



---

**Universidad de Valladolid**



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGIA**

**TESIS DOCTORAL:**

***AUNQUE NO SUENA TAN NEGRO,  
ES MÚSICA DE NEGROS***  
***Presencia y aporte de los esclavos africanos a la  
música tradicional del Norte Grande de Chile***

Presentada por JEAN FRANCO DAPONTE ARAYA  
para optar al grado de  
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

**ENRIQUE CAMARA DE LANDA**





Universidad de Valladolid

**ESDUVa**  
Escuela de Doctorado Universidad de Valladolid

***AUNQUE NO SUENA TAN NEGRO,  
ES MÚSICA DE NEGROS  
Presencia y aporte de los esclavos  
africanos a la música tradicional del  
Norte Grande de Chile***



*Fotografía: Luisa Arapio. Caporal del Baile Moreno de Pica.*

*Archivo privado de Danitza Coca Arapio.*



Todos los negros cantando  
Venimos a festejar  
A su niño tan poderoso  
Que nos viene a libertar  
(Canto Los Negros: Fiesta de  
Epifanía)

Lumbanga del Congo  
De allá vengo yo  
Lumbanga del Congo  
El galeón me raptó  
Lumbanga del Congo  
A Arica llegué  
Lumbanga del Congo  
Esclavo yo seré.

(Osvaldo Torres: Cantautor Popular)

Negro Negrito  
Es mi Fortaleza  
Vamos Morenitos  
A ver su Belleza  
(2ª Entrada Baile Moreno de  
Pica)

Yo soy el Negro Cachimbo  
Nacido en la serranía  
Que canta y baila de noche  
Pero que trabaja de día.  
(Rolando Alarcón: Cantautor Popular)

La zamba y zamba  
La zamba ay rosa  
Mete la punta  
Y sale motosa.  
Negra de mi alma  
La Refalosa  
*Dentra* con punta  
Sale motosa.  
(Baile y Tierra Las Heladas)

Llenen sus cachitos  
Todos por igual, negritos,  
Que estamos borrachitos  
Y no podemos pisar.  
(Canto del Pisa Pisa: Compañía de  
Moreno n° 1 Tacna-Arica)



## **Agradecimientos**

A mi profesor guía Enrique Cámara de Landa por su paciencia y confianza.

A los profesores del departamento de música de la Universidad de Valladolid quienes constantemente me orientaron y contribuyeron a mi formación de investigador.

A mis compañeros que día a día hicieron agradable el desarrollo de mi formación.

Al Gobierno de Chile, que creyó en mi capacidad y me otorgó la “BECA CHILE”, sin la cual no habría sido posible estudiar en esta Universidad.

A la Universidad de Tarapacá, que apoyó mi investigación en el norte de Chile.

A mis padres y hermanos, que me sostuvieron en los momentos más difíciles de la culminación de esta tesis.

A los cultores Sara Oxa, Nelly Cayo, Enrique Luza, Roberto Gómez, Dionel Oxa “Ronquito”; a las caporalas del Baile Moreno de Pica Luisa Arapio y Danitza Coca, y a los integrantes de la cofradía de pastorcitos, por sus valiosas enseñanzas.

A los afrodescendientes de Arica y en especial Azeneth Baez, Cristian Baez, Francisca Ríos (QEPD), Marta Salgado y Pablo Dominguez, quienes aportaron desinteresadamente al desarrollo de esta tesis.

En especial a mis dos amores: Tiziana Palmiero, sin cuyo apoyo de esposa, compañera y colega este trabajo jamás se habría materializado, y nuestro hijo Lorenzo Daponte Palmiero, que ilumina nuestro camino de amor y esperanza.



## PRÓLOGO

Esta tesis nace de una investigación de campo cuyo tema principal fue la fiesta de la vendimia en los oasis de Pica y Matilla, ubicados en el Norte Grande de Chile. El trabajo se inició formalmente en 1994 y se fundamentó en mis experiencias y en los recuerdos conservados por los lugareños. En efecto, como hombre nacido y crecido en estos oasis he tenido el privilegio de recibir narraciones de los hechos históricos más relevantes ocurridos en la zona. Crecí escuchando las historias de los indios picay, carangas, lípez y killakas, quienes, entre encuentros y desencuentros, compartían el territorio y tributaban al Inca; las historias que narraban hechos coloniales, de cómo los españoles habitaron el territorio y construyeron los pueblos de indios y las haciendas, así como también los cuentos, historias y leyendas que contribuyeron a formar la identidad local. La esclavitud no ha sido ajena a estos relatos: la presencia de los africanos y su vinculación con la sociedad tarapaqueña estuvo relacionada principalmente con las faenas de la vendimia y las cofradías religiosas. Los esclavos y los negros libres permearon, durante la Colonia, las diferentes castas sociales hasta integrarse por completo en la vida de la comunidad en todos sus aspectos.

Parte de esta investigación dio como resultado mi tesis de licenciatura en música titulada *La fiesta de la vendimia en los oasis de Pica y Matilla*, que defendí el año 2000 en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Este primer trabajo me abrió las puertas para adentrarme en los diversos aportes culturales de los afroamericanos, de los criollos y mestizos españoles y de las culturas originarias a la construcción identitaria del desierto chileno. Después de haber realizado todos los cursos del Magister en Artes Mención Musicología en la Universidad de Chile, adquirí herramientas que me sirvieron para profundizar mi investigación en el tema, lo cual dio como resultado un libro titulado *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica Matilla y Tarapacá*, publicado en Chile en 2010. En ese volumen doy cuenta de algunas expresiones tradicionales entre las que destaca el aporte de los negros: en los cantos de Epifanía o Pascua de Reyes; en los zapateos y ritmos de tamborcito<sup>1</sup> realizados por

---

<sup>1</sup>El tamborcito usado en Pica corresponde al instrumento llamado tambor, caja, o redoblante, en el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú, clasificación y ubicación geográfica* (Instituto Nacional de Cultura 1978). Se trata de una variación del tambor europeo y por lo tanto se puede clasificar como: “tambor tubular cilíndrico de dos cueros, independiente, con bordones. La caja del tambor es de una pieza, cuando es de metal. Si es de madera, tiene una o más piezas. Su diámetro es variable, siendo éste, a veces, mayor o menor que el largo” (Instituto Nacional de Cultura 1978, 98).

algunas cofradías; en el conjunto de los bailes de tierra, cachimbo, san miguelito, etc.; todas estas manifestaciones se desarrollaron en diversos contextos y épocas festivas.

La fiesta de Epifanía, Pascua de Reyes o Pascua de Negros, como se la conoce tradicionalmente, me ha parecido especialmente interesante ya que en ésta se reconocen aquellos elementos culturales que se forjaron durante la Colonia y que dieron vida a las tradiciones de los oasis de Pica y Matilla. Desde pequeño he participado en la fiesta de Epifanía de Pica acompañando a mi familia, y de adulto me he desempeñado como músico en los pesebres más importantes, especialmente en el de Sarita Oxa, uno de los más concurridos y antiguos, y el de Nelly Cayo<sup>2</sup> vecina que me vio crecer en el pueblo y que, al ver mi constante interés por la música que se realizaba en su pesebre, me proporcionó la libreta con los versos de los cantos transcritos por sus padres. Esta investigación dio por resultado mi tesis de Máster en Música Hispana titulada *La Presencia de los Negros en Dos Cantos de la Fiesta de Epifanía del Oasis de Pica*, que defendí en la Universidad de Valladolid en 2013. Este trabajo me condujo a ampliar y profundizar mis conocimientos respecto a la influencia afro en la música y danza de la región a la que pertenezco.

Al acercarme a las manifestaciones culturales de los afrodescendiente de Arica, con el objetivo de aprender la tradicional danza del tumbé -rebautizado en los últimos años como tumba carnaval- noté el anhelo de sus protagonistas por formar parte de la diáspora afrolatinoamericana y contribuir al fenómeno mediante la incorporación de otras músicas tradicionales que aludían a la presencia de pobladores de ascendencia afro en el territorio. Sin embargo, estas músicas no respondían a los cánones actuales de la música afrodescendiente y esta situación me condujo a la reflexión respecto al campo semántico sonoro que remite a los negros y que, finalmente, he materializado en la presente tesis doctoral.

Este trabajo quiere ser una contribución al reconocimiento de las comunidades de afrodescendientes en Chile, a su larga presencia en el territorio y a sus aportes a la cultura, la música y la danza del desierto chileno.

---

<sup>2</sup> Doña Nelly falleció en enero de 1999.



*Fotografía 1: El autor tocando mandolina en la Pascua de Negros de La Tirana 2004.*

*Autor: Franco Daponte*



*Fotografía 2: El autor tocando quena en la Pascua de Negros de Pica 2018.*

*Autor: Franco Daponte*





# Índice

<b>LISTA DE TABLAS, MAPAS, ILUSTRACIONES, FOTOGRAFÍAS Y EJEMPLOS MUSICALES.....</b>	<b>5</b>
1. MAPAS.....	5
2. ILUSTRACIONES.....	5
3. FOTOGRAFÍAS.....	6
4. TABLAS.....	7
5. EJEMPLOS MUSICALES.....	8
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
1. Definición del objeto de estudio.....	10
2. Hipótesis y objetivos.....	13
3. Marco teórico y metodológico de la investigación.....	15
4. Aspectos metodológicos.....	24
5. Estado de la cuestión.....	28
6. Bibliografía sobre música y danza tradicional del Norte Grande de Chile.....	34
7. Estructura de la Tesis.....	34
<b>CAPITULO I: Contexto histórico del Norte Grande de Chile .....</b>	<b>37</b>
1.1. Culturas precolombinas.....	37
1.2. Período colonial.....	44
1.2.1. Poblamiento español y desarrollo económico.....	44
1.2.2. Poblamiento, desarrollo e integración de los morenos.....	51

1.3.	Las repúblicas andinas. ....	62
1.3.1.	El panorama republicano en Arica y Tarapacá.....	64
1.3.2.	Los morenos en la República. ....	67
1.4.	El Norte Grande bajo administración chilena. ....	70
1.4.1.	Negros y morenos en el Norte de Chile: Una presencia negada. ....	77
1.4.2.	Los afrodescendientes en el Chile posmoderno. ....	81
<b>CAPITULO II: Tres visiones sonoras y danzadas para referirse a la presencia de los negros en el Norte de Chile.....</b>		<b>89</b>
2.1.	Horizontes culturales y simbólicos. ....	89
2.2.	Los negros en la religiosidad colonial. ....	92
2.2.1.	Capillas y Cantores.....	94
2.2.2.	Las Cofradías.....	100
2.2.3.	Los negros en las danzas coloniales. ....	104
2.3.	Continuidad y cambio: Negros y música en la República. ....	111
2.3.1.	Religiosidad popular republicana: de negros a morenos. ....	113
2.3.2.	El convite: los bailes de tierra y el cachimbo.....	123
2.4.	La diáspora africana en los carnavales, tambos y pasacalles de las ciudades del norte de Chile.....	130
<b>CAPITULO III: Construcción de discursos y discursividades musicales y coreográficas de negros, morenos y afrodescendientes.....</b>		<b>139</b>
3.1.	Discursos y discursividades coloniales. ....	139
3.1.1.	Construcción del discurso afrohispano. ....	140

3.1.2.	Discursividades coloniales: el negro como personaje. ....	150
3.1.3.	Los villancicos y las danzas coloniales: La construcción de tópicos musicales afrohispanos. ....	155
3.2.	Discursos y discursividades republicanas. ....	171
3.2.1.	Continuidad del discurso afrohispano: las danzas nacionales y la religiosidad popular. ....	173
3.2.2.	Construcción del discurso afroandino. ....	177
3.2.3.	Discursividad afroandina y su manifestación en espacio público del estado nacional. ....	189
3.2.4.	El surgimiento del discurso afroandino; sus características musicales y coreográficas. ....	190
3.3.	Discursos y discursividades actuales. ....	195
3.3.1.	La construcción del discurso musical afrolatinoamericano. ....	196
3.3.2.	El proceso de reafricanización en Arica; referentes y paradigmas de la discursividad de la afrochilenidad. ....	202
<b>CAPITULO IV: Discursividades afrohispana, afroandina y afrolatinoamericana en las músicas y danzas del Norte de Chile. ....</b>		<b>207</b>
4.1.	Discursividad afrohispana: La Pascua de Negros y el cachimbo. ....	207
4.1.1.	Los cantos de la Pascua de los Negros en la región de Tarapacá. ....	207
4.1.2.	El cachimbo. ....	227
4.2.	Discursividad afroandina: los bailes morenos. ....	246
4.2.1.	Los morenos de paso. ....	250
4.2.2.	Los morenos de salto. ....	254

4.2.3.	Discursividad poética, sonora y coreica de los morenos. ....	257
4.3.	Discursividad afrolatinoamericana: el tumbé en los carnavales de Arica.....	267
4.3.1.	El cumbé en los puertos coloniales.....	267
4.3.2.	El Tumbé como símbolo de la afrochilenidad.....	270
<b>CONCLUSIONES. Tres discursividades sobre el negro, visibilización de una historia negada y su relación con los horizontes culturales y simbólicos del Norte de Chile.....</b>		<b>279</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA .....</b>		<b>285</b>
<b>ANEXOS.....</b>		<b>311</b>
	ANEXO 1 .....	311
	ANEXO 2.....	319

# LISTA DE TABLAS, MAPAS, ILUSTRACIONES, FOTOGRAFÍAS Y EJEMPLOS MUSICALES.

## 1. MAPAS.

Mapa 1: Extremo norte de Chile. Fuente: Instituto Geográfico Militar de Chile. .... 38

## 2. ILUSTRACIONES.

Ilustración 1: Portada del periódico La Estrella de Arica, 7 de enero de 2003. ....	11
Ilustración 2: Partida de Matrimonio de Lorenzo Seballos 1683. Fuente: Archivo del Obispado de Iquique, fotografía, archivo privado de José Torres. ....	54
Ilustración 3: Caricaturización del Roto chileno y los peruanos de Arica y Tarapacá. ..	79
Ilustración 4: Caricaturización de los peruanos. ....	80
Ilustración 5: Seminario organizado por la CEPAL en el marco de la inclusión de la categoría de afrodescendiente en Chile. ....	84
Ilustración 6: Respuesta de los afrodescendientes al estado chileno. ....	85
Ilustración 7: Iglesia de Matilla 1840. Dibujo de Smith 1860 (Bollaert, William [1877] 1975). ....	94
Ilustración 8: Imagen de una de estas escuelas en el Perú a comienzos siglo XVII. ....	96
Ilustración 9: Imagen de una capilla musical (Poma [1616] 1980, 526). ....	97
Ilustración 10: Pago a los cantores y músicos de la iglesia de Pica. ....	123
Ilustración 11: Danza de negros ....	132
Ilustración 12: Son de los diablos. Pancho Fierro. ....	133
Ilustración 13: Mapa Mundi realizado por Isidoro de Sevilla (556 -636). ....	146
Ilustración 14: Representación del mundo de Guamán Poma. ....	180
Ilustración 15: Representación de la división administrativa del mundo de Guamán Poma (Pease 2008, XXVIII). ....	181
Ilustración 16: Diagramas que representan el espacio étnico imaginado por Guamán Poma, donde negros y turcos comparten el espacio lejano respecto al monarca del universo. (Pease 2008, XXX) ....	182
Ilustración 17: Negro Criollo hablando quechua. ....	184
Ilustración 18: Representación de corregidor con mestizos y mulatos corruptos. ....	185
Ilustración 19: Negro con látigo golpeando indios. ....	186
Ilustración 20: Canto Los Negros contenida en la Libreta de Nelly Cayo. Autor: Franco Daponte ....	209

Ilustración 21: 156. Danza de negritos 1782 -1789. Martínez Compañón (1985) Trujillo .....	228
Ilustración 22: Mapa y poblados de la región de Tarapacá donde se cultiva el cachimbo. Díaz y Daponte (2017, 239) .....	230
Ilustración 23: Las Heladas. Recopilación Margot Loyola (1994, 118 - 119).....	237
Ilustración 24: Acuarelas de Pancho Fierro. Bailes de pareja con pañuelo. ....	239
Ilustración 25: Melodía del Pisa Pisa (Díaz y Daponte 2017b, 25).....	254
Ilustración 26: Pintura de Manuel Encarnación Mirones titulada bailarines del carnaval de Oruro, segunda mitad del siglo XIX (Rossells 1996, 179).....	259
Ilustración 27: Mudanza del Baile Moreno de paso Corazón de María.....	262
Ilustración 28: Cumbees. Códice Saldívar N° 4, 1732. Edición Facsimilar: 1995. ....	269
Ilustración 29: Detalle de las acuarelas Los diablicos (1789) de Martínez Compañón y del son los diablos (1820) de Pancho Fierro.. ....	274

