú, el Ensamble China-Chile, Ensamble de Tambores y el Ensamble Actuación Artística China²⁵. Asimismo, encontramos también el trabajo de músicos solistas que interpretan instrumentos de origen chino, los cuales pueden ser encontrados a través de la

²⁴ Lau, Frederick, *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*, Global Music Series, Oxford University Press, New York, 2008, p. 141.

²⁵ También encontramos el conjunto Club Arte Oriente Deportes de la comuna de Olmué el cual, según informa la Municipalidad de Olmué, cuenta con el patrocinio del Instituto Confucio de la Universidad Santo Tomás. La interpretación musical de este grupo es principalmente por medio de percusiones para la danza del León y del Dragón. «Ilustre Municipalidad de Olmué – Posts | Facebook», accedido 20 de abril de 2021, <https://www.facebook.com/municipalidaddeolmue.vregiondevalparaiso/posts/1220847177973935/>.

muestra de su trabajo en redes sociales o su promoción para contratación en eventos en plataformas de internet²⁶.

Como señala su nombre, el Ensamble de Seda y Bambú —que a su vez corresponde a un concepto bajo el cual se nombra a las agrupaciones de música china que utiliza instrumentos denominados de *seda* y de *bambú* debido a su confección²⁷— contiene en su formación instrumentos principalmente chinos de cuerda y viento²⁸. Estos son interpretados por miembros de nacionalidad chilena en su conjunto estable, que dentro de su repertorio contiene música tradicional, folclórica y contemporánea China. El logo de la agrupación, en rojo contra fondo blanco, muestra una planta que se reconoce como copihue, la flor nacional de Chile, con instrumentos tradicionales chinos. Junto al nombre en español, se encuentran también los caracteres en chino.

La conformación del primer ensamble de música china en Chile que analizamos aquí (Ensamble China-Chile) se remonta oficialmente al año 2011, y se localiza en el Centro Cultural y Artístico China Chile, ubicado en la ciudad de Santiago²⁹. Según se plantea en su página web, es una institución que está avalada por organismos del estado chino, y dentro de sus actividades destacan la música, danza y artes marciales chinas. Respecto de la música, se presenta como «música instrumental originaria de China, orquestada para eventos, contamos con talleres y clases en vivo con instrumentos orientales³⁰ originales»³¹. Su objetivo explícito es «generar un espacio de acercamiento y diálogo entre la comunidad Chilena y las Artes Culturales Tradicionales de oriente, promoviendo su difusión y enseñanzas de las diversas expresiones artísticas y de pensamientos propios de sus tradiciones y sabiduría, con el objetivo de incentivar el conocimiento, la integración y su práctica [sic] en nuestro país»³².

En un comienzo, la música china se interpretó con el fin de musicalizar la obra de teatro *China Mitos y Leyendas*, escrita y producida por el presidente de la institución, —quien ha viajado regularmente a China desde 1994—, con el fin de montar una experiencia

²⁶ Entre ellos, Víctor Correa Farías (ConfucioUST, E-Club: «Música China: Historia y sonidos de un arte milenario», 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Nul75CxwIXQ>); Matías Guajardo («Maipucino con increíble talento en violín chino toca música gratis ‘para entregar relajación en estos tiempos difíciles’ » La Voz de Maipú», 10 de febrero de 2021, <https://lavozdemaipu.cl/violin-matias-erhu-musica/>); Edgardo Barra («PA Idiomas (@paidiomas) • Fotos y videos de Instagram», accedido 20 de abril de 2021, <https://www.instagram.com/paidiomas/>); Daniela Isabel («Dani 🐼 (@dani_guzheng) está en Instagram», 2021, https://www.instagram.com/dani_guzheng/) y Javier Gutiérrez («Música China», Música China, accedido 29 de abril de 2021, <https://mimusicachina.com/>).

²⁷ Lau, Frederick, *op. cit.*

²⁸ Ensamble de Seda y Bambú, «Ensamble de Seda y Bambú 絲竹樂團 | Facebook», 2021, <https://www.facebook.com/ensambleseadaybambu/>. Si bien en el proceso de esta investigación no se logró establecer una comunicación con la dirección del Ensamble, debido principalmente a conflictos por la participación de una de las autoras de este artículo en otra de las agrupaciones mencionadas previamente, se reconoce el trabajo de tal ensamble a través de los archivos públicos disponibles en sus redes sociales.

²⁹ «Centro Cultural y Artístico China Chile», accedido 14 de marzo de 2021, <https://culturachina.cl/>. En un acceso el 6 julio de 2022, la página web ha cambiado y se titula como «Centro Cultural Artes Integradas»; al mismo tiempo, está aún disponible como «Centro Cultural y Artístico China Chile» en <http://taichi.cl/culturachina.cl/>.

³⁰ El uso de «oriente» para referirse a China y otros países asiáticos es común, si tal vez en retroceso, en Chile. Para un análisis más detallado ver Montt Strabucchi, María, Chan, Carol y Ríos, María Elvira, *op. cit.*; Min, Wonjung, «Mis chinos, Tus chinos: The Orientalism of Chilean K-pop fans», *International Communication Gazette*, vol. 83, n° 8, (pp.799-817).

³¹ «Centro Cultural y Artístico China Chile».

³² *Idem.*

artística que incluyera kung fu, tai chi, acrobacias, danzas, teatro, mitología y, por primera vez, música china en vivo³³. El grupo se formó de manera exclusiva con este fin, e incluso la gran mayoría de los y las participantes —principalmente estudiantes de origen chileno, quienes tenían una formación docta en música debido a su educación superior en el conservatorio de la Universidad de Chile— no habían interpretado instrumentos chinos previamente. De esta manera, la formación del ensamble se presenta como una respuesta a una necesidad del Centro Cultural, que es llevada a cabo por músicos semi profesionales de un rango etario entre los 20 y 30 años, quienes no necesariamente tenían conocimientos sobre China y su música al integrarse. En el caso de quienes son músicos, aparece como una reacción contingente que responde a un interés musical, más que a partir de un interés por lo chino. Para el presidente de la institución, su interés se remonta a una larga trayectoria en la práctica de artes marciales durante la década de 1980, a la cual llegó a través de la influencia cinematográfica por películas de origen chino y especialmente la serie estadounidense *Kung fu*³⁴, emitida durante la década de los 70. Esto derivó en un fuerte interés por la cultura china y su difusión en nuestro país, y que concluye con la creación del Centro Cultural y Artístico China Chile cerca del 2005.