### **3. FOTOGRAFÍAS.**

Fotografía 1: El autor tocando mandolina en la Pascua de Negros de La Tirana 2004 ..	10
Fotografía 2: El autor tocando quena en la Pascua de Negros de Pica 2018 .....	10
Fotografía 3: Lagar de Matilla (Franco Daponte).....	46
Fotografía 4: Antigua casa ubicada en el sector la banda en Pica (Franco Daponte).....	57
Fotografía 5: Alumnos del poblado de Matilla (1967) rindiendo homenaje a la bandera (Franco Daponte) .....	73
Fotografía 6: Banda de Bronces de Pica y Matilla, 1920 aprox. (Franco Daponte).....	77
Fotografía 7: Pablo Dominguez (a la derecha). Agrupación Sabor Moreno de Arica. ...	82
Fotografía 8: Agrupación Arica Negro (2016) difundiendo la danza afrochilena en los poblados precordilleranos de Tarapacá (Franco Daponte). ....	87
Fotografía 9: Fresco del coro de la iglesia de Pachama (interior de Arica) en el que se representa una capilla musical (Franco Daponte 2014) .....	99
Fotografía 10: Virgen de Copacabana (Bolivia) ataviada con los colores patrios. ....	115
Fotografía 11: Virgen de la Tirana (2010). Patrona del Ejército de Chile. Ataviada con colores patrios (Franco Daponte).....	119
Fotografía 12: Baile Moreno con diablos figurines. Fiesta del Señor de la exaltación de Usmagama 2013 .....	121
Fotografía 13: Morenos Hijos de Azapa. Jorge y José Zegarra Tarque y Marcos Butron. Santuario de Las Peñas (1962).....	122
Fotografía 14 Morenada de Bolivia. ....	192

Fotografía 15: Comparsa Oro Negro (Franco Daponte). .....	205
Fotografía 16: Adoración al Niño Dios. Pica 2007 (Franco Daponte) .....	211
Fotografía 17: Cofradía de Pastorcitos de Matilla 1967. ....	214
Fotografía 18: El Tamborcito Oscar Aracena y el autor en la quena.....	215
Fotografía 19: Músicos piqueños que acompañaron los cantos de adoraciones hasta 1990 aprox. ....	215
Fotografía 20: Tamborcito. Baile de pastores de Pica 2017 (Franco Daponte). ....	224
Fotografía 21: Rogelio Loayza y Regina Bejarano bailando el baile y tierra. Matilla 1967 (Franco Daponte).....	235
Fotografía 22: Cultores bailando cachimbo, Plaza de Iquique (Franco Daponte).....	238
Fotografía 23 Morenos de Salto de Pica. Fiesta de San Andrés 2017 (Franco Daponte) .....	255
Fotografía 24: Libreta del Baile Moreno de Pica (Franco Daponte).....	258
Fotografía 25 Caporal del Baile Moreno de Pica, Danitza Coca enseñando su matraca (Franco Daponte 2014).....	260
Fotografía 26: Baile Moreno de Paso Corazón de María 2017. Bailando Marcha Fiesta de Timalchaca (Oscar Corvacho).....	263
Fotografía 27: Baile Moreno de Salto Bailando en fiesta de San Andrés de Pica2017 (Franco Daponte) .....	264
Fotografía 28: Baile Moreno del poblado de Usmagama. Fiesta del Señor de la exaltación 2013. ....	266
Fotografía 29: Francisca Ríos y Azeneth Baez enseñándome la melodía del Tumbé mientras preparan picarones .....	272
Fotografía 30:Comparsa Tumba Carnaval con tambores fabricados de barriles para almacenar aceitunas.....	278

#### **4. TABLAS.**

Tabla 1: Bautismos a la población no española en Pica entre 1700-1749 (Ossandón 1969, 57) .....	58
Tabla 2: Procedencia de los bautizados entre 1700-1749 (Ossandón 1969, 58).	59
Tabla 3: Matrimonios por condición étnica entre 1700-1749 (Ossandón 1969, 19).	59
Tabla 4: Censo de la región de Tarapacá, 1762. (Bermúdez 1986, 88).	60
Tabla 5: Censo de la región de Tarapacá, 1791. (Bermúdez 1986, 92)	61
Tabla 6: Censo de la provincia de Tarapacá: 1891. Fuente: Elaboración departamento de Historia y Geografía de la Universidad de Tarapacá. ....	68

## 5. EJEMPLOS MUSICALES.

Partitura 1: Andrés do queda el ganado, compás 35-48 (Tello 2001, 362).....	160
Partitura 2: Los Coflades de la estleya compás 18-27 (Cassola 200,1) .....	161
Partitura 3: Andrés do queda el ganado, compás 1-6. (Tello 2001, 361).....	162
Partitura 4: Los Coflades de la Estleya, compás 1-8 (Cassola 2000, 1). .....	162
Partitura 5: Andrés do queda el ganado, compás 20-22. (Tello 2001, 361).....	163
Partitura 6: Andrés do queda el ganado, compás 84-88. (Tello 2001, 365).....	163
Partitura 7: Los Coflades de la Estleya, compás 30-35. (Cassola 2000, 2).....	163
Partitura 8: Andrés do queda el ganado, compás 7-13. (Tello 2001, 361).....	164
Partitura 9: Los Coflades de la Estleya, compás 79-84. (Cassola 2000, 5).....	164
Partitura 10: Andrés do queda el ganado, compás 49-62. (Tello 2001, 362-363).....	165
Partitura 11: Los Coflades de la Estleya, compás 65-72 (Cassola 2000, 4).....	166
Partitura 12: Chacona, compás 1-16. Partitura inédita: Guillermo Marchant 2004. ....	168
Partitura 13: Zarambeque [1734], compás 1-12. Edición: Franco Daponte.....	169
Partitura 14: Zarambeque, Diego Fernandez de Huete. 1702 .....	170
Partitura 15: Estribillo de la Danza Sombrerito. Margot Loyola, Comunicación personal 1998.....	175
Partitura 16: Estribillo de resbalosa. Edición: Tiziana Palmiero.....	176
Partitura 17: Canto Los Negros. Edición: Franco Daponte.....	221
Partitura 18 Canto Las Ambrunas [Zambombas]. Edición: Franco Daponte.....	222
Partitura 19: Ritmo del tamborcito. Edición: Franco Daponte.....	223
Partitura 20: Zapaeo N° 1 Los Negros. Edición: Franco Daponte. ....	226
Partitura 21: Zapateo N° 2 Las Ambrunas. Edición: Franco Daponte.....	226
Partitura 22: El Palomo. Martínez Compañón 1785. Edición: Franco Daponte. ....	229
Partitura 23: Cachimbo de Pica. Edición: Franco Daponte.....	236
Partitura 24: Bombo del cachimbo. Edición: Franco Daponte.....	240
Partitura 25: Cachimbo de Tarapacá. Edición: Tiziana Palmiero.....	244
Partitura 26: Cachimbo de Mamiña: Edición: Franco Daponte. ....	245
Partitura 27: Melodías de Morenadas Tradicionales. Recopilaciones y Edición: Franco Daponte.....	249
Partitura 28: Salto tradicional. Edición Franco Daponte. ....	256
Partitura 29: Marcha de Morenos actual. Edición: Franco Daponte.....	257
Partitura 30: Marcha de Moreno tradicional. Edición: Franco Daponte.....	265
Partitura 31:Paracumbé Diego Fernandez de Huete. 1702 .....	269
Partitura 32: Tumbé. Edición: Franco Daponte.....	272



Partitura 33: Ritmos básicos del tumbé. Edición: José Rojas Navea. Capilla de Indias  
2011. .... 276



# INTRODUCCIÓN

## 1. Definición del objeto de estudio.

En el Norte Grande de Chile se celebran varias festividades en las que aparece alguna referencia a la presencia de los esclavos africanos y sus descendientes, cuya impronta se manifiesta tanto en las denominaciones populares de algunas festividades como en algunas de sus músicas y danzas. Así, por ejemplo: Pascua de Negros es el nombre con que tradicionalmente los pobladores de la región llaman a la fiesta de Epifanía; el cachimbo es la danza que hoy identifica a los tarapaqueños<sup>3</sup>. También la presencia en los bailes de cofradía de accesorios como máscaras de morenos, látigos, matracas y cascabeles<sup>4</sup>, remite al mundo afro en los Andes. Además, cantos como Los Negritos, realizado durante la Epifanía, o el Andalajayajaya, interpretado antiguamente durante la fiesta de la vendimia de Pica, dan cuenta de un pasado donde la presencia de la esclavitud no ha sido ajena a la historia y la conformación cultural de la zona.

Los albores del siglo XXI despertaron entre los varios agentes de la población chilena la revalorización de las diferentes identidades que conforman el tejido social del país. En este contexto, el estado chileno legitimó institucionalmente a los llamados pueblos originarios: aimaras, mapuches, rapa nui, etc., destinándoles programas gubernamentales específicos, permitiendo a las comunidades respectivas el acceso a fondos públicos exclusivos a través de la CONADI<sup>5</sup>.

La omisión de las comunidades afrodescendientes de los programas gubernamentales impulsó a parte de la población, especialmente en la región de Arica, a

---

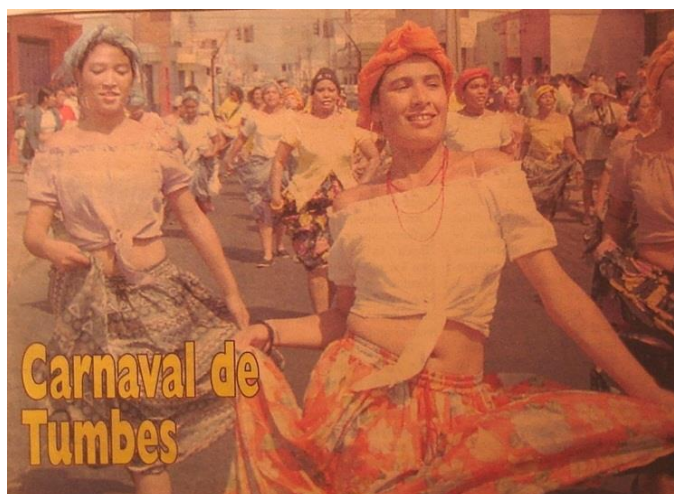
<sup>3</sup> Con la palabra tarapaqueño se designaba a los habitantes del actual norte de Chile a comienzos del XIX, debido a que el poblado de Tarapacá pasó a ser el centro administrativo de la región en la naciente república peruana. Con la llegada de la administración chilena, a comienzos del siglo XX, la administración regional se trasladó al actual puerto de Iquique, y aunque la región sigue llamándose Tarapacá, el significado de tarapaqueño sólo designa a los habitantes de los valles y oasis del interior de la región, ya que excluye a los habitantes de la Pampa salitrera (a los que se les denomina pampinos) y los de las ciudades costeras de Iquique y Arica (a los que se les llama iquiqueños y ariqueños).

<sup>4</sup> Las cofradías que representan a los negros utilizan accesorios que evocan a la esclavitud, como los látigos, y el sonido de las cadenas representadas por el sonido de matracas y cascabeles.

<sup>5</sup> La Corporación Nacional de Desarrollo Indígena fue creada en 1993 por medio de la Ley Indígena 19.253 y tiene como objetivos la promoción, la coordinación y la ejecución de la acción estatal de los planes de desarrollo de las personas pertenecientes a los pueblos indígenas de Chile. Disponible en: <http://www.conadi.gob.cl/> [consulta 4/06/2017]

organizarse en asociaciones cuyas principales herramientas de difusión de sus ideales y reivindicaciones políticas fueron y siguen siendo la música y la danza. Con este fin se creó el tumbé, llamado también tumba carnaval<sup>6</sup>, danza que fusiona los recuerdos de los más ancianos con las aportaciones musicales, difundidas en la web, de otras organizaciones latinoamericanas, especialmente las afroperuanas.

La primera agrupación fue Oro Negro, nacida en el año 2001, la que a través de fondos públicos (Fondart 2002) logró sentar las bases para su continuidad. Luego surgió Lumbanga. El trabajo constante y en conjunto, aunque con encuentros y desencuentros, dio fuerza a este movimiento que obtuvo variados apoyos institucionales, como por ejemplo de la UNESCO. La inclusión de Arica en el proyecto La Ruta del Esclavo<sup>7</sup> dio finalmente visibilidad internacional a los afrochilenos.



*Ilustración 1: Portada del periódico La Estrella de Arica, 7 de enero de 2003. Primera aparición pública de los afrochilenos<sup>8</sup>.*

Últimamente han surgido en Arica otras agrupaciones dedicadas a poner en valor, reinterpretar y vivir esta negritud: El Club de Adulto Mayor Julia Corvacho, Arica

---

<sup>6</sup> Antigua danza de carnaval que interpretaban los afrodescendiente en el valle de Azapa, al interior de Arica. El *Tumbe* se baila al son de percusiones y canto; las coplas son de carácter jocoso y en el baile destaca el entrechoque de las caderas entre parejas de hombres y mujeres realizada al grito de “tumbe”.

<sup>7</sup> En 1994, en Benin, Africa, la Unesco dio inicio al proyecto La Ruta del Esclavo; con esta iniciativa de carácter cultural, se pretendía poner en evidencia el reconocimiento de la trata de esclavos negros como crimen contra la humanidad. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/dialogue/the-slave-route/> [consulta 28/09/2016]

<sup>8</sup> Fotografía disponible en: <https://tumbacarnaval.wordpress.com/2010/07/15/primeras-luces-del-tumbe-en-arica/> [consulta 21/09/2017]

Negro, Sabor Moreno, Aluna Tambó y Mujeres Yemanyá son las más populares. También, en la vecina ciudad de Iquique, ha destacado el grupo afroperuano Bandelé, integrado sólo por mujeres que, a través de la música y el teatro, llevan a cabo obras con contenido afrotarapaqueño. Las constantes publicaciones periodísticas mantienen la visibilidad de este movimiento y el apoyo de editoriales abocadas a estos temas fortalece su subsistencia. Después de 17 años, la afrochilenidad del norte forma parte importante del imaginario social de Chile.

Durante los últimos años, se han constituido otras agrupaciones y centros culturales de cariz afro también en ciudades como Santiago, Concepción y Valparaíso. Estas agrupaciones, lideradas por investigadores que de una u otra manera están relacionados con el movimiento ariqueño, sustentan su existencia en el naciente discurso social reaffricanizador chileno apoyado en algunas investigaciones académicas que mencionaré más adelante y que tratan sobre la presencia africana en el centro de Chile. Discurso, que, a diferencia de las agrupaciones del norte del país, se fundamenta en el mestizaje afro con elementos indígenas, especialmente mapuche. Las agrupaciones más conocidas son Mestizo, Kuriche y AfricaChile en Santiago, Africamérica en Concepción e Ilulafken en Valparaíso. Estas asociaciones del centro de Chile también realizan actividades en conjunto con la ONG Umbuntú, organización que acoge a los africanos recientemente migrados a Chile. Pero, a pesar de las acciones políticas y culturales que las comunidades de afrodescendientes realizan a diario en el afán de reivindicar su existencia, Chile sigue proyectando una imagen de país “blanco”, con lo cual oculta la presencia de un importante sector de la población; solo por dar un ejemplo: en los últimos censos realizados en el 2012 y 2017 no apareció la categoría étnica de afrodescendiente<sup>9</sup> ya que “faltarían argumentos culturales para legitimarla”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Es importante señalar que, en los últimos censos realizados el 2012 y 2017 las comunidades afrodescendientes lucharon para que se reconociera como categoría étnica. A pesar de la buena disposición que demostraron las autoridades regionales en un principio, el gobierno central determinó por no incluir la categoría de manera oficial (<http://afrochileno.blogspot.com.es/>).

<sup>10</sup> Deseo afirmar al respecto que cuando trabajé para el “Consejo Nacional de la Cultura y las Artes” como artista residente (2009-2012) pude oír y participar en las discusiones referidas a este tema; uno de los principales argumentos para el rechazo de esta categoría étnica era que todo lo que hoy se presenta como cultura “afro” en Chile consiste en construcciones tomadas del imaginario afronorteamericano hollywoodense. Su actual música estaría basada sobre recreaciones adoptadas de otros países, como por ejemplo Perú o Brasil. En resumen, el argumento para su marginación en cuanto categoría étnica consiste en que, a diferencia de las comunidades indígenas, no habrían mantenido un idioma, costumbres y música ancestrales.

Todas estas agrupaciones chilenas han construido su filiación afro de acuerdo con cánones que los movimientos reaffricanizadores de cada país americano han establecido como “afro”: afroperuano, afro-uruguayo, afro-boliviano, etc. Es importante notar que estas “tradiciones afro” son construcciones colectivas interamericanas que se retroalimentan constantemente a través de la adopción y adaptación de los saberes “afro” que se establecen en cada nación. Saberes a los que, con el correr del tiempo, se otorga tradición y ancestralidad y pasan a integrar el imaginario de la diáspora afro-latinoamericana.

Una de las principales características de dicha diáspora afrolatinoamericana es la asociación de los afrodescendientes con el carnaval, ya que estas comunidades participan en estas fiestas con danzas colectivas acompañadas por tambores, entre otros idiófonos considerados de tradición afro. Por ese motivo, hoy los tambores y sus ritmos carnavalescos remiten a la afrodescendencia y esta práctica musical y coreográfica se transforma en la principal herramienta de visibilización de sus demandas socioculturales.

Durante las visitas de campo efectuadas antes y durante el trabajo de tesis tuve la oportunidad de conocer y entrevistar a sus protagonistas<sup>11</sup> y me fue posible constatar que este movimiento ha creado su africanidad tomando como referencia los patrones e imaginarios de lo afrolatinoamericano construidos desde mediados del siglo XX (Ardito 2014) y teniendo como principales referentes las *performances* de los carnavales del Atlántico y el movimiento afroperuano.

## **2. Hipótesis y objetivos.**

En este contexto las comunidades afrodescendientes de Arica, así como las otras agrupaciones afiliadas a la práctica musical y danza afro del Norte Grande de Chile, se han encontrado con un gran problema a la hora de reivindicar y revitalizar las músicas y danzas tradicionales que en la zona en cuestión aluden al negro, pues estas músicas no cumplen con los cánones e imaginarios sonoros contemporáneos de lo que debería ser

---

<sup>11</sup> En estas oportunidades pude trabajar con algunos líderes del movimiento afrodescendiente ariqueño como Francisca Ríos (QEPD) y Azeneth Baez de Lumbanga en febrero del 2009 o Pablo Domínguez de la agrupación *Sabor Moreno* en enero de 2013; recuerdo la agradable conversación con Marta Salgado de Oro Negro en octubre del 2014, quien además me obsequió su libro titulado *Afrochilenos* (2013).

afro. En este sentido, la conversación que mantuve en enero del 2013 con Pablo Domínguez, percusionista y director de la agrupación afroariqueña Sabor Moreno, fue importante a la hora de decidir el objeto de estudio de mi doctorado: “Pero el cachimbo es como de negros, pero no suena tan negro [...] me gustaría aprenderlo para montarlo con la agrupación [Sabor Moreno], pero deberíamos darle un ‘toque’ más negro”. Esta apreciación desvió mi atención hacia un área hasta ahora inexplorada y me llevó a plantear la siguiente pregunta:

¿Qué características poseen las músicas y danzas tradicionales en el Norte Grande de Chile como los cantos de Epifanía, el cachimbo y los bailes de morenos que aluden al negro, pero que no responden a los cánones actuales de lo considerado como música afro?

Desde una primera aproximación a estas músicas es posible afirmar que varias de ellas, a pesar de que hoy no nos remitan a lo que convencionalmente se considera como música afro, presentan aspectos musicales y coreográficos comunes entre sí; por ejemplo: los bailes morenos practicados en todo el Norte Grande durante la celebración de fiestas de religiosidad popular utilizan marchas para danzar y matracas para marcar el “ritmo” (pulso). Además, la danza en sí relata temas de la esclavitud<sup>12</sup>. Otro ejemplo son las similitudes rítmicas entre el zapateo realizado en el canto Los Negros de la fiesta de Epifanía y el ritmo que caracteriza al cachimbo en la región de Tarapacá (a pesar de pertenecer a festividades y contextos sociales diferentes). Esta situación me hace suponer que la música y danza que alude a los esclavos y sus descendientes en el norte de Chile responde a construcciones de imaginarios sonoros asociados a un determinado discurso, relacionado con un grupo social, un territorio y un tiempo determinados.

Esta idea me condujo a plantear la siguiente hipótesis de trabajo: Cada una de las expresiones musicales y coreográficas que aluden al negro en el Norte Grande de Chile es portadora de un discurso sonoro que remite a su presencia en el mundo colonial, el republicano o el contemporáneo. Estos discursos conviven, interactúan y se manifiestan simultáneamente en fiestas religiosas y celebraciones profanas.

---

<sup>12</sup> Interesante es hacer notar que este tipo de danza de morenos, que hace uso de marchas y matracas, se constituye en una *performance* común a Perú y Bolivia, lo que abre la posibilidad de que este tipo de baile corresponda a un horizonte cultural y simbólico más amplio.

Esta tesis se propone dilucidar las construcciones musicales y coreográficas del imaginario afro en el Norte Grande de Chile y dar a conocer sus tres niveles discursivos: colonial, republicano y actual. También me propongo explicar cómo se construyeron los respectivos horizontes culturales y simbólicos del objeto de estudio, de qué modo se desarrollaron en la zona en cuestión y de qué manera aún se manifiestan como un campo semántico de referencia en la fiesta pública. Además, pretendo contribuir, a través de la musicología (ciencia aún marginal en los trabajos multidisciplinares que abordan el área andina chilena)<sup>13</sup>, a la tarea de sacar a la luz otros discursos invisibilizados por la historia oficial; en este caso, relativos a la presencia y aportes de los esclavos africanos y sus descendientes en el desierto chileno.

### **3. Marco teórico y metodológico de la investigación.**

A través de una investigación profunda realizada de acuerdo con el concepto de John Blaking ([1973] 2006) y una descripción densa respetuosa del postulado de Clifford Geertz [1973] 1997, 19-40), este trabajo aborda los conceptos sonoros implícitos en las expresiones musicales y coreográficas que remiten al mundo afrocolonial, al afrorepublicano o al actual, en el Norte Grande de Chile.

Esta tesis cuenta con tres puntos centrales, organizados a través de una perspectiva histórica, social y musicológica, que explican la construcción del imaginario del negro en la historia sociocolonial, sociorepublicana y actual, del territorio en cuestión.

El primer punto central de esta tesis corresponde a la construcción del imaginario social y sonoro del negro en la Península Ibérica medieval y renacentista; imagen que se difundió en Iberoamérica a través de representaciones teatrales y villancicos cuyas características musicales aún perviven en música tradicional de Norte Grande de Chile. Caracterizaré a estos rasgos musicales como discursos y discursividades afrohispanas.

---

<sup>13</sup> El paradigma multidisciplinar, que proviene del desarrollo de los estudios culturales latinoamericanos, especialmente de la escuela norteamericana con John Murra como uno de sus precursores en el área centroandina (donde se encuentra el Norte Grande de Chile), es el que ha imperado en la producción académica actual en los estudios Andinos Latinoamericanos. En este ambiente multidisciplinar la musicología, como ciencia, no se ha integrado en los equipos de trabajo. Mi experiencia en la participación del FONDECYT N.º 1120530: *Los Sonidos Para Los Santos: Fiestas Patronales Y Musicalización Entre Las Comunidades Andinas Del Norte De Chile* de mi pasantía doctoral de tres meses en la Universidad de Tarapacá y mi actual participación en el centro de investigación Patrimonial de la misma Universidad permitió la integración de la musicología en equipos interdisciplinarios.



El segundo punto central de esta tesis corresponde a la visión social que se tuvo de los esclavos y negros libres durante el establecimiento del orden republicano. Por un lado, la clase gobernante, con el afán de hacer eco a los principios republicanos americanistas de romper con la sociedad de castas e integrar a todos los hombres en igualdad de derechos, recreó en el salón decimonónico los bailes picarescos hispanoamericanos de fines del siglo XVIII, los cuales contaban con una marcada presencia sonora que aludía al mundo afrohispanoamericano, y los transformó en danzas portadoras de simbologías republicanas que denominó bailes criollos o bailes de tierra. Por otro lado, las clases subalternas, que habían sido marginadas de la construcción del estado nacional, manifestaron su deseo de inclusión a través de un relato cantado y danzado en el que los morenos se despojaban de su pasado bárbaro colonial y se “civilizaban” por medio del homenaje a la Virgen o a un Santo que, en el nuevo contexto republicano, representaban a la patria. A estos discursos y discursividades los llamaré afroandinos.

El tercer punto de esta tesis está relacionado con las reivindicaciones afrodescendientes que se iniciaron al comenzar el nuevo milenio en el Norte Grande de Chile y que tomaron como referencia al movimiento, de mediados del siglo XX, llamado reafricanización de Latinoamérica o diáspora africana en América. Los afrodescendientes del norte chileno utilizaron la música y la danza como herramientas fundamentales para expresar los discursos que los vinculaban a un pasado ancestral afro y exponer públicamente sus demandas de reconocimiento e inclusión social. A estos discursos y discursividades los llamaré afrolatinoamericanos.

En esta tesis se concibe a la disciplina musicológica como un campo unitario, ya que aplica al objeto de estudio paradigmas desarrollados por la musicología histórica y la etnomusicología (Irma Ruiz 1989; Jorge Martínez Ulloa 1999; Victoria Eli 2013). Por ejemplo, las propuestas desarrolladas por Robert Stevenson (1970; 1974; 1968: 1994), Aurelio Tello (2006) y Leonardo Waisman (2012) con respecto a las características musicales de los villancicos de negros, son complementadas aquí con un exhaustivo trabajo de campo cuyos lineamientos metodológicos estuvieron guiados por el modelo de Timothy Rice (1997). Esta tesis también se ha beneficiado de los paradigmas desarrollados por la semiótica de la música, en especial la narratología aplicada a la

música que propuso Eero Tarasti (2008)<sup>14</sup> y la teoría de los tópicos desarrollada por Danuta Mirka (2014), Kofi Agawu (2012) y Rubén Lopez Cano (2002), pero aplicada a la música y danza tradicionales. Asimismo, se ha enriquecido con las metodologías de los estudios culturales latinoamericanos, en especial, los estudios culturales andinos, cuyo paradigma actual radica en la integración de disciplinas para abordar un objeto de estudio<sup>15</sup>, lo que otorga a esta tesis un carácter transdisciplinario<sup>16</sup>.

Para comprender el contexto en el que se desarrollan las prácticas musicales y coreográficas en cuestión, aquí se utilizan e integran enfoques provenientes de los estudios culturales andinos, la antropología, la etnomusicología y la semiótica de la música.

El primer enfoque integra el concepto de horizontes culturales propuesto por el antropólogo John Murra (1984)<sup>17</sup> con el de horizontes simbólicos elaborado por el

---

<sup>14</sup> Mediante la aplicación de la teoría greimasiana a la música, propuesta y desarrollada por el mismo autor en 1994.

<sup>15</sup> Con el arribo del pensamiento postmoderno a mediados del siglo XX se desarrollaron en Latinoamérica nuevos paradigmas en la investigación que condujeron a un replanteamiento de la relación entre investigador y objeto de estudio. Esta situación produjo rotundos cambios de perspectivas o enfoques a la hora de abordar una investigación. Una de las principales características de estos cambios fue la reconsideración de los límites y dicotomías disciplinarias (Cámara de Landa 2003, 196). En esta “revuelta multidisciplinar” las disciplinas tuvieron que ampliar sus horizontes, reconvertirse en nómades y trabajar en conjunto (García Canclini 1990, 37 -40; Cámara de Landa 2003, 263; González 2013, 47-60). Aparecieron nuevas metodologías en forma de inter – multi y transdisciplina para abordar un objeto de estudio. Esta nueva mirada rompió los esencialismos latinoamericanos, amplió los horizontes de las fronteras nacionales, propuso nuevos conceptos como descolonización, globalización, democratización, etc., a la vez que daba cabida a la visibilidad y atención de los discursos de colectivos culturales y subalternos. En los estudios andinos latinoamericanos uno de los principales hitos fue la integración disciplinaria para abordar un objeto de estudio, siguiendo el modelo que desde 1959 propuso la etnohistoria con la integración de la arqueología, la antropología y la historia. Desde 1980 a la actualidad se estableció un nuevo marco interdisciplinario para enfrentar los estudios andinos, especialmente para estudiar a los pueblos sin escritura o de los que se cuenta con muy pocos datos escritos (Hidalgo 1994, 669).

<sup>16</sup> El morfema “trans” como prefijo de un concepto comienza a ser utilizado convencionalmente y con mayor frecuencia en las ciencias sociales desde la década de 1990 (Rodríguez 2011, 1) como consecuencia de los cambios de paradigma que produjo la postmodernidad en las disciplinas sociales para abordar una investigación: “Lo ‘trans’ no es un prefijo milagroso, ni el anhelo de un multiculturalismo angélico; no es la síntesis de modernidad y premodernidad, sino de la modernidad y la postmodernidad” (Rodríguez 2011, 4). Este concepto construyó una nueva mirada hacia el objeto de estudio que ha marcado los estudios culturales durante los últimos años. Importante es señalar que el concepto de transculturación fue propuesto por la antropología latinoamericana desde 1940 por el estudioso cubano Fernando Ortiz en su ensayo titulado “Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación” y desarrollado en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* ([1940] 1978, 218).

<sup>17</sup> Para los estudios culturales andinos este concepto está relacionado directamente con las actividades socioeconómicas y el intercambio y traspaso cultural entre los habitantes de diferentes pisos ecológicos del área andina. Tal concepto comienza a ser utilizado en los estudios andinos con el desarrollo de la arqueología en el Perú central. “John Rowe había propuesto [...] una división andina, por Horizontes, con las épocas de expansión de ciertas culturas a través del territorio, intercalados por Períodos Intermedios

filósofo Rodolfo Kusch (1976)<sup>18</sup> y pone a éstos en relación con la idea de horizontes que emana desde la etnomusicología posmoderna (Ramón Pelinski 2000<sup>19</sup>; Enrique Cámara de Landa (en prensa)<sup>20</sup>. Esta operación permite entender el objeto de estudio en un contexto globalizado en el que el traspaso de la información trasciende las fronteras de las áreas culturales. Además, facilita la identificación de fenómenos aislados y el abordaje de dicho objeto de estudio tanto desde las perspectivas de los protagonistas como desde donde éstos últimos los reproducen.

El segundo enfoque proviene de los estudios culturales andinos y está relacionado con los discursos implícitos en las diferentes manifestaciones musicales y coreográficas vinculadas con el negro y su modo de expresarlos, que en esta tesis denomino discursividad, lo que me permitió realizar una descripción más densa y entender el sentido profundo de los discursos implícitos en el objeto de estudio.

El concepto de “discursividad” procede de los estudios culturales latinoamericanos y es producto del desarrollo de las metodologías utilizadas por la etnohistoria y antropología andinas que buscan comprender la mirada subalterna de determinados hechos históricos o entender las visiones de otros grupos culturales,

---

que corresponden a florecimientos locales” (Rostworowski [1988] 2011, 27). Los estudios etnohistóricos y el desarrollo de la arqueología de los años 70 y 80 (Hidalgo 2004, 669) utilizaron y fijaron este concepto en el léxico de los estudios andinos para dar cuenta, a través de los rasgos característicos de la producción artística de un mismo período, de las influencias que determinadas culturas ejercieron sobre otras durante la historia precolombina.

<sup>18</sup> Interesante para los objetivos de este trabajo resulta la propuesta del filósofo y antropólogo americanista Rodolfo Kusch (1976) del concepto de horizonte simbólico para definir un territorio imaginado que trasciende las fronteras del territorio físico: “Se parte de la postura que la cultura no es una entidad estática u objetiva, como se la plantea [...] Cultura es sobre todo decisión. Por su parte, la decisión cultural tiene sus límites; uno inferior, que sería el suelo o hábitat, y el otro superior, o sea el horizonte simbólico. Entre ambos límites el sujeto cultural logra su totalización en tanto integra con su decisión a los mismos” (Rodolfo Kusch, 1976, 93 -114).

<sup>19</sup> La etnomusicología posmoderna reconfigura el concepto de horizonte. A este respecto, Rice refiere la metáfora – explorada por Gadamer- de un mundo delimitado por horizontes en lugar de fronteras culturales (lo que significa relativizar al observador este concepto, ya que implica que los horizontes del mundo social y cultural cambian según nos movemos en el espacio y tiempo (Pelinski 2000, 291- 292).

<sup>20</sup> Un claro ejemplo en este sentido es el trabajo de Cámara de Landa (en prensa) sobre el surgimiento y proliferación del celtismo musical en España, donde propone la necesidad de utilizar y aplicar el concepto de horizonte para entender los fenómenos musicales actuales: “Como las personas, que son siempre los protagonistas de toda actividad humana, en un mundo caracterizado por la extrema movilidad de sus habitantes y por otros rasgos -como la globalización o el incremento exponencial de las comunicaciones- que han sido objeto de numerosos estudios recientes, no es descabellado proponer la idea de que los horizontes de la música celta aparecen allí donde las personas producen, consumen, estudian o difunden lo que incluyen en este ámbito de estilos, géneros, repertorios, instrumentos y prácticas sonoras. Si asumimos que todas las acciones humanas se inscriben en algún tipo de paisaje que les confiere sentido y significado y aceptamos que éste siempre se extiende hasta un horizonte [...] Los horizontes que los vinculan de algún modo a la música celta se desplazan con ellos y confieren al fenómeno del celtismo una riqueza inabarcable, más allá de que se trate de un constructo del que tienen conciencia”.

muchas veces antagónicas al discurso oficial, respecto a un determinado relato, por lo que se apela a la revisión y estudio de otras formas de expresión no convencionales. Uno de los primeros en proponer este paradigma fue el historiador y filósofo mexicano Miguel León Portilla en su libro *La visión de los vencidos*, que a través de documentos no convencionales como pinturas nativas, relaciones hispanas, cantares épicos, testimonios de los informantes del evangelizador Sahagún y testimonios de los indígenas aliados de Hernán Cortés, pudo develar otra narrativa respecto a la conquista de México. Bajo esta misma corriente de pensamiento Luis Valcárcel, considerado el padre del indigenismo peruano de comienzos del siglo XX, en su obra *Historia del Perú Antiguo* declaró que las crónicas coloniales son una fuente de datos seguros e indudables para entender el pasado andino. (Hidalgo 2004, 655)<sup>21</sup>.