Si bien la decisión de musicalizar la obra de teatro contemplaba de manera inicial de incluir a músicos de origen chino que tuvieran un dominio previo de los instrumentos, como una manera de hacer partícipe a la diáspora china dentro de la producción, la búsqueda de intérpretes chinos en Santiago resultó infructuosa debido a la escasa cantidad de músicos de nacionalidad china en el país. Hasta donde ha sido posible investigar, son pocos los músicos chinos que se dediquen a la música china en Chile; la presencia de músicos chinos en el país es esporádica y normalmente parte de delegaciones que vienen en gira a Chile³⁵. Así, la integración de este primer grupo de músicos chinos al ensamble fue caracterizada principalmente por las recomendaciones transmitidas oralmente entre contactos del Centro Cultural. Tras esto, y debido a la caracterización de la institución como un espacio de encuentro que actúa como un puente entre ambas culturas, la práctica de música china se convierte en una actividad esporádica entre diversas personas interesadas en ella, a quienes inicialmente se les provee de instrumentos chinos para aprender —entre ellos instrumentos de viento como dizi, hulusi y bawu, percusiones como tambores wu y posteriormente instrumentos de cuerda como erhu—, y de quienes se esperaba retribución por medio de la participación en el montaje de la obra de teatro y sus respectivas funciones.

Posterior a la realización de la obra de teatro en su estreno en Santiago el 2014, llegan diversos músicos de nacionalidad china³⁶—a través del contacto con organismos de la diáspora china y especialmente relacionadas a la actividad diplomática entre ambos países— con formación musical especializada en instrumentos chinos, a participar en las

³³ Entrevista con Juan Carlos Ramírez, presidente del Centro Cultural y Artístico China Chile [noviembre, 2020].

³⁴ «Kung Fu (TV Series 1972–1975) - IMDb», accedido 20 de abril de 2021, <https://www.imdb.com/title/tt0068093/>.

³⁵ Es posible encontrar información sobre giras y delegaciones grupos artísticos a Chile en el Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. En los últimos años, los Institutos Confucio chilenos también han recibido y organizado presentaciones de artistas y músicos de la República Popular China en el país.

³⁶ Es posible pensar en un aumento en el número de músicos chinos en Chile en un contexto de mayor intercambio económico, político y cultural, así como también un aumento en términos de migración. Ver, entre otros, Chan, Carol, «Chinese migrants' spatial politics of belonging, identity, and citizenship in Santiago de Chile», *Citizenship Studies*, vol. 25, n° 1 (pp. 106–23); Iacobelli, Pedro y Montt Strabucchi, Maria, «Encuentros con Asia: Una reflexión en torno a la historiografía latinoamericana desde la cuenca del océano Pacífico», *Historia* 396, vol. 10, n° 2 (pp. 179–204).

actividades musicales del Centro Cultural. Si bien la permanencia de estos participantes mayoritariamente no se ha mantenido de manera constante, destaca en este punto la participación del comerciante chino Xu Yongda, intérprete de instrumentos de cuerda frotada y pulsada desde los 7 años, con formación en la Escuela de Ópera China de Shanghái³⁷. En China, Xu Yongda se dedicó a la interpretación de ópera local pingtan — tipo de narración de historias con performance y acompañamiento musical³⁸—, en la que destaca su gran dominio de los instrumentos sanxian y pipa, además de su participación en diversos montajes de la ópera de Beijing, mientras que en Chile destaca particularmente por su interpretación del erhu, instrumento de cuerda frotada denominado coloquialmente como «violín chino», debido a su creciente consideración como sonoridad característica de la música china en nuestro país. Asimismo, Xu también se ha presentado como solista en presentaciones de Institutos Confucio en Chile, y además hace clases de erhu a niños y niñas de la diáspora china.

En 2015 el grupo adopta el nombre de Ensamble China-Chile, desarrollando un camino por la fusión de la música tradicional y popular china con un «toque occidental», caracterizado por la realización de arreglos musicales con énfasis en la adición de armonías a las melodías interpretadas³⁹. Este cambio se produce con la llegada de un director chileno a la agrupación, Carlos Nabalón, quien, junto con un director chino, Xu Yongda, y otro intérprete chino en la sección de vientos, Qiangui Zhou, conforman la parte estable del Ensamble. Carlos Nabalón es licenciado en música con especialidad en producción musical, y llega a la agrupación debido a su interés previo en la música china, mientras que Qiangui Zhou es doctor en medicina china y especialista en acupuntura con una larga trayectoria en nuestro país. Su formación musical se remite principalmente al aprendizaje de instrumentos de vientos —particularmente la flauta de bambú dizi— en su entorno familiar, sin estudios formales en música. Así, el Ensamble China-Chile se conforma principalmente de tres miembros estables y tres o cuatro miembros que varían dependiendo de la necesidad de instrumentación del repertorio o de la disponibilidad de sus participantes. Desde 2019 el total de intérpretes se mantiene en 6 participantes, entre 21 y 64 años, nivel aficionado y profesional, y de nacionalidad chilena (4) y china (2). Entre los instrumentos chinos que se interpretan en este ensamble se destacan erhu, jinghu, dizi, hulusi, percusiones como gong, tambores y caja china, zhongruan, pipa y guzheng, mientras que entre los instrumentos occidentales se pueden encontrar piano, violín, trompeta y ocasionalmente violonchelo.

El repertorio interpretado por el Ensamble China-Chile está compuesto por una gran variedad de piezas musicales de origen chino, que abarcan música tradicional instrumental, música operática, canciones populares y composiciones propias. Este repertorio proviene principalmente desde Xu Yongda, quien lo entrega al grupo en notación jianpu, es decir, numeral simplificada. Si bien todos los participantes del grupo obtienen una introducción al funcionamiento de este tipo de notación, no todos la utilizan, especialmente los miembros chilenos. De esta manera, existe un flujo constante de transcripciones desde notación jianpu al sistema gráfico occidental. Así, en la partitura se agregan principalmente dinámicas e indicaciones para la interpretación, aunque muchas veces también se añaden detalles propios de la interpretación de Xu Yongda, como apoyaturas o rubatos, con el fin de que la partitura sea lo más fiel posible a la interpretación del director chino del Ensamble. Es por esto que resulta de vital importancia proporcionar, además, grabaciones de audio y/o video de las piezas a los y las participantes del grupo.

³⁷ Entrevista con Xu Yongda, co-director del Ensamble China-Chile, [febrero, 2020].

³⁸ Tsao Pen-Yeh, «Structural Elements in the Music of Chinese Story-Telling», *Asian Music*, vol. 20, n° 2 (pp. 129–151).

³⁹ Entrevista con Carlos Nabalón, co-director del Ensamble China-Chile, [febrero, 2020].

Estas son normalmente interpretadas por Xu Yongda y grabadas por Nabalón, quien las envía al resto de los y las participantes.

De manera paralela al desarrollo del Ensamble China-Chile, el Grupo de Tambores del Centro Cultural y Artístico China Chile contribuye a una segunda visión de los ensambles de música china en Chile. En este caso, si bien su formación inicial el año 2006 remite a la interpretación de tambor como acompañamiento esencial de las danzas tradicionales chinas de león y dragón, con el tiempo su funcionamiento se ha expandido hasta tener un espacio de actuación propio, desde el año 2015. El grupo se ha compuesto históricamente por artistas marciales del Centro Cultural, quienes, tras pasar por la práctica de las danzas tradicionales, aprendieron a tocar percusiones de origen chino, para luego dedicarse exclusivamente a esto en las presentaciones. Es importante remarcar que, si bien se le llama «Grupo de Tambores», este contiene dentro de sí la interpretación de tambores *tanggu*, *gong* y *platillos*, que son enseñados a través de una jerarquía, en la cual el tambor se alza como instrumento principal y por ende su dominio requiere mayor antigüedad. Para el análisis de este ensamble hacemos uso de la palabra *performance* –entendido como sinónimo de ejecución bajo una de las definiciones propuestas por Diana Taylor⁴⁰— como forma de referirse a las coreografías por las participantes.

Como ensamble, el Grupo de Tambores a comienzos del 2021 cuenta en total con seis miembros: dos estables y cuatro variables, entre los cuales destaca la amplia participación de mujeres, que corresponde a cuatro de seis integrantes totales, incluidas las dos participantes estables. Si bien inicialmente las y los participantes eran asociadas principalmente a las prácticas de *kung fu* y danzas tradicionales en el Centro Cultural, de manera paralela al establecimiento del Grupo como un ensamble musical con espacio propio en las presentaciones, la participación se ha abierto a personas fuera de las actividades principales de la institución. Es por esto que en la actualidad sólo la mitad de las y los integrantes también participan en esas actividades, mientras que la otra mitad se ha interesado de manera particular por la práctica de percusiones chinas o ha llegado al Grupo por referencia cuando hacen falta intérpretes para presentaciones. El rango etario de quienes participan en la actualidad abarca desde los 21 hasta los 53 años, e inicialmente sus participantes no tenían estudios musicales de ningún tipo. En la actualidad, dos de ellos cuentan con estudios universitarios en música.

En cuanto al repertorio que se interpreta, la creación de *performances* de esta agrupación combina variadas fuentes de inspiración: por una parte, existe un apego inicial a los ritmos asociados a las danzas tradicionales chinas –que fueron adquiridos oralmente en viajes a China y se traspasan entre las y los participantes de manera jerárquica— y por otra, la creación propia de secuencias rítmicas, que pueden ser permeadas por el traspaso de ritmos entre grupos participantes de algún torneo a nivel mundial de danza del león o incluso aprendidos desde un linaje familiar chino, como en el caso de la visita del maestro Zhang Yong en 2011. Resulta importante recalcar que la mayoría de los ritmos que se interpretan aún se enseñan de manera oral, aunque algunos de ellos han sido transcritos a una notación utilizada exclusivamente para los ritmos de percusiones chinas. Esta notación consiste en una variación de *jianpu*, pero que utiliza cruces en lugar de números, por lo que podría llamarse *jianpu luogu jing*⁴¹; es decir, notación para percusiones que usa caracteres vocales para sonidos percutidos en lugar de asociar números a las alturas.

⁴⁰ Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps.), *Estudios avanzados de performance*, Arte universal, Fondo De Cultura Económica, D.F., 2011.

⁴¹ Término acordado en una conversación personal con Colin P. McGuire, [febrero, 2021]. Para más información sobre música de tambores chinos en la danza del león y como acompañamiento a las artes marciales, revisar McGuire, Colin Patrick, «Music of the Martial Arts: Rhythm, Movement, and Meaning in a Chinese Canadian Kung Fu Club», Tesis doctoral, Universidad de York, Toronto, 2015. Sobre notación

Es importante recalcar que, si bien la emisión de sonidos efectuados por la interpretación de percusiones chinas se piensa aquí como una forma música, la composición del grupo de tambores como tal no piensan su práctica en sí como una actividad asociada a una agrupación musical, sino más bien como una práctica en sincronía con las actividades marciales del centro,

[...] lo que pasa con los tambores no es simplemente un sonido, es todo un movimiento corporal, por lo tanto, cuando uno toca tambor, para empezar, tiene que tocar en sha ma, una posición de artes marciales. Los brazos tienen que estar sueltos y relajados, lo que justamente se aprende en artes marciales, es completamente ligado.⁴²

Su fin no contribuye específicamente a una práctica musical, sino más bien a un espectáculo que combina destreza interpretativa, desplante escénico y un énfasis estético ligado principalmente al imaginario marcial a través de la utilización de movimientos del kung fu; asociación también notada por McGuire⁴³. Junto con esto, resulta interesante presentar la proveniencia de sus instrumentos, tambores tanggu –también conocidos como wu o ku— de 5 diferentes tamaños, que, a diferencia de los otros instrumentos chinos presentes en los ensambles mencionados en este trabajo, son incluso más difíciles de conseguir,

Mi maestro todo lo que tiene, lo ha traído de China. Acá en Chile los ha mandado a arreglar sí, pero con una sola persona de confianza que él tiene. Creo que es muy difícil encontrar gente que sepa específicamente de estos instrumentos, porque no se ven acá. Los únicos lugares donde se encuentran este tipo de tambores son en escuelas de artes marciales⁴⁴.