En 1971 el antropólogo francés Nathan Wachtel, haciendo alusión a la obra de Miguel León Portilla, publicó un libro con el mismo título, pero esta vez orientado al contexto peruano: *La Visión des Vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole 1530-1570*<sup>22</sup>. En esta obra el autor expone la percepción de los nativos del Perú respecto de la desarticulación del imperio incaico. Lo interesante de esta obra es su propuesta de incluir el folclore para dilucidar la perspectiva de los andinos acerca de un determinado hecho<sup>23</sup>.

Conviene señalar, por último, un tipo particular de documentos suministrados por el tiempo presente; se trata del folclore indígena actual. En México y Guatemala, así como en el Perú, existen piezas de teatro, a la vez recitadas, cantadas y danzadas, que hacen revivir los acontecimientos del tiempo de la Conquista, y cuya representación tiene lugar en ciertas regiones una vez al año regularmente. Sin duda, la fecha de estas piezas es incierta; pero muchas veces parece muy antigua e incluso remontarse hasta el

---

<sup>21</sup> El término etnohistoria comienza a ser utilizado en 1909 por el norteamericano Clark Wissler como un intento de reconstrucción cultural utilizando materiales arqueológicos y etnográficos, documentación histórica e informes de indígenas ancianos (Hidalgo 2004, 655)

<sup>22</sup> La versión en castellano fue publicada en 1976 como *Los vencidos. Los indios del Perú antes de la conquista española 1530-1570*.

<sup>23</sup> El autor propone cuatro categorías: Las primeras son las fuentes indígenas, entre las que se encuentran las crónicas de indios y mestizos. En segundo lugar, el arte, tanto iconográfico como escénico, así como también el musical y coreográfico. En tercer lugar, los archivos de la administración española tales como los cobros de tributo, leyes o evangelización. Por último, las crónicas españolas o fuentes “clásicas” que los historiadores han utilizado con más frecuencia. Lo interesante de la propuesta de Wachtel es la incorporación del arte y la práctica musical y coreográfica como fuentes para entender, descubrir o corroborar los discursos implícitos en los descendientes de los nativos peruanos.

siglo XVI; dan testimonio de la conservación del pasado en la memoria colectiva de los indios. (Wachtel 1976, 31).

Hacia la década de 1980, al consolidarse el paradigma etnohistórico en los estudios andinos, el concepto de discursividad fue cada vez más utilizado en relación con la hermenéutica de textos iconográficos precolombinos, coloniales y de *performances* folclóricas y modernas como fuentes primarias. Durante el período 1984-1987 se pulieron las herramientas para interpretar la discursividad de los textos coloniales considerando sus objetivos y contextos de producción, así como a los destinatarios de estos. Se atendió a lo dicho y a lo no dicho -los silencios- tanto en las fuentes como en la historiografía, y se intentó descubrir sus sentidos a partir de una minuciosa reconstrucción de la matriz de producción de los discursos. Por un lado, se focalizaron la identificación sociocultural de las comunidades indígenas y su dinámica interna, así como sus transformaciones por acción directa de los estados incaico y español. Por el otro, se analizaron las estrategias y representaciones indígenas tendientes a limitar, contrarrestar o explotar la coerción económica y extraeconómica de los sectores dominantes en cada coyuntura histórica (Lorandi 2010, 272 -273).

Actualmente, el antropólogo José Luis Martínez Cereceda (1998, 12; 2011, 25 -44) ha desarrollado y aplicado el concepto de discursividad en sus trabajos sobre el mundo andino chileno y ha ampliado el campo de acción al incorporar el análisis e interpretación de iconografía precolombina y colonial, así como también documentos coloniales jurídicos, testamentos indígenas etc.<sup>24</sup>. Este autor define la discursividad como: “aquella forma concreta a través de la cual un grupo humano, social o culturalmente identificado, se refiere ya sea a sí mismo, a sus instituciones o a otros grupos, otras geografías u otros mundos”. Hoy cada vez son más los investigadores que utilizan estos tipos de lenguajes no convencionales para dilucidar un discurso social, es

---

<sup>24</sup> En una entrevista realizada el 18 de octubre de 2014, José Luis Martínez me comunicó que su planteamiento fue inspirado por tres corrientes de pensamiento provenientes respectivamente del campo de la lingüística, la literatura y la antropología, como son los trabajos de Van Dijk; quien destaca por sus estudios sobre racismo y discriminación y analiza no sólo los discursos respecto al abuso del poder, sino también los de resistencia al mismo. Los de Beatriz Pastor; quien se ha destacado por haber desarrollado el pensamiento crítico latinoamericano. En sus trabajos como *El Segundo Descubrimiento: La Conquista De América Narrada Por Sus Coetaneos (1492-1589)* o *Discursos sobre la 'invención' de América*, la autora propone un cuestionamiento a las ideas preconcebidas respecto a la conquista de América y, a través de diarios, cartas y crónicas, demuestra cómo, poco a poco, se desarrolla una conciencia crítica que cuestiona el modelo del poder establecido. Por último, es inspirado por los trabajos del historiador francés, referente en los estudios andinos, Pierre Saignes, quien explica los discursos subalternos en las prácticas culturales de las comunidades andinas.

decir, una discursividad. Por lo tanto, en esta tesis utilizo el concepto de discurso para referirme al significado que porta el sonido o la danza y el de discursividad para referirme a los modos de producción y expresión de éstos. En este trabajo distingo tres tipos de discursividades: afrohispana, afroandina y afrolatinoamericana, las que están relacionadas con los tres grandes períodos históricos del territorio estudiado: el colonial, republicano y contemporáneo, respectivamente.

En tercer enfoque integra postulados clásicos provenientes de la antropología y etnomusicología, los que son abordados desde tres puntos de partida: El primero trata sobre los significados que posee la música en su contexto; en este sentido, los enfoques de John Blacking ([1973] 2006) y Clifford Geertz ([1973] 1997) son una guía para la interpretación de los datos. El segundo estudia el descubrimiento de tópicos significativos que remiten al imaginario del “negro”; aquí son muy importantes los enfoques de Simha Aron (2008) y de algunos semiólogos de la música. El tercero aborda el vínculo entre el investigador y el objeto de estudio, en mi caso, como investigador *insider*<sup>25</sup>, para lo cual han sido importantes mis vivencias personales y mi cercanía con el hecho a investigar, así como los planteamientos de Franz Boas, Jeff Titon y Thomas Turino<sup>26</sup>.

En primer lugar, mi investigación se ha beneficiado con la propuesta antropológica de John Blacking expuesta en *¿How musical is man?* ([1973] 2006) que, a pesar del paso del tiempo, continúa siendo una referencia inevitable y un motivo constante de reflexión. En este trabajo Blacking propone considerar la música como un fenómeno indisoluble del contexto sociocultural, por lo que sería necesario, para

---

<sup>25</sup> Ramón Pelinski (2000, 286) a través de los trabajos de Turino y Frith, quienes reflexionan respecto a la relación entre *performance* e identidad, expone: “Entre identidad y música existe un vínculo privilegiado: la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance (Frith 1996). La *performance* no reenvía a un sentimiento de identidad que estaría detrás (o más arriba, o debajo) de la *performance*, sino que es la realidad misma de la identidad. Para Turino, la ejecución musical 'no es puramente una afirmación sobre identidad y cosmovisión, sino que es más bien la esencia de tal afirmación' (Turino 1989, 29). Dicho de otra manera: 'hacer música no es una manera de expresar ideas; es una manera de vivirlas (Frith 1996).”

<sup>26</sup> Como manifesté anteriormente, soy un investigador nacido y crecido en la región de Tarapacá, especialmente en el Oasis de Pica, y por lo tanto he participado desde niño en las celebraciones tradicionales de toda la región. De esta manera, he podido observar y vivir la experiencia festiva como cantor, mandolinista acompañante e integrante de la tropa de lakas (flautas de pan). Además, en los últimos años, desde mi experiencia laboral como encargado de patrimonio en el Municipio del Oasis de Pica y actualmente como investigador en Patrimonio Cultural Inmaterial del Centro de Investigaciones Patrimoniales de la Universidad de Tarapacá, he observado similitudes y diferencias en los variados ámbitos expresivos relacionados con el imaginario del negro. Desde este punto de vista cobran importancia para mí los aportes de Jeff Titon (2008) y Franz Boas con respecto al trabajo de campo.

entender el significado profundo de un fenómeno musical, tomar en cuenta la perspectiva de sus protagonistas (Blacking [1973] 2006, 103-142).

Este autor propone además un modelo de estructura superficial (la estructura musical que percibimos con el oído) y una estructura profunda, que no sería tan fácil de indagar pero que indicaría las bases cognoscitivas y compositivas que una sociedad lleva a la práctica cuando se expresa musicalmente. O sea, el sistema y la estructura social de una comunidad determinada explicarían su sistema musical. (Blacking [1973] 2006). Este planteamiento es la base que orientó desde los inicios esta investigación musicológica cuando indagué en músicas que “no sonaban tan negras”.

Clifford Geertz abre mi investigación al campo del significado musical en el contexto, en cuanto contribuye a la comprensión del hombre en términos culturales y de su visión del mundo. Este autor, a partir del postulado de Max Weber que define al hombre como “un ser inserto en tramas de significación tejidas por él mismo”, propone un concepto de cultura como “esquema históricamente transmitido representado en símbolos con que el hombre comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento”. (Geertz 1997 [1973], 19-40). Esta idea contribuye a realizar una reflexión profunda acerca de manifestaciones, relaciones sociales y otras expresiones culturales sobre un determinado tema, que se han construido históricamente (en mi caso, la construcción de tópicos musicales relacionados con lo “negro”). A través del postulado de Gilbert Ryle, Geertz propone lo que él llama una “descripción densa”, que consiste en superar la simple descripción etnográfica y entender el gesto cultural como un tejido de motivaciones que dan sentido a un hecho y aportan significado (Geertz [1973] 1997, 19 -40). Este tipo de descripción es más pertinente para mí, por el hecho de ser miembro de la comunidad estudiada y, en definitiva, me condujo a sustentar una mayor comprensión del texto en su contexto.

Para la búsqueda de elementos musicales que se puedan identificar con una práctica afro, el acercamiento analítico de Simha Arom (2008) resultó ser apropiado, ya que me permitió aislar algunos tópicos musicales, definir una “jerarquía de datos musicales” y compararlos con otros fenómenos musicales existentes en otros contextos geográficos e históricos. En mi caso se trata de tópicos construidos en los villancicos coloniales, especialmente en las “negrillas” o “guineos”, comparados con los cantos que remiten a los “negros” en la fiesta de Epifanía en la región de Tarapacá. En este sentido es muy interesante la propuesta que Arom expone en su artículo titulado *Modelización y*

*Modelos en las músicas de tradición oral*. Publicado inicialmente en Francia (1991) y editado en español por Francisco Cruces (2001) en traducción de Jaume Ayats, con una segunda edición en el 2008. En este artículo se plantea que: “En una cultura concreta los hechos musicales, al igual que los lingüísticos<sup>27</sup>, no son identificados en virtud de su realidad acústica sino en el rol que juegan en el funcionamiento de un sistema” (Arom 2008, 206). Este sistema está conformado por unidades básicas que Arom llama diferenciales. Se reconocen como modelos y estos modelos son precisamente los que se establecen la identidad de una pieza (Arom 2008, 207).

Arom define como *modelos paradigmáticos* a unidades mínimas significativas que funcionan independientemente en el discurso musical; reemplazándose unas con otras, sumándose, etc. (2008, 2009). Con el tiempo estas unidades musicales se convierten en tópicos significativos que aportan sentido a la expresión musical de un grupo (en el caso de esta tesis, a las músicas que remiten a un imaginario del negro). Este planteamiento, como herramienta analítica, fue muy útil para enfrentar y demostrar mi hipótesis. La puesta en valor de la “etnografía reflexiva” propuesta por Titon, (Cámara de Landa 2003, 196) junto con las fases fundamentales de la investigación, rigurosa observación participante y sistematización de datos que propuso Boas (Cámara de Landa 2003, 71), me abrieron el camino hacia el planteamiento y desarrollo de un método como investigador *insider*.

Por último, la propuesta de Turino con respecto a la construcción de espacios musicales y coreográficos también encuentra en mí una especial resonancia, ya que este autor considera el quehacer musical no sólo como una manera de expresar ideas, sino también de vivirlas, con lo cual abre la discusión sobre la noción de contexto que vendría a ser, más que una categoría académica, una serie de relaciones sociales vividas y ligadas a precisos momentos históricos (Turino 1992, 452).

La superación del concepto esencialista propuesto por Turino (1992) en un artículo titulado “Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima”, me ayudó a ir más allá del actual concepto esencialista de música afrolatinoamericana, lo que amplió mi mirada hacia la

---

<sup>27</sup> Para la aplicación de su método a mi trabajo es importante decir que Arom explica su modelo teórico desde la lingüística.



consideración de la construcción esencial sobre la música “afro” que realizan algunas comunidades en regiones aisladas de los centros urbanos del Norte Grande de Chile.

#### 4. Aspectos metodológicos.

Para esta investigación fue necesario realizar una serie de acciones metodológicas con respecto al trabajo de campo, el estudio de la bibliografía respectiva y la sistematización y corroboración de datos. Estos últimos fueron complementados por mi experiencia, mis recuerdos vivenciales en calidad de investigador *insider* y como artista intérprete y estudioso, tanto de la música colonial americana como de la música tradicional y popular andina.

Inicié formalmente el trabajo de campo en 1997, cuando pude recoger diversos aspectos sobre las fiestas de religiosidad popular como la de Epifanía, llamada popularmente “Pascua de Negros”, así como también las festividades Marianas y Patronales del Norte Grande de Chile en el que participan bailes que aluden al negro como son los bailes morenos de Tarapacá y las compañías de morenos de Arica y Parinacota. En los pesebres de Pica, que corresponden a una parte de esta investigación, participé en la adoración cantando como un miembro más de la comunidad o como músico acompañando los cantos con la mandolina y/o quena<sup>28</sup>.

En los poblados vecinos a los oasis, donde la fiesta de Pascua de Negros se presenta con otra estructura en la celebración y en sus componentes musicales, decidí integrar la banda de lakas<sup>29</sup> que acompañaba a una de las cofradías más antiguas y

---

<sup>28</sup> La quena en la zona se construye tradicionalmente de bronce (hasta mediados del siglo XX) caña o madera y tiene un total de siete agujeros, seis al frente y uno atrás, para el pulgar. En la actualidad es uno de los instrumentos típicos de los conjuntos folclóricos de música andina, cuyo uso se encuentra también en la música de fusión, etno, música de la nueva era, etc. En los oasis de Pica se construyeron quenás de cobre, pues la caña existente en la zona es demasiado porosa y no sirve para construir este instrumento; además no existían especializados para tornearla en madera. Este tipo de quena cuenta con cinco agujeros para digitar y la escala que presenta no corresponde a ninguna de las conocidas hasta ahora en otras variedades del instrumento.

<sup>29</sup> Se denomina tropa de lakas a un grupo de músicos junto con sus flautas de Pan andinas que acompañan las cofradías religiosas y amenizan fiestas populares. Una de las características de la Pascua de Negros celebrada en el pueblo de la Tirana, poblado vecino a Pica y Matilla, son las cofradías religiosas que peregrinan desde las ciudades más importantes de la zona y cada una de las cuales lleva consigo el acompañamiento de la banda de lakas. Desde 1997 hasta el 2001 pertencí a una banda de lakas que se formaba sólo para la fiesta con el fin de acompañar a la cofradía tradicional de la zona.

tradicionales del poblado de La Tirana. Durante los tres años que participé como integrante de la banda, asistí a las adoraciones al Niño Dios en los pesebres que se arman en la casa de los pueblos y al pesebre del templo, donde también acompañé los cantos con mi mandolina, junto a la “orquesta” o estudiantina familiar compuesta por un violín, un acordeón, un tamborcito y otra mandolina. Conviví con los actores sociales más importantes de la cofradía y compartí directamente el “ser peregrino” con la banda de lakas. Asimismo, he tenido la oportunidad de ver muy de cerca los bailes morenos de la región de Tarapacá; especialmente el del pueblo de Pica, que estaba integrado por muchos amigos de la infancia, por lo que escuchar sus historias y anécdotas respecto a esta danza me ha enriquecido y ha sido útil para esclarecer los discursos implícitos que sustentan su quehacer musical y coréutico. También he sido testigo de la proliferación de la morenadas actuales en los santuarios religiosos y patronales del Norte Grande de Chile que provienen de los ritos marianos de la actual Bolivia y he recibido comunicaciones personales de sus protagonistas respecto a sus discursos y discursividades, lo que me ha permitido reflexionar respecto a los horizontes simbólicos y culturales de los bailes y compañías de morenos del Norte Grande de Chile.