De manera conjunta con el desarrollo de las prácticas sonoras del Grupo de Tambores como performances particulares, es relevante mencionar que una de las actividades más importantes para la demostración de la habilidad de las participantes es en la exposición a los torneos mundiales de danza del león. En estos espacios, además de pensarse como una oportunidad de compartir conocimientos con otras personas practicantes de tambores pertenecientes a delegaciones de diversos países, representan un desafío para quienes interpretan, ya que «también se da puntaje por la música, entonces también ahí te dan puntuación por la vestimenta, por los ritmos y mínimo debes llevar tambor, platillo y gong»⁴⁵.

Como tercer ensamble se presenta el denominado como Actuación Artística China (Ensamble Actuación Artística China), que existe desde el 2019, y está compuesto por dos participantes de nacionalidad china de 31, Lynn Liu, y 64 años, Xu Yongda, también miembro de uno de los ensambles presentado más arriba. Su formación se configura como una forma de ofrecer un servicio de música tradicional para festividades, tanto chinas como

utilizada en percusiones chinas, consultar Weng, Po-wei, «If You Can Recite It You Can Play It: The Transmission and Transcription of Jingju (Peking Opera) Percussion Music», *CHINOPERL*, vol. 35, n° 2 (pp. 89–113).

⁴² Entrevista con participante del Grupo de Tambores, [febrero, 2020].

⁴³ McGuire, Colin Patrick, *op. cit.*

⁴⁴ Entrevista con participante del Grupo de Tambores, [febrero, 2020].

⁴⁵ *Idem.*

chilenas, al alero del Centro de Lengua y Cultura China Yuqiao⁴⁶, ubicado en la comuna de Ñuñoa, en Santiago. Este ensamble contiene tres instrumentos de cuerda: por una parte, guzheng, interpretado por Liu, y por otra, pipa y erhu, interpretados por Xu. Todos estos instrumentos son de pertenencia de cada uno de los participantes. Si bien el área que parece caracterizar al Centro de Lengua y Cultura China Yuqiao es la enseñanza de chino mandarín, entre las actividades que se ofrecen se pueden observar clases de música e instrumentos, cursos para aprender sobre té y su uso ceremonial, sesiones de fotos con trajes tradicionales, e incluso durante un periodo, previo a la pandemia del coronavirus, se dictaron clases de wushu moderno. Fuera de las redes sociales dirigidas por los directores del centro⁴⁷, ambos de nacionalidad china, este espacio es particularmente popular en conversaciones mantenidas entre participantes de grupos y páginas de Facebook al momento de preguntar tanto por un lugar donde aprender instrumentos chinos, como también donde comprarlos. De esta manera, el Centro de Lengua y Cultura China Yuqiao se presenta como una recomendación popular sobre el aprendizaje de música china en la creciente comunidad de personas interesadas en ella en nuestro país.

El ensamble de música china de este centro se caracteriza y se diferencia de los otros casos principalmente por su formación exclusiva de intérpretes de nacionalidad china, lo cual lo convierte en un espacio único en el país. Esto podría interpretarse como contribuyendo a su autenticidad, al representar China desde la música traída por ciudadanos chinos. La autenticidad es reforzada por el uso de vestuarios tradicionales. Si bien uno de sus miembros cuenta con estudios superiores de música china, la otra participante es graduada de la Universidad Normal de Shandong como educadora internacional del idioma chino (su ocupación principal en la actualidad), quien imparte esporádicamente clases de guzheng y de diversas tradiciones chinas.

Como es posible de ver, es difícil establecer tipos de ensambles de música china en Chile; cada uno, así como cada intérprete, parecen responder a intereses propios y circunstanciales. A continuación, exploraremos cómo los ensambles en Santiago utilizan diversos recursos en su puesta en escena e interpretación que contribuyen a su identificación como ensambles chinos. De la misma manera que ha observado Kim Chow Morris en Quebec, los intérpretes de música china en Santiago –tanto de origen chino como no– exploran y desafían estructuras fijas de otredad al crear lenguajes musicales de comunicación que son colaborativos y adaptativos⁴⁸.

3. Performance de China: Lo sonoro, discursivo y visual-estético en la presentación e interpretación musical

Los ensambles, en su mayoría compuestos por personas de nacionalidad chilena, se vuelven espacios en donde podemos ver la representación de un imaginario cultural chino, lo que puede ir acompañado de un interés (con o sin intención) de comercialización. Por ejemplo, en el caso del Ensamble Tambores Chinos no hay una remuneración en las interpretaciones al público, a diferencia de las presentaciones del Ensamble Chile-China y del Ensamble Actuación Artística China. Esto se ve también mediado por los espacios donde se llevan a cabo las presentaciones, la cantidad de participantes y la finalidad de las actuaciones. Las presentaciones públicas se han vuelto un espacio de mayor visibilidad para los ensambles de música china en Santiago; en ocasiones, tras sus presentaciones, personas se acercan para saber dónde y cómo se pueden contratar, o seguir oyendo su música, sin

⁴⁶ Clcc Yuqiao, «Clcc Yuqiao (@clccyuqiao) • Instagram», 2021, <https://www.instagram.com/clccyuqiao/>.

⁴⁷ Decidió dejar su identidad anónima.

⁴⁸ Chow Morris, Kim, «'Small Has No Inside, Big Has No Outside': Montreal's Chinese Diaspora Breaks Out/In Music», *MUSICultures*, vol. 36 (pp. 49-82).

embargo, tres de los cuatro ensambles presentados en este trabajo no cuentan con redes sociales propias, sino se muestran en conjunto con los centros culturales que los albergan.

Para comprender la manera en que la interpretación musical se vuelve objeto de consumo se puede observar la estructuración de dos espacios principales sobre los cuales se utiliza la música china en Chile. Por una parte, dentro de celebraciones relacionadas tanto al contexto chino, como por ejemplo la festividad del Año Nuevo Chino, o costumbres transversales como cumpleaños, graduaciones, matrimonios, entre otros. En ellos, es común que exista un cobro por presentación que es negociado directamente con quien contrata, a través de un vínculo que puede establecerse con la institución que alberga al ensamble, o con los y las participantes de manera directa. Por otra parte, la utilización de música china puede pensarse como una representación de la expresión de un imaginario multicultural asiático, como en comerciales de televisión, malls chinos, eventos con temática asiática en general o incluso interpretación musical en espacios públicos como la calle o estaciones de metros en los que se tocan melodías que evocan el imaginario sonoro de china, en donde también existe un cobro obligatorio o voluntario.

La música china en Chile es tradicionalmente presentada como parte de un arte «milenario»⁴⁹. Según plantea el Ensamble China-Chile, es un lenguaje que evolucionó basándose en los principios de la filosofía natural⁵⁰. Según esto, se propone que lo que se presenta como «música tradicional china» aparece considerado como adscribiendo a una serie de diálogos en los que participan elementos relacionados con *lo sonoro*: instrumentos utilizados, sonoridad deseada, dinámicas de interpretación; *lo discursivo*—cómo se presenta el ensamble y su fin ante el público—, y *lo visual-estético* (vestimenta y maquillaje). Junto con esto, lo tradicional en música china se plantea desde un imaginario que combina elementos no necesariamente presentes en las prácticas musicales contemporáneas en China, y que va más allá del repertorio que se interpreta.

En tanto sonoridad, «lo chino» es representado a través del uso específico de instrumentos de origen chino, así como acompañado de melodías en escala pentatónica. Por ejemplo, en un video de «Marca Chile» se acompaña una escena que presenta a una mujer china en un espacio caracterizado visualmente como chino, a través de una melodía china⁵¹ con una sonoridad pentatónica provocada por un instrumento de cuerda. De esta forma, se puede observar que la consideración de una música china tradicional sigue a su vez dos caminos: por una parte, el relacionado con la sonoridad profunda de instrumentos de cuerda como el erhu o el guzheng—que sonora y culturalmente se relaciona con el estereotipo de la meditación y el budismo—, y por otra, el sonido metálico del gong, que se asocia al imaginario de las artes marciales y la guerra⁵². Sobre esto es importante mencionar, además, la asociación inmediata de la música china a un sonido pentatónico y en ocasiones calificado como simple. Este se ha impuesto culturalmente en contraste con

⁴⁹ Ibarra, Cristian, «Instituto Confucio de Santo Tomás invita a conocer más de la música china», *Diario El Pulso*, 23 de octubre de 2020, <https://www.diarioelpulso.cl/2020/10/23/instituto-confucio-de-santo-tomas-invita-a-conocer-mas-de-la-musica-china/>.

⁵⁰ Comunicación personal con Carlos Nabalón, co-director del Ensamble China-Chile, [octubre, 2020].

⁵¹ Marca Chile, ¿Qué es Chile? 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=9k5rXHUwXzo>; Montt Strabucchi, Maria y Chan, Carol, «Questioning the Conditional Visibility of the Chinese: (Non)Normative Representations of China and Chineseness in Chilean Cultural Productions», *Journal of Chinese Overseas*, vol. 16, n° 1 (pp. 90–116).

⁵² Para ejemplificar esta caracterización, revisar MEGA Oficial, *Los sonidos curativos del maestro Yu Po Yang Mucho Gusto*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=VLCaf6qzK8o>. En éste, un sonido de gong marca la entrada del doctor, y su presencia es acompañada por instrumentos de cuerda y viento como música de fondo.

música «occidental» y se asocia a lo chino, a pesar de estar presente en otras culturas, incluyendo Sudamérica⁵³.

En términos visuales, en muchas de las presentaciones los músicos visten con ropas tradicionales chinas, tanto los intérpretes chilenos como los de origen chino. En su mayoría, estas son adquiridas directamente en China –que llegan a Chile por sus integrantes o a través de importaciones—, como ocurre en los casos del Ensamble de Tambores y el Ensamble Actuación Artística China. En cuanto al primero de estos dos, su dimensión visual se relaciona de manera directa tanto con el imaginario marcial del kung fu, como con la idea de feminidad asociada a las óperas chinas, especialmente la ópera de Beijing. Esto se observa en los movimientos corporales utilizados en la interpretación –posiciones de kung fu al tocar los instrumentos, movilidad de los brazos, gritos— y el maquillaje utilizado por las participantes. Este carácter cambia también dependiendo de la performance. Por ejemplo, cuando se debe interpretar percusiones como acompañamiento de una danza se prefiere enfatizar el ámbito marcial –evidenciado en el uso de vestimentas institucionalizadas y similares a las de los y las bailarinas— mientras que en performances de percusiones solas se prefiere mezclar ambos, con movimientos marciales, pero maquillaje delicado –normalmente con énfasis en los ojos y utilización de una base blanca— además una gran variedad de trajes que varían dependiendo de la ocasión.

En el segundo caso, el Ensamble Actuación Artística China utiliza el vestuario que el Centro de Lengua y Cultura China Yuqiao ofrece dentro de su servicio de sesiones fotográficas con trajes tradicionales chinos, y que se presenta como un elemento central en la difusión de sus actividades. Esto también se puede observar en los *flyers* de difusión y en los videos promocionales disponibles en sus redes sociales. En ellos es posible ver una estética visual asociada a China que contribuye a reafirmar la noción de autenticidad asociada a la música presentada. Asimismo, la estética de los instrumentos chinos utilizados también se considera un referente dentro de este aspecto, como presenta el Ensamble China-Chile:

Además, nuestros instrumentos son chinos, se ven chinos, entonces eso ya compatibilizarlo con una estética en cuanto a la ropa es fundamental. Si nosotros tocáramos con jeans y chalas, todo el esfuerzo de la cultura china se diluiría un poquito porque la estética tiene que ser como integral⁵⁴.