Desde el año 2003 hasta la fecha he participado directamente en los pesebres de Pica y Matilla y he podido interactuar con los diferentes actores sociales: integrantes de cofradía, adultos mayores, jóvenes, cantores, nuevos residentes del pueblo, entre otros. Desde 2007 he realizado registros audiovisuales en las fiestas religiosas del Norte Grande de Chile (en su mayoría de la región de Tarapacá) con el objetivo de confirmar mis observaciones y tener disponible la imagen concreta de las fiestas para su revisión en cualquier época del año. Este trabajo de campo dio como resultado una gran cantidad de datos contenidos en registros de audio, iconográficos, y materiales como, por ejemplo, antiguas libretas de cantos y plantillas coreográficas de cofradías religiosas, así como instrumentos musicales antiguos, utilizados para amenizar festividades y salones de tertulia.

Entre los años 2010 y 2014 tuve la oportunidad de investigar el movimiento afrochileno en Arica. Conocí primero a la familia Baez, con quienes compartí una tarde de merienda en casa de una de las iniciadoras del movimiento afrodescendiente en la región, Azeneth Baez, y su madre Francisca Ríos. Ellas me comunicaron sus principales intereses, motivos y anhelos respecto a este movimiento que lideraban junto a otras

familias afrodescendientes. Durante mi pasantía doctoral en la ciudad de Arica, tuve la oportunidad de enriquecer estas vivencias y de profundizar y orientar los datos obtenidos hacia la problemática de esta tesis doctoral; me entrevisté con los protagonistas actuales de este movimiento afrochileno y me dediqué a analizar la procedencia y recreación de los toques de tambor, así como también la *performance* del tumbé, que, como veremos en este trabajo, es la danza símbolo del movimiento afrochileno.

Desde el 2017 trabajo en el Centro de Investigación del Patrimonio de la Universidad de Tarapacá, con sede en la ciudad de Iquique. En esta institución coordino dos programas relacionados directamente con la presente tesis doctoral: el primero es el *Programa de Estudio del Cachimbo* y el segundo *Investigación participativa sobre morenos de paso. Legado afrodescendiente en la devoción popular de la región de Arica y Parinacota*. Uno de los objetivos logrados de estos programas, fue que la danza cachimbo y las compañías de morenos de paso ingresaran al Inventario Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial de Chile. Las dos investigaciones comenzaron el año 2014, cuando realicé mi pasantía doctoral en esta Universidad, y el logro obtenido fue sustentado por parte de los trabajos de la presente investigación. Esta experiencia enriqueció enormemente los contenidos de la presente tesis doctoral. Actualmente, coordino los planes de salvaguarda de ambas tradiciones.

Elaboré la sistematización de datos para esta tesis desde un punto de vista comparativo. Primero seleccioné músicas y danzas que desde una “estructura superficial” aludieran al negro, moreno o afrodescendiente (versos que se cantan, nombre de danzas o agrupaciones religiosas o discursos de la memoria colectiva). Luego procedí a compararlos y complementarlos sea con los apuntes, resultados de mis vivencias de lugareño, como con los primeros registros de audio, en formato casete y con los actuales datos obtenidos durante el proceso de mi investigación doctoral.

Al iniciar este doctorado comencé la revisión bibliográfica orientada al contexto histórico y cultural del Norte grande de Chile, así como también a los estudios andinos y la construcción de imaginarios respecto a las poblaciones africanas en Iberoamérica. En primer lugar, seleccioné libros, artículos y documentos que ya había estudiado para mis investigaciones anteriores, principalmente aquellos especializados en historia

regional y etnohistoria. Luego fue necesario recuperar y buscar información referida al mestizaje africano, en los viejos apuntes que realicé alrededor de 1998, cuando revisé las actas coloniales de bautismo, defunción y matrimonio del archivo parroquial de Pica, guardados en la Catedral de la ciudad de Iquique, actual capital de la región de Tarapacá que desde la administración chilena (1884) reunió algunos libros y registros de las iglesias de la región. Si bien en este archivo no lleve a cabo un relevamiento exhaustivo debido a las pésimas condiciones en que se encontraba en ese momento, pude obtener datos concretos respecto a la presencia de esclavos en la región. También por información que encontré en el mismo archivo, descubrí que otros investigadores habían realizado estudios dirigidos a lo que yo buscaba, como el de Osvaldo Ossandón (1962); cuando accedí a ellos pude corroborar y complementar mis datos. Asimismo, mi trabajo de pasantía doctoral en la región de Arica y Parinacota me permitió acceder a la base de datos del equipo de estudio que integré, el cual en aquel momento se dedicaba al estudio de las poblaciones africanas en la historia colonial y republicana de la ciudad de Arica (donde pude colaborar con mis proposiciones al respecto y enriquecerme con los estudios que allí se realizaban).

Paralelamente revisé y fiché libros, documentos y artículos sobre estudios de música y danza afrolatinoamericana, los que me llevaron a entender su desarrollo musical durante la Colonia y las repúblicas, tanto de la administración peruana como de la chilena. Durante los últimos años de la investigación focalicé mi búsqueda hacia la bibliografía actual relativa a música y danza afroamericana y sobre los estudios históricos, etnohistóricos, antropológicos y sociológicos andinos y especializados en el Norte Grande de Chile.

Por último, en la ciudad de Valladolid, durante el transcurso de mi beca de tres años de doctorado y los dos últimos en mi actual residencia en la región de Tarapacá, mi investigación se orientó a organizar los datos sobre la presencia y aportes de los esclavos y sus descendientes en el Norte grande de Chile, a buscar la “estructura profunda” respecto a los discursos que están detrás de las músicas y danzas que lo aluden y a la organización y la escritura de esta tesis.

En este trabajo considero como fuentes primarias a los datos obtenidos en mi búsqueda de campo: grabaciones, entrevistas, vídeos, documentos y objetos e

instrumentos musicales utilizados por los cultores y sus antepasados. Como fuentes secundarias considero los estudios publicados en libros y artículos que me sirvieron para mi investigación. Especial consideración concedí a las fuentes primarias, pues estas me confirmaron no sólo la presencia histórica de los esclavos africanos, sino también la construcción de imaginarios del negro en diferentes contextos históricos, sociales y culturales. Las fuentes secundarias corroboraron y me ayudaron a confirmar mi hipótesis.

## **5. Estado de la cuestión**

Para alcanzar los objetivos propuestos y completar mi investigación etnográfica realicé una revisión bibliográfica considerando tres aspectos fundamentales:

a) Estudios históricos y culturales andinos: revisé libros, documentos, artículos, actas de congresos y escritos electrónicos referentes a la historia colonial en el virreinato del Perú y republicano en el Norte Grande de Chile, con el objetivo de entender el contexto histórico y cultural en el que se construyeron y desarrollaron las manifestaciones musicales y coreográficas que aluden a los negros.

b) Estudios afroiberoamericanos: Revisé abundante bibliografía relativa a la presencia y aporte de los negros en Iberoamérica y su desarrollo en el Perú, Bolivia y Chile colonial y republicano. Además, consulté textos acerca de los movimientos afrodescendientes latinoamericanos actuales; con el objetivo de entender los paradigmas de los estudios relativos a la esclavitud y de los africanos en Iberoamérica, así como también su desarrollo musical desde la Colonia hasta la actualidad<sup>30</sup>.

c) También abordé bibliografía sobre la música virreinal y música tradicional del Norte Grande de Chile, así como también las recientes publicaciones respecto de los movimientos afrodescendientes del Norte Grande de Chile.

---

<sup>30</sup> La poca historiografía musical que se ha realizado en la zona ha intentado escribir sobre el desarrollo de la música regional dando a conocer una serie de datos de archivo y descripciones organológicas que podrían eventualmente complementar futuros estudios musicológicos. También son bastantes escasos los escritos respecto al movimiento afrodescendiente chileno, aunque lo interesante en este caso es que los libros que se han publicado constituyen esfuerzos que realizaron los mismos protagonistas a través de fondos concursables para contar su historia, lo que entrega importantes datos de su imaginario y visión del discurso subalterno. Los estudios científicos al respecto son muy pocos, si bien actualmente comienzan a aparecer algunos artículos y tesis de grado de antropología y sociología que exponen este movimiento desde una perspectiva política.

Los estudios históricos y culturales acerca de los procesos de configuración social en el área andina y, por ende, en el actual Norte Grande de Chile, no han sido pocos. El hecho de haberse constituido muy temprano en la Colonia como horizonte económico orientado históricamente a la minería argentífera; con Potosí a nivel macro y Huantajaya a nivel local, el Norte Grande de Chile ha sido, desde la época virreinal a la actualidad, una zona estratégica para el desarrollo económico y político, lo que ha despertado el interés de numerosos investigadores.

Los trabajos de John Murra (2002) y María Rostworowski ([1988]2011) me ayudaron a comprender la conformación de la macrozona andina durante el período precolombino. A través de la filosofía de Rodolfo Kusch (1976) comprendí el traspaso de imaginarios significativos y la construcción de horizontes simbólicos andinos que en esta tesis apliqué al caso afrochileno. José Luis Martínez (1998; 2011) desarrolla el concepto de discursividad, lo que me ayudó a establecer los lineamientos de este estudio y por último, el postulado de Nathan Wachtel (1976), respecto a considerar otros lenguajes no convencionales para entender la visión de las clases subalternas, me permitió entender los discursos implícitos en las discursividades afrohispanas, afroandinas y afrolatinoamericanas.

La República en los países andinos se hizo presente entre difíciles cambios sociales. Benedic Anderson ([1983]1993), Jorge Martínez y Tiziana Palmiero (2000) y Thomas Abercrombie (1992) me permitieron comprender la conformación de los imaginarios republicanos y cómo sus discursos sociales se construyen y se manifiestan en el espacio público.

Desde el punto de vista de los estudios andinos en Chile importantes son los arqueológicos, históricos y etnohistóricos de Jorge Hidalgo (2004; (2007), Lautaro Nuñez (1963; 2004), José Casassas (1974), Juan Van Kessel (1987; 1989; 1992; 1996; 2008), Hugo Romero (2006) y Alberto Díaz (2009; 2014) los que me otorgan un marco general sobre la construcción histórica y del pensamiento socio cultural desde la Colonia hasta nuestros días.

Para comprender el pasado colonial del desierto chileno, importantes fueron los aportes del Arcediano Francisco Xavier Echeverría y Morales ([1804] 1952), sacerdote oriundo del oasis de Pica que en su *Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa* reescrita y

publicada por Víctor Barriga aportó información relevante acerca de la fundación y desarrollo del sur del Perú. En este mismo sentido, otro estudio de importancia es la descripción geográfica y social de la región de Tarapacá que realizó Antonio O'Brien y publicada por Jorge Hidalgo ([1765] 2009). Trabajos éstos que han sido de consulta obligatoria por investigadores interesados en la construcción histórica, social y política de fines de la Colonia del desierto chileno, como los de Oscar Bermúdez Miral (1986), que prácticamente escribe la historia de Pica y Matilla y Patricio Advis (1994; 1995) que desarrolla la historia y primeros asentamientos hispánicos en los oasis tarapaqueños y su evangelización.

La real Audiencia de Charcas ubicada en Oeste de la actual Bolivia fue el motor económico de Latinoamérica y, por lo tanto, uno de los centros culturales más importantes del virreinato. La relación socioeconómica que tuvo El Norte Grande de Chile con Charcas, especialmente con las minas de Potosí, fue muy significativa para los puertos, quebradas y oasis del desierto chileno. Beatriz Rossels (1996) y María Eugenia Soux (1997) dan cuenta del desarrollo musical de esta provincia y su influencia hacia otras comarcas relacionadas. A su vez, Oscar Bermúdez (1986) expone la directa relación socio-económica entre Tarapacá y la provincia de Charcas.

Los hitos que marcaron los principales cambios sociales y culturales durante el siglo XIX y primera mitad del XX y que afectaron a las celebraciones religiosas y populares en la región fueron el descubrimiento del salitre y la chilenización del territorio. Sergio Villalobos (1979), Sergio Gonzales (1994; 2004a; 2004b; 2005) y Lautaro Núñez (2004) proporcionan interesantes panorámicas sobre estos cambios sociales, mientras Bernardo Guerrero (2014) y Juan Van Kesel (1987) lo hacen desde la perspectiva de la identidad.

Con respecto al ámbito afro iberoamericano, importantes en este trabajo son los estudios históricos y musicales sobre el desarrollo de la música y danza de los esclavos africanos y sus descendientes en Iberoamérica. Fabienne Guillén (2000) y Jesús García (2000) lo hacen desde la construcción del imaginario del negro en Iberoamérica medieval. Isidoro Moreno (1997) abre el camino hacia el origen de las cofradías de morenos en la España andaluza, las que sirvieron de modelo para la organización de morenos en América. En cuanto al género que se convirtió en una de las expresiones

que integraba a las otras culturas al oficio religioso hispano, Samuel Rubio (1979) elabora una relación entre los elementos musicales de los villancicos hispanos, que llevan una indicación dirigida a una cultura no castellana, con música tradicional que la identifica. Además, este autor aporta datos sobre el origen y desarrollo del villancico en España. Samuel Claro (1974) entrega un panorama general acerca de la presencia y desarrollo de este tipo de villancicos en América, lo que me permitió conocer las diferencias evolutivas que tuvo entre los siglos XVII y XVIII. Por su parte, Robert Stevenson (1968, 1994) realiza estudios analíticos de los villancicos de negros y es el primero que expone algunas características generales de los ejemplares encontrados en México (como la proporción sesquiáltera o la alternancia entre solo y coro) y realiza además algunas comparaciones con la música tradicional de la cultura ewe de África occidental. El trabajo de Stevenson sobre los villancicos de negros fue discutido por la musicóloga colombiana Carolina Santamaría (2006), que propuso realizar un estudio musicológico más profundo para demostrar lo propuesto por Stevenson, y agregó que los villancicos de negros coloniales podrían compararse con los villancicos tradicionales actuales que ejecutan lugareños afrodescendientes en regiones periféricas sudamericanas.

Sobre los trabajos respecto a la lírica de los villancicos de negros, Natalie Vodovozova (1996) realizó un completo estudio clasificatorio de las *negrillas* compuestas en Iberoamérica y Gleen Swaiadon Martínez (2005) hizo interesantes estudios costumbristas a partir de la narrativa de estos villancicos. Estos estudios corroboraron con abundantes datos los horizontes culturales y simbólicos de los fenómenos estudiados y me fue posible complementar sus aportaciones con el trabajo que realizó Frida Weber de Kurlat (1965) con respecto a la construcción del negro en el teatro iberoamericano. Pero los estudios de Aurelio Tello (2001, 2006) con respecto a los villancicos del maestro de capilla portugués vecindado en México Gaspar Fernandes (1566 – 1629), publicado en las actas del VI Encuentro-Simposio Internacional de Musicología Misiones de Chiquitos 2006, fue el texto que inspiró gran parte de mi trabajo. Su propuesta está basada en la obtención de tópicos musicales que los compositores coloniales utilizaban en sus villancicos para referirse a indios, gitanos, bisayos, mestizos y negros. Si bien es cierto que se trata de una práctica que otros autores ya habían mencionado, Aurelio Tello es el primero que demuestra la relación de estos tópicos coloniales “de negros” con las danzas coloniales que de una u otra manera



aludían a los negros virreinales, como, por ejemplo, la chacona, el zarambeque o el cumbé. Leonardo Waisman (2012) contribuye a establecer estos tópicos musicales que caracterizan al repertorio afrocolonial y los relaciona con la identidad musical latinoamericana.

La reafricanización de Latinoamérica es un tema que ha interesado a varios musicólogos. Aportes para esta tesis han sido los siguientes trabajos: Fernando Ortíz (1950, 1934) estudia las danzas populares con influencia africana el Caribe. Roger Bastide (1967), Ilena Hodge (2012) y Leonard Matory (1998) escriben sobre desarrollo de los africanos en América y sus diversas formas en que se les organizó socialmente. En Argentina Norberto Pablo Cirio (2002), Carmen Bernand (2000, 2001, 2009), en Brasil Rogelio Budaz (2007), en Bolivia Walter Sánchez (2008), en Chile Mariana León (2012) y Lorena Ardito (2014) dan cuenta del fenómeno en sus respectivos países y como estos se relacionan y contribuyen a construir el imaginario afrolatinoamericano.