En este, las vestimentas utilizadas por el Ensamble China-Chile para los eventos son las llamadas «chaquetas chinas» (refiriéndose a las camisas con botones de estilo chino, de color negro y cuello alto conocida popularmente como tipo «Mao»⁵⁵). Los instrumentos, por otra parte, son importados directamente desde China, por el Ensamble o por sus participantes.

En cuanto a la música interpretada y su repertorio, es importante mencionar el caso del Ensamble China-Chile desde la fusión de una música tradicional china, con la tradición docta occidental. Para llevar a cabo esta tarea, se destaca el uso del piano como una sonoridad que está presente en la mayoría de los arreglos, y de otros instrumentos como el violín, violonchelo, trompeta y flauta travesa, en los que su utilización depende de la pieza

⁵³ Van Khe, Tran, «Is the pentatonic universal? A few reflections on pentatonism», *The World of Music*, vol. 19, n° ½ (pp. 76–84).

⁵⁴ Entrevista con Ensamble China Chile, [febrero, 2020]

⁵⁵ Langkjaer, Michael A., «From Cool to Un-Cool to Re-Cool: Nehru and Mao Tunics in the Sixties and Post-Sixties West», en ed. Nosch, Marie-Louise, Zhao, Feng y Varadarajan, Lotika, *Global Textile Encounters*, Ancient Textiles Series, n° 20, Oxbow Books, Philadelphia, 2014 (pp. 227-235).

a interpretar. En cuanto al repertorio interpretado por los ensambles, resulta interesante notar que en los tres casos explorados la elección recae principalmente en la autoridad de músicos de origen chino. Esto se observa particularmente en el Ensamble de Tambores – quienes obtienen la mayor parte de sus ritmos desde la tradición asociada a la práctica de la danza del león, y que llega a Chile desde los viajes, los intercambios en los campeonatos o la visita de intérpretes chinos— y en el Ensamble China-Chile, en el que el repertorio es entregado por Xu Yongda a los y las participantes, en formato escrito con notación jianpu y a través de grabaciones de audio y/o video. En el caso del Ensamble Actuación Artística China, el repertorio está integrado en su gran mayoría por piezas tradicionales o populares chinas de conocimiento oral por intérpretes.

Desde esta perspectiva, la interpretación aparece como una negociación entre distintos elementos (sonoro, discurso, visual-estético), sin necesariamente depender de uno u otro para ser considerado como «chino». A través de esto es posible observar cómo confluyen tanto una música que se inspira en la música tradicional china, que utiliza instrumentos tradicionales chinos, y que presenta una puesta en escena que exhibe elementos asociados tradicionalmente a China: desde el vestuario al sonido de los instrumentos. Así, se puede ver que existe el *Chineseness* excede a la interpretación musical misma.

4. Conclusiones

Los ensambles de música china en Santiago pueden ser considerados como una interpretación local. El sonido de «China» en Chile, entonces, se entiende a través de la idealización de las escalas pentatónicas que se asocian con una sonoridad que remite a lo «oriental», junto con la profundidad de los sonidos de instrumentos de cuerda como el erhu o el guzheng. Esto se diferencia fuertemente de la sonoridad asociada a las óperas chinas, que no ha sido igual de popular en nuestro país. Como ejemplo de esto, es importante destacar cómo, además de la conformación de ensambles estables, se pueden encontrar actuaciones realizadas por grupos temporales con propósitos específicos de representatividad, como el Conjunto de Cultura y Artes Chile-China. Este conjunto, dirigido también por Xu Yongda, busca «rescatar las raíces ancestrales», invocando la nostalgia a la que hace referencia Lau. En este han participado también, según informa la sección de Asia Pacífico de la Biblioteca del Congreso de Chile, Jingyan Xu, percutor de tambor chino y especialista en ritmos tradicionales, el flautista Qiangui Zhou, y Shuqing Zhao, cantante de ópera que se inició en la Ópera de Beijing⁵⁶. La participación dentro de los ensambles se establece en extensos rangos etarios, que abarcan entre los 21 y 60 años. Es interesante presentar la distribución de participantes por género en estos, siendo común encontrar presencia de personas del género masculino en edades sobre los treinta, mientras que personas del género femenino más cerca de los veinte.

Los ensambles de música china en Santiago se enmarcan en expresiones que articulan *Chineseness* en Chile, lo que se puede contrastar con las maneras en que restaurantes de comida china en Santiago pueden también crear lineamientos restrictivos del espacio que evocan imágenes o visiones limitadas de lo chino⁵⁷. No obstante, y así como los restaurantes lo pueden hacer con la comida, la música, en su dimensión sonora, tiende

⁵⁶ Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, «Gala China en La Reina mostrará danza y música tradicional», Text (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 19 de marzo de 2017), <http://editorasia.bcn.cl/noticias/economia-y-negocios/gala-china-municipalidad-la-reina>. Asimismo, es probable que a nivel de la diáspora china existan otras agrupaciones musicales que no hemos podido identificar aquí.

⁵⁷ Chan, Carol y Montt Strabucchi, Maria, *Creating and Negotiating...*, op. cit.

a crear un espacio mediado por los afectos que evocan el imaginario de China a través del uso de instrumentos de cuerda, que a su vez son enfatizadas a partir de la utilización de dinámicas en la interpretación⁵⁸. La expresión sensorial del sonido de la música juega un rol importante en cómo se construye este imaginario particularmente en nuestro país, en donde ha resultado específicamente popular el sonido de instrumentos como el erhu o el guzheng. Así, encontramos espacios en los cuales se negocian identidades e interés en la cultura china, más cerca de la idea de *oriental sensitivity* de Metzger, que podemos relacionar con lo propuesto por Huggan desde la utilización estratégica de lo sonoro, discursivo y visual-estético como una manera de autenticar la práctica musical china en Chile. En ese sentido, es posible observar en las entrevistas una conciencia de que China es en ocasiones presentada en términos monolíticos, sensibles a distinciones y a múltiples discursos y discusiones. A pesar de que se puede presentar de manera esencializada, existe un interés genuino en el conocimiento e interés por la música de China e instrumentos de origen chino.