Respecto de los estudios del movimiento afroperuano, que inspiró a los afrochilenos, importantes son los estudios de José Javier Vega (2003), Luis Cajavilca (1995), Juan Carlos Estenssoro (1989; 1992; 2000; 2003), Max Radiguet ([1841] 2003), Olinda Celestino y Meyers A. (1981) sobre el desarrollo de los afroperuanos en la cultura virreinal - republicana del norte y sur del Perú respectivamente. Rosa Elena Vazquez (1982) y Williams Thomkins (2011) escribieron los estudios más completos sobre la contribución de los negros a la música y danza tradicional en el Perú contemporáneo y Maud Delevaux (2012) reflexionó sobre la música afroperuana y su relación en el movimiento de la diáspora africana en Latinoamérica.

Desde la etnohistoria, en Chile se han dado a conocer situaciones y hechos protagonizados por negros, zambos y mulatos durante el período colonial y el de comienzos de la República<sup>31</sup>. La doctora Celia Cussen creó en la Universidad de Chile el seminario permanente *Africanos y sus Descendientes en América*, que funcionó activamente hasta el 2012. Hoy continúan surgiendo trabajos de jóvenes investigadores chilenos, así como también publicaciones electrónicas independientes, como es el caso

---

<sup>31</sup> Recordemos que las regiones del Norte Grande de Chile pertenecían a los virreinos del Perú (Arica y Tarapacá) y del Río de la Plata (Antofagasta) y posteriormente a las repúblicas de Perú y Bolivia. Fueron anexadas al territorio chileno recién a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Tarapacá en 1884, Antofagasta en 1904 y Arica, oficialmente, en 1929), debido a la *Guerra del Pacífico*.

de la agrupación Kuriche<sup>32</sup> cuya revista del mismo nombre se complementa en la praxis con talleres de percusión y danza de cariz afro.

En lo musicológico son muy pocos los trabajos realizados y los que existen han abordado, en su mayoría, la presencia del africano en el área central del país, es decir, el “Chile histórico”<sup>33</sup>. Destaca el estudio de Pablo Garrido (1976 [1943]; 1979) que resalta la presencia afro en la cueca chilena, en esta misma línea los artículos de Cristián Spencer (2007; 2009), que analizan la invisibilidad del negro en el relato social e histórico chileno, sirven para comprender la discursividad subalterna con respecto a los negros en las danzas republicanas.

Las publicaciones musicológicas sobre la presencia y aportes de los negros en el Norte Grande del país han sido nulas, a excepción de mis propios trabajos. En el año 2000, realicé mi tesis monográfica para obtener el grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales y el Título de Profesor de Música, sobre la presencia de los negros durante las fiestas de la vendimia en los oasis de Pica y Matilla, inauguró los estudios sobre la presencia del negro en la región de Tarapacá. En el año 2010 publiqué un libro titulado *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica Matilla y Tarapacá*, en el que profundicé mis estudios descritos anteriormente y di a conocer las aportaciones de los negros en otras manifestaciones musicales y coreográficas de la región como el cachimbo y los cantos de la fiesta de Epifanía. Posteriormente, en 2013, defendí el trabajo de fin de máster titulado *La presencia de los negros en dos cantos de la fiesta de Epifanía del oasis de Pica*, en el que profundicé un capítulo de mi libro mencionado anteriormente.

---

<sup>32</sup> *Kuriche* es un vocablo proveniente del mapudungún (*kuri*: negro / *che*: gente) con el que los mapuches denominaban a los negros. Esta agrupación está liderada por dos especialistas en el tema: el musicólogo José Rojas Navea y la antropóloga Mariana León. (<http://www.kuriche.cl/>) [consulta 28/09/2016]

<sup>33</sup> Uno de los trabajos pioneros al respecto es la tesis magistral de Guillermo Marchant (1997), basada en un manuscrito musical fechado 1790, que contiene 165 obras para órgano, salterio, clavecín y pianoforte y que perteneció a la esclava María Antonia Palacios, que animó las tertulias del Santiago de finales del período colonial. Otro trabajo importante y reciente es el del musicólogo chileno Víctor Rondón (2014), quien publicó un interesante estudio que resume la producción historiográfica y musicológica sobre el tema de la negritud en Chile en el que aporta nuevos datos de archivo ilustrativos de la práctica musical de los negros durante el Chile colonial y decimonónico. Los menciono como nota al pie ya que no utilicé sus textos directamente en esta tesis y tratan de un área geográfica que corresponde al centro de Chile.

## **6. Bibliografía sobre música y danza tradicional del Norte Grande de Chile.**

Los respecto a la música y danza del Norte Grande de Chile son escasos los trabajos musicológicos. La mayoría son investigaciones históricas y sociológicas acerca de la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana; una de las festividades de culto religioso mariano más grandes de Latinoamérica y la que sin duda sigue despertando el interés de muchos investigadores. Sin embargo, para mi investigación destaco los estudios de Juan Van Kessel (1987), Lautaro Nuñez (2004) y Juan Uribe Echeverría (1976), los cuales constituyen un marco referencial sobre la religiosidad popular que alude a los negros desde su desarrollo republicano hasta la actualidad. Recientemente, el historiador y antropólogo Alberto Díaz Araya (2009; 2011), ha producido interesantes artículos de historiografía musical sobre las fiestas patronales y sus protagonistas, así como también acerca de instrumentos y agrupaciones musicales tradicionales en la región.

En Tarapacá sólo existen los trabajos folclóricos que hiciera Margot Loyola (1994) y mis estudios musicológicos Daponte (2000; 2010; 2013) que tratan sobre los aportes de los negros a la música tradicional de esta región.

## **7. Estructura de la Tesis.**

Esta tesis consta de cuatro capítulos que abordan la construcción histórica y sociocultural de los discursos y discursividades de músicas y danzas que remiten al negro en el Norte Grande de Chile. El primer capítulo contiene los datos históricos y geográficos del territorio en cuestión y está organizado en cuatro puntos centrales que corresponden a los hitos históricos de la región. El primero consiste en una breve descripción y contextualización del poblamiento humano del territorio. El segundo corresponde al período colonial, el poblamiento español y el desarrollo económico (en este punto profundizo en el poblamiento africano, su desarrollo e integración al mundo colonial del desierto chileno). El tercero trata sobre la presencia de los descendientes de los esclavos durante la construcción del período republicano. El cuarto aborda la presencia e invisibilización de la morenidad a comienzos de la administración chilena y el despertar afrodescendiente al comenzar el milenio.

El segundo capítulo contiene el contexto sociocultural en el que se desarrollaron las prácticas musicales y coreográficas de los negros en el Norte Grande de Chile. Este capítulo está organizado en cuatro puntos centrales. El primero desarrolla el concepto de horizonte cultural y simbólico. El segundo trata sobre la participación de los negros en la religiosidad colonial y sus aportes musicales en capillas, cantorías y cofradías. El tercero aborda la presencia y aporte de los morenos en la religiosidad popular y fiestas comunitarias durante la República. El cuarto describe el proceso reaffricanizador del Norte de Chile y el de adscripción de los afrochilenos al movimiento afrolatinoamericano.

El tercer capítulo contiene la construcción de los discursos sociales relativos a los negros en Iberoamérica y su manifestación en la música y danza que refiere a ellos. Este capítulo está organizado en tres puntos centrales. El primero desarrolla la construcción del discurso afrohispano en la España medieval y su discursividad musical en América colonial. El segundo aborda la continuidad del discurso afrohispano durante la República y la construcción y desarrollo del discurso afroandino y sus respectivas discursividades musicales y coreográficas en el desierto chileno. El tercero desarrolla la construcción del discurso afrochileno y sus discursividades musicales en el proceso de reaffricanización del Norte Grande de Chile.

El cuarto capítulo demuestra las discursividades musicales, coreográficas, coreicas y coréuticas<sup>34</sup>, respecto de la presencia y aporte de los esclavos y sus descendientes en el Norte Grande de Chile y que se manifiestan tanto en la música tradicional como en la festiva de espacios públicos. Este capítulo está organizado en tres puntos centrales. El primero expone las pervivencias afrohispanas que se manifiestan en cantos religiosos al Niño Dios y al cachimbo bailado en los espacios públicos y privados de la región de Tarapacá. La segunda muestra las pervivencias afroandinas que se manifiestan en música y danza de los bailes y compañías de morenos, propias de la religiosidad popular de todo el Norte Grande de Chile. El tercero describe y muestra la

---

<sup>34</sup> La musicóloga Cecilia Nocilli explica que “Los términos *coreicos* (Lat. *chorea*, Gr. *χορεία*, danza) y *coréutico* (Gr. *χορευτής*, bailarín) se emplean en su sentido adjetival en relación, respectivamente, con la *danza* y el *coreuta*, es decir, [que es] quien danza” [comunicación personal vía correo electrónico, 5.08.2015]. Es importante señalar que para el caso de esta tesis es necesario establecer que las discursividades que se manifiestan en la danza atañen tanto a la danza (coreico) al bailarín (coreuta) y a las mudanzas colectivas (coreográfico).

construcción de las actuales discursividades afrochilenas a través de la danza El Tumbé de Arica.

Por último, las conclusiones dan cuenta de las discursividades que en su conjunto se transforman en un relato que cuenta la historia del esclavo africano y su descendencia en el territorio y que, a pesar de la invisibilización de éste, siguen siendo un testimonio vivo de sus aportes a la construcción de la historia y la identidad del Norte Grande de Chile.

## CAPITULO I: Contexto histórico del Norte Grande de Chile

### 1.1. Culturas precolombinas.

El Norte Grande de Chile es una de las cinco regiones naturales en que la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) dividió la nación, en 1950<sup>35</sup> (Sánchez y Morales 2000,16). Está integrada por las regiones: Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta; su clima es desértico y comprende el desierto de Atacama y el Altiplano andino. La región limita al norte con Perú, al este con Bolivia y Argentina, al oeste con el Océano Pacífico y al sur con el río Copiapó, desde donde comienza el Norte Chico. Los centros urbanos más importantes de la región son los puertos de Arica, Iquique y Antofagasta y las ciudades de Calama y Alto Hospicio, que se han desarrollado en los últimos años debido a la gran explotación cuprífera.

Su costa está poblada por una infinidad de caletas de pescadores y mariscadores; luego, pasando la Cordillera de la Costa, se encuentra la llamada “Pampa salitrera” en la cual descansan pueblos fantasmas que nos recuerdan la gran bonanza de la época del salitre<sup>36</sup>. Continuando hacia la Cordillera de los Andes están los valles de Lluta, Azapa, Chaca, Tasma, Camiña, Tarapacá, Mamiña y Huatacondo, con sus pequeños poblados coloniales que viven de la agricultura de verduras y hortalizas y en menor medida de la ganadería caprina y ovina, además del turismo. En la región de Tarapacá se encuentra el bosque del Tamarugal<sup>37</sup>, con sus pequeños pueblos que basan su economía en la cría del ganado auquénido, caprino y ovino. Siguiendo hacia el oriente, se ubican los pueblos de las quebradas precordilleranas y los oasis, hasta llegar por fin a los pueblos altiplánicos, enclavados en la Cordillera de los Andes, entre los 3.000 y 5.000 metros de altura.

---

<sup>35</sup> Anteriormente a 1950, la región era conocida simplemente como norte de Chile y comprendía los territorios ubicados al norte de la ciudad de Santiago. En 1944, el escritor Andrés Sabella, oriundo de la región, publica la novela *Norte Grande*, la que establece en el imaginario colectivo la división de este vasto territorio en dos partes: Norte Grande que corresponde a los territorios comprendidos entre la ciudad de Arica por el extremo norte, hasta el río Copiapó que cruza la ciudad del mismo nombre, y como Norte Chico a los territorios comprendidos entre el río Copiapó y el Valle del Aconcagua.

<sup>36</sup> Desde comienzos del siglo XIX hasta 1930 aproximadamente se desarrolló en la región la explotación del salitre, mezcla de nitrato de sodio y nitrato de potasio. Este mineral fue utilizado para la fabricación de pólvora y como fertilizante agrícola.

<sup>37</sup> Está formado por árboles nativos de la especie *Prosopis tamarugo* y es llamada por los locales “Pampa del Tamarugal”.



Mapa 1: Extremo norte de Chile. Fuente: Instituto Geográfico Militar de Chile.

Los fenómenos musicales que han sido objeto de mi investigación se ubican en áreas específicas de este vasto territorio y se concentran en tres zonas geográficas: la primera corresponde a la ciudad de Arica y los valles costeros de Lluta y Azapa, localidades ubicadas en la provincia de Arica, región de Arica y Parinacota y la segunda corresponde a los poblados ubicados en la provincia del Tamarugal, región de Tarapacá; estos son: el pueblo de la Tirana y los oasis de Pica y Matilla.

En una zona tan árida como son los desiertos y especialmente el del Norte Grande de Chile, el agua es la principal fuente de vida y sin ella las poblaciones prehispánicas no hubiesen podido establecerse en la zona. En este gran territorio el agua deriva al desierto desde la alta cordillera andina, derramándose por sus quebradas y valles; solo en algunos casos los ríos llegan hasta el mar, y en otros los pequeños riachuelos se pierden en el llano donde son absorbidos por los primeros arenales. Esta situación particular determina el surgimiento de los oasis precordilleranos y la existencia del bosque del Tamarugal.

Debido a condiciones tectónicas y a la capilaridad del terreno, el agua emerge en algunos sectores hacia la superficie de los arenales, manifestándose, en algunos lugares, por hundimiento del suelo y, en otros, por afloramientos puntuales de vertientes termales. El verdor surge naturalmente en torno a estas islas hidrológicas que semejan faros de subsistencia en medio de la inmensidad de la pampa (Advis 1995, 14).

La mayoría de los restos arqueológicos encontrados en la zona corresponden al periodo agro alfarero, 1000 a 1500 años d. C.; para esta época también se conocían los tallados en madera, la confección de textiles y en menor grado la metalurgia. Desde comienzos del 900 d.C. hasta el 1.300 d.C. las poblaciones andinas recibieron la influencia de la cultura Tiwanaku.

Este poder [Tiwanaku] abarcaba partes de las actuales repúblicas de Bolivia, el Perú y Chile. Las condiciones bajo las cuales floreció y se desmoronó este poder no han sido aclaradas todavía, pero las investigaciones realizadas dan cuenta de su influencia en la región del lago como sus asentamientos periféricos, en la región costeña de de Ilo, Moquegua y Arica (Murra 2002, 75).

Aunque la discusión arqueológica con respecto a sus orígenes es muy variada, la cultura Tiwanku es considerada como una de las más longevas de América del Sur, con 25 siglos de duración aproximadamente. Esta cultura, que floreció en la ribera del lago Titicaca, en la actual Bolivia, extendió su influencia cultural hacia el Pacífico a través de pequeños asentamientos a manera de archipiélagos; éstos se integraban socioeconómicamente unos con otros<sup>38</sup> (Murra 2002, 126-142). Esta forma de gestionar

---

<sup>38</sup> Esta teoría llamada oficialmente “teoría de archipiélagos verticales” fue propuesta por John Murra en 1975 y aunque ha sido discutida, replanteada y fortalecida por etnohistoriadores y arqueólogos, aún sigue



la obtención de recursos se debió a lo difícil que es propiciar la vida tanto en la alta meseta andina como en el desierto. De esta manera, los asentamientos sobrevivieron a través de la relación solidaria y complementaria entre poblaciones distantes, ubicadas en diferentes pisos ecológicos, tanto de la costa como de la cordillera.

En el Norte Grande de Chile, la tecnología, la producción de cerámica y textiles, la iconografía, el arte rupestre y la confección de instrumentos musicales del período Tiwanaku dan cuenta de la mirada referencial que las poblaciones de este desierto dirigían hacia el centro hegemónico. Se puede establecer, entonces, que la cultura Tiwanaku delineó paulatinamente una extensa área territorial con dos límites: uno inferior, el suelo o hábitat, y el otro superior, el horizonte simbólico<sup>39</sup> (Kusch 1976, 123). Esta unidad territorial abarcaba el actual Norte Grande de Chile, la alta cordillera y los valles cálidos de la actual Bolivia, el sur del Perú y la puna y valles del norte argentino.