Los ensambles chinos en Santiago pueden ser así considerados parte del patrimonio musical y sonoro local. Esto, concibiendo patrimonio según lo propuesto por Criado-Boado y Barreiro⁵⁹, y Gembero Ustárroz⁶⁰, como la huella de la memoria compuesta por el conjunto de productos musicales materiales e inmateriales, que obtienen su sentido a través de la representación de procesos históricos y sociales, y que contribuyen a identificar y diferenciar su cultura, y por tanto derivación de lo que se concibe como patrimonio cultural. En su aporte, nos lleva a preguntarnos tanto sobre las definiciones de que constituye «lo chino» y «lo chileno», así como los cruces y espacios de encuentro entre ambos. La continuación de ensambles chinos, la interpretación de música china y la colaboración entre músicos en ambos lados del Pacífico forma y contribuye, de esta manera, parte del patrimonio local y universal.

⁵⁸ Nos parece importante mencionar que el uso de instrumentos de cuerda chinos es muy popular en Chile. Es posible plantear que esto está asociado al énfasis que los instrumentos de cuerdas pueden hacer a las dinámicas de interpretación. En las partituras chinas utilizadas por los ensambles presentados en esta investigación, que están en sistema numeral jianpu, no hay instrucciones de dinámicas, quedando a la libre interpretación de quien esté tocando. En este sentido, las dinámicas de interpretación de quien toca en muchas ocasiones utilizan una dinámica que se asocia a la música tradicional china, potencialmente reforzando un imaginario de China asociado a una música más profunda y pausada (a diferencia, por ejemplo, de la música operática china).

⁵⁹ Criado-Boado, Felipe y Barreiro, David, *op. cit.*

⁶⁰ Gembero Ustárroz, María, *op. cit.*

Bibliografía

- BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. «Gala China en La Reina mostrará danza y música tradicional». Text. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 19 de marzo de 2017. <http://editorasia.bcn.cl/noticias/economia-y-negocios/gala-china-municipalidad-la-reina>.
- CENTRO CULTURAL Y ARTÍSTICO CHINA CHILE. Accedido 14 de marzo de 2021. <https://culturachina.cl/>.
- CHAN, Carol, y MONTT STRABUCCHI, Maria, «Creating and Negotiating ‘Chineseness’ through Chinese restaurants in Santiago, Chile», en eds. Banh, Jenny y Liu, Haiming, *Chinese American Restaurant: Society, Culture and Consumption*, Routledge, New York, 2020 (pp. 3–25).
- CHAN, Carol, «Chinese migrants’ spatial politics of belonging, identity, and citizenship in Santiago de Chile», *Citizenship Studies*, vol. 25, n° 1, 2021 (pp. 106–123). <https://doi.org/10.1080/13621025.2020.1825624>.
- CHUN, Allen, *Forget Chineseness: On the Geopolitics of Cultural Identification*, Suny Press, New York, 2017. <https://www.sunypress.edu/p-6355-forget-chineseness.aspx>.
- CLCC Yuqiao. «Clcc Yuqiao (@clccyuqiao) • Instagram», 2021. <https://www.instagram.com/clccyuqiao/>.
- CONFUCIO UST. E-Club: «Música China: Historia y sonidos de un arte milenario», 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Nul75CwxIXQ>.
- COOPERATIVA.CL. «[Audio] Efecto China: La música, otro punto de unión entre Chile y China». Cooperativa.cl. Accedido 14 de abril de 2021. <https://cooperativa.cl/noticias/corporativo/efecto-china/efecto-china-noticias/efecto-china-la-musica-otro-punto-de-union-entre-chile-y-china/2021-03-19/172356.html?efectochina>.
- CRIADO-BOADO, Felipe, y Barreiro, David, «El patrimonio era otra cosa». *Estudios atacameños*, n° 45, 2013 (pp. 5–18). <https://doi.org/10.4067/S0718-10432013000100002>.
- DANI (@dani_guzheng). Instagram, 2021. https://www.instagram.com/dani_guzheng/.
- ENSAMBLE DE SEDA Y BAMBÚ. «Ensamble de Seda y Bambú 絲竹樂團 | Facebook», 2021. <https://www.facebook.com/ensamblesedaybambu/>.
- GARCÍA, Mar, «Literaturas pos-coloniales, hibridación y exotismo», *Prosopopeya. Revista de Crítica Contemporánea*, vol. 6, n° 2008–2009, 2010 (pp. 41–65).
- GEMBERO USTÁRROZ, María, «El patrimonio musical español y su gestión», *Revista de Musicología*, vol. 28, n° 1, 2005 (pp. 135–181).
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y Rolle, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*; Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004.
- HUGGAN, Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, London, 2001.
- IACOBELLI, Pedro y MONTT STRABUCCHI, Maria, «Encuentros con Asia: Una reflexión en torno a la historiografía latinoamericana desde la cuenca del océano Pacífico», *Historia 396*, vol. 10, n° 2, 2020 (pp. 179–204).