Aunque no está claro por qué decayó la hegemonía Tiwanaku, se sabe que alrededor del año 1000 d.C. la unidad forjada por esta influencia se fragmentó en varias comunidades. Algunas de éstas lograron imponerse como unidades hegemónicas integrando a otras de características culturales similares, para luego conformar pequeños estados o señoríos<sup>40</sup> (Hidalgo 2004, 46). Los señoríos continuaron, generalmente, con el modelo económico que se había construido durante la expansión Tiwanaku, basado en la reciprocidad y la redistribución de bienes y servicios, producidos para asegurar la subsistencia (Hidalgo 2004, 50)<sup>41</sup>. Las poblaciones del Norte Grande de Chile se agruparon bajo el gobierno de los *Lupacas*, *Pacaje*, *Lípez*, *Atacamas*, *Quillacas*, *Urus* y *Carangas*, cuyos centros se ubicaban en la meseta altoandina. La comunicación entre

---

siendo la más aceptada en la mayoría de los trabajos relacionados con el poblamiento del desierto de Atacama.

<sup>39</sup> Comparto la postura del filósofo argentino Rodolfo Kusch (1976, 23) quien plantea que la “cultura no es una entidad estática u objetiva, como se la plantea... Cultura es sobre todo decisión. Por su parte, la decisión cultural tiene sus límites. Uno inferior, que sería el suelo o hábitat, y el otro superior, o sea el horizonte simbólico. Entre ambos límites el sujeto cultural logra su totalización en tanto integra con su decisión a los mismos”.

<sup>40</sup> Por señorío se conoce en el área andina a una estructura organizativa política y económica de un territorio, menor al de un imperio, a cargo de una etnia determinada que comparte fronteras con otros señoríos.

<sup>41</sup> Tal sistema de desarrollo aseguraba los lazos de dependencia de comunidades necesitadas de protección o de recursos alejados de su hábitat y que carecían de medios o capacidad para obtenerlos.

las diversas comunidades venía garantizada por el uso del aimara como lengua franca (Díaz y Clery 2009, 8).

Con respecto a estas poblaciones y su organización en archipiélagos, son ilustrativas las palabras del sacerdote y sociólogo Juan Van Kessel (1996, 169):

Básicamente tres o cuatro etnias aimaras, agrupadas en otras tantas comunidades mayores, han ocupado desde hace más de mil años la actual provincia de Iquique. La primera etnia es el eje Isluga-Camiña; la segunda Cariquima-Tarapacá; y la tercera es Mamiña y Pica. Cada una de estas etnias tenía su hábitat en franjas paralelas que se extendían de oeste a este, desde la Pampa del Tamarugal, pasando por las quebradas de la precordillera, las alturas andinas y llegando hasta el Altiplano boliviano. Además, extendían sus viajes anuales de intercambio de productos hasta la costa y los valles subtropicales del oriente.

Alrededor del siglo XV el imperio inca comenzó su expansión hacia el sur del Cuzco, su centro imperial. El Inca Túpac Yupanqui conquistó la región que fue anexada al Tahuantinsuyu<sup>42</sup> (Rostworowski [1988] 2011, 126-130). En esta parte del territorio, al estar conformada por los varios señoríos, el poder incaico encontró una tradición dinástica, acostumbrada a manejar poblaciones y territorios muchos más grandes que los que habitaban alrededor del Cuzco<sup>43</sup>. Debido a esta situación, a los imperiales les fue mucho más fácil dominar y controlar el territorio en menos de un siglo<sup>44</sup> (Murra 2002,

---

<sup>42</sup> El Tahuantinsuyu floreció en la zona andina entre los siglos XV y XVI, abarcó cerca de 2 millones de kilómetros cuadrados entre el océano Pacífico y la selva amazónica; desde San Juan de Pasto en Colombia por el norte hasta el río Maule en Chile por el sur. Su origen, aunque muy confuso a la hora de establecer fechas precisas, se remonta a la victoria de las etnias cuzqueñas lideradas por Pachacútec sobre la confederación de estados chancas, alrededor de 1440. Luego de la victoria, el mismo Pachacútec reorganizó la sociedad incaica e inició una etapa de continua expansión, que prosiguió con su hermano Cápac Yupanqui; posteriormente, el décimo Inca Túpac Yupanqui consolidó los territorios conquistados. (Poma [1615] 2008). El undécimo Inca Huayna Cápac logró la máxima expansión del Tahuantinsuyu, con lo cual el territorio quedó dividido en cuatro partes; Antisuyu, Chinchaysuyu, Contisuyu y Collasuyu. La región objeto de este estudio, quedó incluida en el Collasuyu (Rostworowski [1988] 2011, 107-152).

<sup>43</sup> Como por ejemplo los Chupaichu que habitaron y controlaron el territorio en el que luego se instaló la ciudad de Cuzco, centro del Tawantinsuyu, vale decir que sirvieron al Inca y luego de la dominación española esta etnia continuó “armas en mano” con su autonomía hasta mediados del siglo XVII (Murra 2002, 74).

<sup>44</sup> “Hoy nos parece exótico considerar la extensión geográfica del ‘reino de los cuatro *suyus*’, el de los Inka del Cuzco. Incorporaba partes de los territorios actuales de Ecuador, Bolivia, Chile y la Argentina; todo ello logrado en menos de un siglo. Entre otros el investigador sueco Ake Wedin [1966] niega la posibilidad física de tal instalación. Pero los que han estudiado los reinos preinka conocidos a través de la Arqueología, tales como Wari en la sierra central o Chimú en la costa, o Tiwanaku en el Altiplano, se darán cuenta de que ya mucho antes de los Incas se había vivido en los Andes una experiencia señorial, de poder. Los llamados ‘horizontes’ de los arqueólogos ya eran sociedades multiétnicas; los inka se nutrieron de logros tecnológicos y de gobiernos andinos anteriores” (Murra 2002, 68).

68- 75). En este nuevo contexto los incas aprovecharon las formas de control de los recursos naturales, que se habían construido durante la expansión Tiwanaku y la era de señoríos aimaras, para conformar el área de control que se llamó Collasuyu.

Además, alrededor del siglo XV, estos señoríos entraron en feroces disputas que llevaron a sangrientas guerras, como bien lo describe Guamán Poma ([1615] 2008, I, 51-62); esta situación facilitó el gobierno de los incas que ofrecieron la que los historiadores han denominado “Pax Incaica”, o sea mantener el control pacífico de la zona, a cambio del dominio sobre las poblaciones (Murra 2002, 69).

Uno de los modos de garantizar la “Pax Incaica” fue el traslado de parte de la población a otro territorio del incanato; el llamado *mitimae*<sup>45</sup>. La práctica del *mitimae* se basaba en la experiencia de colonización de archipiélago antes mencionada, pero en este caso la movilidad fue más extensa y generó como consecuencia una progresiva conformación multiétnica del Collasuyu, lo cual produjo una ulterior ampliación del horizonte simbólico de la región.

A pesar de ser dominados por los incas y pagar tributo<sup>46</sup>, los antiguos habitantes del desierto no perdieron su identidad histórica y cultural, puesto que vieron respetado su sistema organizativo y social: “respetaron sus instituciones tradicionales, pero le impusieron el impuesto al guano, la sal y el pescado seco” (Cuneo Vidal, 1914. cit. en Bermúdez 1986, 10); sin embargo, las comunidades locales se reestructuraron en pequeños grupos denominados “Aillu”<sup>47</sup> (Kessel 1996, 169) y, producto de la influencia incaica, los grupos humanos de esta zona reorganizaron su cosmovisión readecuando sus deidades ancestrales a una nueva jerarquización mitológica compuesta por la tríada *Mallcu*, *Pachamama* y *Amarú*<sup>48</sup>. Otro producto del mismo proceso de adaptación a la

---

<sup>45</sup> Se trataba de familias que eran trasladadas a diferentes partes del Tahuantinsuyu y que debían realizar labores específicas para el estado incaico.

<sup>46</sup> Este consistía principalmente en servicios cuales: mano de obra para el estado, contingentes bélicos y artesanos para la confección de platería, objetos en oro y textiles. Según John Murra (2002, 153) el primer vínculo económico entre un ciudadano y el estado incaico consistía en la producción derivada de la labranza de las tierras del estado y de la Iglesia y del derecho de labrar sus propias tierras sin deber entregar nada de la producción de estas últimas.

<sup>47</sup>La RAE define Aillu como Cada uno de los grupos en que se divide una comunidad indígena, cuyos componentes son generalmente de un linaje. A esta definición puedo agregar que cada una de estas comunidades trabaja en forma colectiva en un territorio de propiedad comunitaria.

<sup>48</sup> De los estudios realizados a las evidencias arqueológicas, las crónicas coloniales, a la tradición oral y al análisis de las distintas capas o estratos que componen el culto Aimara contemporáneo, el sociólogo y sacerdote Padre Juan Van Kessel (1996, 170 - 171) concluye que la cosmovisión de los Aimaras “...se formó en diferentes épocas del Pasado Aimara y refleja los grandes impactos de su historia...”, Hoy los

cosmovisión incaica fue la reconfiguración del calendario religioso, que se basó en el ciclo solar (Kessel 1996, 178). Un concepto anterior a la conquista incaica y que quedó vigente en el Collasuyu hasta nuestros días es el principio *tinku*<sup>49</sup>, que comúnmente se traduce en “equilibrio y reciprocidad”: “es una tripartición que parte desde un punto central y continúa, hacia lados simétricamente opuestos, por dos extremos que se equilibran. Tripartición ecológica y tripartición mitológica en su cosmovisión se juntan y se refuerzan mutuamente como principio básico de ordenación” (Kessel 1996, 176). En mi opinión, este principio básico de equilibrio y reciprocidad vincula a las poblaciones del desierto chileno con las áreas selváticas de su oriente como dos ejes del *tinku* cuyo punto central estaría representado por el altiplano de la actual Bolivia.

A la llegada de los españoles, a mediados del siglo XVI, el actual desierto de Atacama era una unidad territorial mucho mayor, cuyos límites culturales estaban vinculados a un horizonte simbólico construido desde el Tiwanaku y fortalecido durante la administración incaica a través de la exaltación de la reciprocidad y el principio del *tinku*.

---

Aimara de Tarapacá denominan a los ritos de origen pre colombino como “costumbre” y al conjunto de ritos y símbolos de origen cristiano como “religión”. Ahora bien, La parte más antigua del culto sincrético Aimara, - las costumbres – son los rituales dirigidos a los *Achachilas o Mallcus* (espíritus de las montañas nevadas que cuidan los pueblos) a la *Pachamama* (madre tierra, venerada como la siempre fértil madre universal que alimenta toda la vida del mundo a los 4.000 mts. de altura) y al *Amarú* (serpiente que se vincula con la economía de las aguas: ríos y canales de irrigación de las tierras agrícolas de los 2.000 mts. de altura).

<sup>49</sup> “*Tinku* es un concepto multívoco de la estructura social, económica y política de la sociedad andina. También significa 1) Límites: el límite del territorio entre dos estancias, ayllus o sayas. Se supone que este límite separa y a la vez une a los grupos. 2) Combate ritual: el combate entre dos Ayllus o Sayas [fracciones] de una misma comunidad. Constituye un mecanismo de redistribución continua de las tierras de los grupos contendientes de acuerdo con la presión demográfica relativa de sus partes. 3) Equilibrio: el equilibrio entre dos partes, por ejemplo, entre la carga de un llamo o burro que debe cargarse con pesos iguales en ambos lados. 4) Punto de confluencia entre dos ríos. 5) El verbo “*Tinkuy*” significa emparejar, equilibrar y adaptar las dos partes iguales que son opuestas que juntas constituyen un equilibrio dinámico, que realizan una reunión fértil y provechosa y una unidad de equilibrio tensa y móvil, como la producida entre el principio de masculino y femenino. Este concepto se suele traducir como “reciprocidad”, principio estructural de la economía y sociedad autóctona” (Meyers y otros; 1974; Duviols 1973. Citados en Kessel 1996, 176-177).

## 1.2. Período colonial.

### 1.2.1 Poblamiento español y desarrollo económico.

No se sabe con certeza cuándo se instaló el primer asentamiento español en la región. Sí se sabe que entre 1536 y 1538 la zona fue reconocida por los conquistadores y que en 1540 ya había algunos españoles, pero: “Como se halló despoblada y sin auxilio para los cultivos la miraron despreciable”. (Echeverría y Morales ([1804] 1952, 160). El sacerdote de origen piqueño Deán Echeverría y Morales ([1804] 1952, 164)<sup>50</sup> afirmaba que el oasis de Pica fue el primer lugar de la provincia donde se asentaron colonos y que el poblamiento se realizó en estos oasis con el fin de introducir cultivos y ganadería para abastecer a la mina de Huantajaya<sup>51</sup>.

La crónica de Gerónimo de Bibar, en su capítulo 71, cuenta que en la Navidad de 1547 había en el actual puerto de Iquique un español con dos esclavos trabajando en la explotación minera. Podemos suponer que se trataría de la mina Huantajaya:

Hecho esto [es decir, habiendo dejado instrucciones en La Serena para que fuera aceptada la jefatura de Francisco de Villagra durante su forzado viaje al Perú en busca de [refuerzos], se embarcó [Pedro de Valdivia] y se hizo a la vela a dieciséis de septiembre [1547] y allegaron al puerto de Yqueyque en los términos y minas de plata del valle de Tarapacá, en los Reinos del Perú, doscientas cincuenta leguas de la Ciudad de los Reyes [Lima], víspera de la Natividad de Cristo nuestro Señor, en el año ya dicho [1547]. Mandó el general a Gerónimo de Alderete que fuese en el batel [bote] del navío con doce españoles y que tuviese aviso porque no era tierra que se habían de descuidar: lo uno por ser los indios cautelosos, y lo otro, por tener noticia de la tierra estar alterada con [el reciente alzamiento de] Gonzalo Pizarro. En la tierra [se entiende en el puerto de Yqueyque] halló [Valdivia] un español y dos esclavos, al cual preguntó cómo estaba el

---

<sup>50</sup> Su obra fue publicada por el Sacerdote Domingo Víctor Barriga en 1952 en un libro titulado: *Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa*. Editorial La Colmena, Arequipa.

<sup>51</sup> Este mineral, ubicado en pleno desierto, en la actual provincia de Iquique, fue explotado por los incas antes de la llegada de los españoles. Durante la primera mitad del siglo XVI, mineros portugueses y castellanos comenzaron las faenas; esta mina fue abandonada durante la segunda mitad del siglo XVI por la apertura de otro mineral de plata mucho más grande; el cerro rico de Potosí. En 1754, debido a la merma en el mineral de Potosí, se restableció su explotación.

reino del Perú (cap. 71; edición 1966: 106; los corchetes son del Doctor Horacio Larraín).<sup>52</sup>

Según Patricio Advis, la tradición oral concuerda con lo planteado por Echeverría y Morales en 1804:<sup>53</sup>

Algunos españoles rezagados de la expedición de Almagro, pertenecientes quizás a unas de las últimas fracciones que partieron desde Copiapó, llegaron poco después al oasis [Pica] y atraídos por el clima y la buena fruta del lugar decidieron establecerse en Pica en forma permanente (Advis 1981, s.p.).

Sin embargo, no sabemos si estos soldados rezagados se quedaron en el oasis o no, pero desde la apertura y posterior desarrollo del mineral de Potosí, durante la segunda mitad del siglo XVI, que requirió de una gran demanda de insumos, empezó en el oasis el cultivo de la vid: el gobierno virreinal de Andrés Hurtado de Mendoza (1556-1561): “dio oportunidad a don Francisco Carabantes para que se enviase a España por vides, oriundas de las islas Canarias” (Bermúdez 1986, 17).

Según el Deán Echeverría y Morales las haciendas de Arequipa empezaron a dar los primeros frutos de las vendimias alrededor de 1560. (Bermúdez 1986, 18-20). Como una forma de organizar la nueva producción agrícola y vincular el despoblado territorio al abastecimiento de insumos para el mineral de Potosí, en 1565 el gobernador Lope García de Castro creó el corregimiento de Arica en el que quedó incluida la provincia de Tarapacá, que limitaba al sur con los Lípez y Atacama (Villalobos 1979, 18). En 1579, por una ordenanza del rey Felipe II expedida en 1570, Arica adquirió título de ciudad provista de su propio cabildo; en 1574 el virrey Toledo confirmó su condición de bisagra entre Potosí y otras secciones importantes del espacio al sur de la ciudad, como por ejemplo la zona de Tarapacá y Atacama (Dagnino 1909, cit. en: Casassas 1974, 217-218).

---

<sup>52</sup> <http://eco-antropologia.blogspot.com.es/search?q=pedro+de+valdivia>. [consulta 2/06/2016] Los datos fueron corroborados con la fuente publicada en 1966. Los corchetes son del Doctor Horacio Larraín, autor del Blog.

<sup>53</sup> Relato que también escuché desde niño en Pica.