- IBARRA, Cristian, «Instituto Confucio de Santo Tomás invita a conocer más de la música china», Diario El Pulso, 23 de octubre de 2020. <https://www.diarioelpulso.cl/2020/10/23/instituto-confucio-de-santo-tomas-invita-a-conocer-mas-de-la-musica-china/>.
- ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE OLMUÉ. Facebook. Accedido 20 de abril de 2021. <https://www.facebook.com/municipalidaddeolmue.vregiondevalparaiso/posts/1220847177973935/>.
- INSTITUTO CONFUCIO. «Concierto Virtual de Música Tradicional China». Accedido 14 de abril de 2021. <http://www.confucioust.cl/agenda/concierto-virtual-de-musica-tradicional-china/>.
- INSTITUTO CONFUCIO. «Mini Ciclo ‘Rutas de bandas chilenas en China’ - Sesión 1». Accedido 14 de abril de 2021. <http://www.confucioust.cl/agenda/mini-ciclo-rutas-de-bandas-chilenas-en-china-sesion-1/>.
- KUNG FU (TV Series 1972–1975). IMDb. Accedido 20 de abril de 2021. <https://www.imdb.com/title/tt0068093/>.
- LANGKJAER, Michael A, «From Cool to Un-Cool to Re-Cool: Nehru and Mao Tunics in the Sixties and Post-Sixties West», en eds NOSCH, Marie-Louise, ZHAO, Feng y VARADARAJAN, Lotika, *Global Textile Encounters*, Ancient Textiles Series 20, Oxbow Books, Philadelphia, 2014 (pp. 227–235).
- LAU, Frederick, *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*, Global Music Series, Oxford University Press, New York, 2008.
- LA VOZ DE MAIPÚ, «Maipucino con increíble talento en violín chino toca música gratis ‘para entregar relajación en estos tiempos difíciles’», 10 de febrero de 2021. <https://lavozdemaipu.cl/violin-matias-erhu-musica/>.
- LIN CHOU, Diego, *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales (1845-1970)*, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, Santiago, 2004.
- MARCA CHILE, *¿Qué es Chile?*, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=9k5rXHUwXz0>.
- MCENANEY, Tom, *Acoustic Properties: Radio, Narrative, and The New Neighborhood of the Americas*. Northwestern University Press, Chicago, 2017. <https://nupress.northwestern.edu/content/acoustic-properties>.
- MCGUIRE, Colin Patrick, «Music of the Martial Arts: Rhythm, Movement, and Meaning in a Chinese Canadian Kung Fu Club», Tesis doctoral, Universidad de York, Toronto, 2015.
- MEGA Oficial, Los sonidos curativos del maestro Yu Po Yang Mucho Gusto, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=VLCaf6qzK8o>.
- MERCADO, Claudio, «Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central», *Revista Musical Chilena*, vol. 56, n° 197, 2002 (pp. 39–76).
- METZGER, Sean, «Oriental Sensitivity: Towards a Poetics of Global Studies», *New Global Studies*, vol. 14, n° 3, 2020 (pp. 287–305). <https://doi.org/10.1515/ngs-2020-0040>.
- MIN, Wonjung, «Mis Chinos, Tus Chinos: The Orientalism of Chilean K-pop fans», *International Communication Gazette*, vol. 83, n° 8 (pp. 799-817). <https://doi.org/10.1177/1748048520928254>.
- MONTT STRABUCCHI, Maria, CHAN, Carol y RÍOS, María Elvira, *Chineseness in Chile: Shifting Representations During the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, Cham, 2022.

- MONTT STRABUCCHI, Maria, y Carol Chan, «Questioning the Conditional Visibility of the Chinese: (Non)Normative Representations of China and Chineseness in Chilean Cultural Productions», *Journal of Chinese Overseas*, vol. 16, n° 1, 2020 (pp. 90–116). <https://doi.org/10.1163/17932548-12341414>.
- MORRIS, Kim Chow, «‘Small Has No Inside, Big Has No Outside’: Montreal’s Chinese Diaspora Breaks Out/In Music», *MUSICultures*, vol. 36, 2013 (pp. 49-82). <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/20246>.
- MÚSICA CHINA, «Música China». Accedido 29 de abril de 2021. <https://mimusicachina.com/>.
- MUTSA, Kali, *Canción de Amor Colla*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=ZZqoPkh6dyc>.
- NABALÓN, Carlos, «China Encantadora» - JiaYe Ensemble China - Chile, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=aLS6CbIRD3M&t=1s>.
- PA IDIOMAS (@paidiomas). Instagram. Accedido 20 de abril de 2021. <https://www.instagram.com/paidiomas/>.
- PARK, Moisés, «‘Gracias a la vida’: Violeta Went to Heaven and Came Back Wearing a K-Pop Miniskirt», *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 37, 2019 (pp. 25–50). <https://doi.org/10.7560/SLAPC3702>.
- PEN-YEH, Tsao, «Structural Elements in the Music of Chinese Story-Telling», *Asian Music*, vol. 20, n° 2, 1989 (pp. 129–151). <https://doi.org/10.2307/834023>.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Biobibliografía musical en Chile desde los orígenes a 1886*, Universidad de Chile, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Santiago, 1978.
- PÉREZ DE ARCE, José, «Polifonía en fiestas rituales de Chile central», *Revista Musical Chilena*, vol. 50, n° 185, 1996 (pp. 38–59).
- ROBBINS, Dylon Lamar, *Audible Geographies in Latin America: Sounds of Race and Place*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.
- SANTA CRUZ, Domingo, «Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música», *Revista Musical Chilena*, vol. 13, n° 64, 1959 (pp. 46–60).
- SELIGMANN, Katerina Gonzalez, «Sounding the Americas: The Politics and Aesthetics of Racialised Acoustics», *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 0, n° 0, 2021 (pp. 1–9). <https://doi.org/10.1080/13569325.2020.1841612>.
- SIU, Lok C. D., «Diasporic Cultural Citizenship: Chineseness and Belonging in Central America», *Social Text*, vol. 19, n° 4, 2001 (pp. 7–28).
- SUZUKI, Kiku, *Chinita de Amor*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=PCfTUSo6YDw>.
- TAYLOR, Diana, y FUENTES, Marcela, *Estudios avanzados de performance. Arte universal*, Fondo De Cultura Económica, México D. F., 2011.
- VAN KHE, Tran, «Is the pentatonic universal? A few reflections on pentatonism», *The World of Music*, vol. 19, n° 1/2, 1977 (pp. 76–84).
- WENG, Po-wei, «If You Can Recite It You Can Play It: The Transmission and Transcription of Jingju (Peking Opera) Percussion Music», *CHINOPERL*, vol. 35, n° 2, 2016 (pp. 89–113). <https://doi.org/10.1080/01937774.2016.1183318>.