*Fotografía 3: Lagar de Matilla. Autor: Franco Daponte*

El continuo desarrollo y expansión demográfica de Potosí, a finales del siglo XVI, aumentó la demanda de insumos. Frente a esta situación, el gobierno virreinal decidió dar un nuevo impulso a la inmigración al sur de Arequipa mediante una real orden expedida en octubre de 1591: “Anime a la gente que reside en la tierra sin vecindad propia, tratos ni granjerías para que vayan a poblar Charcas y Atacama, pues en ciento ochenta leguas no hay pueblo de españoles [...] además de aquellas tierras es buena para el cultivo de viñas y las gentes las podría labrar y viviría allí de buena gana”. (Bermúdez 1986,18). Hacia el siglo XVII, Pica se consolidaba y estructuraba como pueblo; las construcciones aumentaron y se intensificó la actividad social basada en una economía de haciendas vitivinícolas (Bermúdez 1986, 118-119). Esta bonanza económica atrajo a los “de pura estirpe española” a asentarse alrededor del entonces, declarado por la iglesia, “pueblo de Yndios” de Pica. Hacia mediados del siglo XVII, el pueblo de indios se convirtió en la “villa de Pica”<sup>54</sup>, lo que significaba que la autoridad virreinal reconocía un espacio territorial más vasto, conformado por varias haciendas

---

<sup>54</sup> Con el término de “villa”, se indicaba un área territorial más vasta que su mero límite construido; dicha área también era llamada “territorio y término” del pueblo. Esta célula o unidad básica de poblamiento podía incluir otros asentamientos menores, llamados “lugares”, que, en el caso de ser indígenas, podían ser denominados “anexos”, y en el caso de ser españoles, “asientos”. Así por ejemplo el asiento de San Antonio de Matilla perteneció a los términos del pueblo o villa de Pica. Los establecimientos agropecuarios, mineros y pesqueros más pequeños y dispersos dentro del territorio de la villa, se denominaban “estancias” (Advis 1994, 86).

españolas, instaladas alrededor del pueblo principal. Esta villa era dependiente del tenientazgo de Tarapacá y este a su vez del corregimiento o ciudad<sup>55</sup> de Arica.

Aunque la industria del vino constituía la principal fuente de producción de la zona, el crecimiento de Potosí demandó también, desde las últimas décadas del siglo XVI, otros productos como aceitunas y pescado seco: “De los Valles de Turachupa, Moquegua, Locumba, Arica y otros muchos valles, se abastece [la villa de Potosí] con más de cien mil botijas de vino y aguardiente, y ricas aceitunas” (Bermúdez 1986, 23).

Unos de los mayores problemas que enfrentaron los colonos en el desierto fue la escasez de agua. Durante todo el período colonial se realizaron estudios y proyectos que intentaron aprovechar los recursos hídricos del altiplano para los valles bajos.<sup>56</sup> Sin embargo, por diversas razones estos proyectos no se llevaron a cabo, por lo que los mismos agricultores se esforzaron para incorporar, inventar y adaptar nuevas tecnologías para mejorar el rendimiento de las aguadas y cauces.

El caso más interesante en este sentido lo constituye la construcción de socavones en los oasis de Pica; se trata de la realización de largas galerías subterráneas. Una vez encontradas las napas, el agua se dejaba salir de las galerías y se almacenaba en estanques llamados con el vocablo quechua de *cochas*: “Viñas cortas son las que cultivan según lo permiten sus pocas aguas e manantiales, en medio de arenales desmedidos. Son también sostenidos en medio de socavones o zanjás en lugares de algún declive y ellas filtran las aguas que son recogidas en estanques para el riego de ellas” (Bermúdez 1986, 23).

No se sabe a ciencia cierta en qué momento comenzó la construcción de los socavones, ya que hasta ahora no se han encontrado documentos que den cuenta de este

---

<sup>55</sup> El concepto de “ciudad” implicaba un territorio mayor al de hoy, en el que quedaban incluidos los territorios de varias villas. Así, por ejemplo, la ciudad San Marcos de Arica comprendía el tenientazgo de Tarapacá, al que pertenecía la villa de San Andrés Pica. En términos administrativos todo este territorio se denominaba “corregimiento de Arica” (Advis 1994, 86).

<sup>56</sup> El primer proyecto fue propuesto en 1581 y consistía en bajar el agua del río Mauri actualmente ubicado en el altiplano de Tacna (actual Perú en la frontera con Chile) hacia los valles de Tacna y Arica. El proyecto más importante para la zona de Arica fue el propuesto por el cabildo de esta ciudad en 1619, que consistía en regar el valle de Azapa con las aguas del Río Lauca. Hacia el siglo XVIII el Visitador y Alcalde de Minas Antonio O’Brian realizaba un informe de la zona, al que agregaba un gran proyecto de riego de Pampa Iluga, en la zona de Tarapacá, con el fin de surtir de agua a los valles y asentamientos de la pampa del tamarugal. En los albores del siglo XIX, el otro proyecto es el de Francisco Xavier de Mendizábal, quien propuso, sin quitarle crédito al proyecto de O’Brian, la propagación de norias desde los antiguos pozos del Tamarugal (Hidalgo 2004, 345-379).



hecho. Sin embargo, la tradición oral cuenta que la familia Olkay llegó de Marruecos en el siglo XVIII con este conocimiento y que los que trabajaron en las faenas de excavación fueron los esclavos negros<sup>57</sup>.

La relación económica entre Tarapacá y Potosí se vio fortalecida además por la instalación de haciendas agrícolas y de recreo pertenecientes a los mineros más privilegiados de Potosí:

Los opulentos mineros de Potosí y otros asentos trasandinos, buscando en las cercanías de esta costa un clima benigno para descansar de sus pesadas faenas y sustraerse de los rigores de la puna, eligieron Pica como residencia de recreo; y para plantar la vid y aumentar los cultivos en ese oasis (Billinghurst 1893, 13).

Uno de los primeros fue:

Juan Donoso, muerto en 1638, tuvo propiedades y bienes suntuarios en Arica, Pica, Huantajaya e Iquique, donde incluso había levantado una capilla. Poseía, además, haciendas en Potosí e intereses mineros en toda la región. Su testamento consigna también deudas a su favor por más de cincuenta mil pesos, y pertenencias de diversas especies y la propiedad de treinta esclavos negros (Donoso 2013, 153).

Pero sin duda el caso más emblemático en la zona es el de Gaspar de Loayza, quien nació en Chuquisaca (actual Sucre) en 1621, llegó a Tarapacá alrededor de 1650 y en 1657 se casó con doña Mayor Fernández de Córdoba, una dama hacendada de la zona<sup>58</sup> (Bermúdez 1986, 19). Don Gaspar formó en el oasis una magnífica hacienda de viñas a la que puso por nombre Matilla. Esta hacienda fue la más importante de la zona, y su emplazamiento corresponde hoy al pueblo del mismo nombre:

Ensanchando mediante sucesivas adquisiciones de tierras labrantías y puquios, las propiedades que su noble esposa poseyó en aquél partido, el dicho Gaspar de Loayza fundó una hacienda de viso, que así fue de pan llevar como de viña, a la que aplicó el nombre de Matilla en recuerdo de la Dehesa de la Umbría de España y la dotó de casa habitación lujosa y cómoda y de múltiples dependencias, en que vivieron vida holgada y

---

<sup>57</sup> Comunicación personal de Clara Palape Olkay: Pica, septiembre 2012.

<sup>58</sup> En aquella época sólo existía el Pueblo de Indios de Pica, en el que no podían habitar ni españoles ni esclavos, por lo que los primeros peninsulares se instalaron y crearon sus haciendas alrededor de este bajo la quebrada de Quisma contigua a Pica (Botijería, Sicuya, Recreo, Los Caballeros, Jaramilloa y otros). Doña Mayor Fernandez, que seguramente era hija de algunos de las 19 primeras familias de colonos, en su partida de matrimonio está registrada como “vecina de este dicho [Pica] pueblo” (Advis 1995, 35)

cristiana, su descendencia, poseyó relaciones dependientes y esclavos, poco a poco al subdividirse la dicha propiedad del fundador y sus herederos, se constituyó alrededor de la casa solariega y de la iglesia mandada a construir por Don Gaspar, un verdadero pueblo; el de San Antonio de Matilla de nuestros días (Cuneo Vidal 1977, 386-387).

La hacienda de San Antonio de Matilla se extendía hacia el oeste por el valle de Quisma; el historiador Óscar Bermúdez (1986, 118-119) afirma que: “D. Demián de Morales Uzábal fue el primer español que poseyó tierras en Quisma, en 1589”. Además, el Arcediano Echeverría y Morales comentaba en 1804 que: “D. Demian de Morales Uzábal, natural de Ecija, y su mujer Doña. Francisca Reynoso, con Don. Pedro Fontaner fueron los enviados por el superior gobierno a esta provincia, y éstos fueron los que plantaron las viñas” (Echeverría y Morales [1804] 1952, 166).

Durante el siglo XVIII, el valle de Quisma, que hasta aquel momento era solamente parte de una hacienda, se transformó en una pequeña aldea”. La población fundó una capilla dedicada a la nueva santa de América “Santa Rosa de Lima” y su economía giraba en torno a la producción vitivinícola.

Hacia finales de la Colonia, la venta de vino y aguardiente mantuvo ocupados a los productores y comerciantes, desde Moquegua (actual sur del Perú) hasta Pica (Bermúdez 1986, 29). Así describía la Doctrina de Pica, en 1804, el Echeverría y Morales: “Sus vinos son los más generosos del Perú y llegan a las 15,000 Botijas que se vendían antes en Lipes y Potosí”. (Echeverría y Morales [1804] 1952, 164).

El puerto de Arica se constituyó tempranamente como punto de comunicación comercial entre Lima-Callao y Potosí-Chuquisaca; de hecho, ya en 1574, el virrey Toledo dictaminaba:

Que todo el tráfico de azogue (o mercurio, elemento indispensable entonces para el beneficio del mineral de plata) procedentes de Almadén (España) o de Huancavélica (Perú) hacia Potosí se efectuara a través de Arica, y el mismo camino, a la inversa, hubieron de seguir las remesas de la plata hacia el Callao, aunque algunos de estos últimos envíos o los de los tributos reales utilizasen también en diversas ocasiones o épocas la vía Arica-Arequipa-Lima (Casassas, 1974, 218.)

De esta manera la ciudad de Arica se consolidaba como el puerto de cabecera de la mina de Potosí, principal motor económico del virreinato del Perú. Por esta ciudad se importaban los insumos destinados al mineral y se embarcaba el “Real Tesoro” de Potosí, en su mayoría plata, hacia España” (Hidalgo 2004, 575). Por esta razón, fue necesario vincular este puerto con el alto Perú, a pesar de pertenecer administrativamente a Arequipa, como dan cuenta Leyes de las Indias de 1680 que establecían para el corregidor de Arica su dependencia de la Audiencia de Charcas, reafirmando así los lazos administrativos entre las dos regiones:

Mandamos, que sin embargo de que la Ciudad y Puerto de Arica sea y esté en el distrito de la Real Audiencia de los Reyes, el Corregidor, que es, ó fuere de ella, cumpla los mandamientos de la Real Audiencia de los Charcas, y reciba y encamine, como se le ordenare, las personas que enviare desterradas. Y ordenamos á nuestra Audiencia de los Charcas, que no cumpliendo el Corregidor lo sobredicho, haga justicia (Greve 1953, 175).

También los valles del interior de Arica empezaron a producir insumos que contaban con buenos mercados, tanto en las estancias de la costa, que trabajaban el guano y el pescado seco, como en las tierras altas, especialmente en las zonas mineras y en especial Potosí. Esta situación contribuyó a que el Valle de Azapa, ubicado a pocos kilómetros de la ciudad de Arica, iniciara una industria agrícola tecnificada con inversiones en flujos de riego, frutales, molinos, que orientó su actividad principalmente a la producción de la aceituna y el aceite de oliva: “Sin embargo a nivel local y regional [Arica] los productos derivados del olivo lograron un mercado estable, el que permitió que durante siglo los olivares fueran uno de los principales productos económicos de Arica”. (Hidalgo 2004, 574-575). Estas haciendas iban creciendo conforme aumentaba la demanda de productos de los minerales en el altiplano. Los dueños de estas haciendas, en su mayoría españoles, contaban con esclavos negros y jornaleros indígenas para las faenas (Hidalgo 2004, 581).

Para concluir este punto, es necesario destacar que la administración colonial conservó las estructuras sociales utilizadas por los incas con el objetivo de hacer expedita la implantación y desarrollo de la inédita economía argentífera de Potosí; situación que fortaleció aún más la relación simbiótica entre Charcas y las regiones de Arica y Tarapacá. En este proceso de implementación de la administración colonial y de las nuevas formas de desarrollo económico, surge la necesidad de la mano de obra

esclava, destinada a realizar los trabajos más duros en las haciendas agrícolas, la minería, los puertos y el servicio doméstico.

### **1.2.2. Poblamiento, desarrollo e integración de los morenos.**

La esclavitud en América comenzó durante los primeros años de la conquista; los colonos necesitaron mano de obra esclava especialmente para las faenas más duras de la minería y la agricultura. Éstos llegaban a América de distintas zonas de África, como por ejemplo Guinea, Congo, Angola y Mozambique (Bastide 1967). Los esclavos eran introducidos al virreinato del Perú por dos vías: por la parte norte llegaban a los puertos de Piura, Morropón y Trujillo, desde Cartagena de Indias; mientras que, por el centro Sur, a Lima, Ica, Caravelí y Locumba llegaban desde el puerto de Buenos Aires en el Atlántico. Además, existían otras rutas, vía estrecho de Magallanes y Mendoza respectivamente; ambas llegaban al puerto de Valparaíso donde los esclavos eran vendidos y llevados hacia Lima (Garrido 1979, 38).

Los esclavos africanos hicieron su aparición en el Norte Grande de Chile durante la segunda mitad del siglo XVI, junto con la instalación de las primeras empresas argentíferas costeras y altiplánicas. Los datos más antiguos se remontan a 1555 y cuentan que 500 esclavos negros fueron internados al puerto de Arica, aunque se desconoce el número exacto que quedó en la ciudad. (Díaz; Briones y Sánchez 2013, 54). En 1565, el testamento del primer encomendero de la región, don Lucas Martínez Vegaso, da cuenta de que, en aquella época, ya se encontraban esclavos instalados y trabajando en la misma ciudad:

Tengo en el tambo de Arica una Negra que se dize bárbara que hace pan y viscocho y asimismo tengo en el coto de las vacas un negro vaquero que se dize Antón Cala [...] declaro que tengo para mí servicio conmigo una negra que se dize Paloma y una mulata hija suya que se dize Leonor y un negro cavallerizo que se dize Hernando. (Díaz; Briones y Sánchez 2013, 44).

En el mismo testamento se declara que más al Sur:

Tengo en las minas de plata de Tarapacá un negro oficial herrero que se llama Antón [Martínez Brau], con su fragua e aderezos della, y otro que se dize Antonio Garbato que suena los fuelles, e otros tres negros que labran las minas, e otro negro que provee las minas que se dice Antonio Botero, e otro negro que se dice Pedro Guatapari que está siempre en Ramainga haciendo carbón, e otro que se dice Jordan que reside en Tarapacá maestro de las fundiciones, e una negra en las minas que se dize Juana, que guiza de comer a su marido Juan Ballol e a los demás negros que residen en las minas. (Efraín relles Arestegui 1991, 218, cit. en Carlos Donoso 2013, 149)

En el mismo año de 1565, en Tarapacá, los habitantes de la costa se excusaban de no pagar la tributación del año, por haber todo el pescado extraído a satisfacer la demanda de los “mineros negros” (Donoso 2013, 149). Además, se recuerda la declaración de Gerónimo de Bibar [1558], arriba mencionada, que describe el paso del conquistador de Chile Pedro de Valdivia por tierras tarapaqueñas: “En la tierra [actual puerto de Iquique] halló [Pedro de Valdivia] un español y dos esclavos, al cual preguntó cómo estaba el reino del Perú” (Vívar [1558]1966, cap. 71, 106).

A comienzos del siglo XVII se podía ya observar en la zona un alto mestizaje, tanto en Arica como en las nacientes haciendas de Tarapacá. Ejemplo de esta situación es el empadronamiento realizado en la ciudad de Arica en 1609 por oficiales reales, que muestra una relevante población negra en la zona. Para ese entonces, se relata que habría sido necesario empadronar a los descendientes de negros que pasaren de una cuarta generación (Wormand 1968, cit. en Briones 2004, 1).

Para esta misma época se puede notar en los libros parroquiales la presencia de esclavos africanos y sus descendientes en los valles y oasis del interior de la región de Tarapacá. Patricio Advis (1995, 20) da cuenta de esta situación poniendo atención en el temprano mestizaje:

De las 36 familias, por lo menos 20 de ellas poseían esclavos negros, destacándose el período 1651-1683 [...] Durante este período son frecuentes los matrimonios entre mulato y mulata/samba, entre sambo e india, entre negro/criollo y mestiza, entre negro/criollo y negra/criolla, entre negro y negra. La complejidad que presentan estas subcategorías nos induce a suponer una “casta” africana con un maduro tiempo de existencia en el oasis. De hecho, la del “mulato/zambo” nos retrocede tres generaciones,

hasta comienzos del siglo XVII para llegar a sus componentes originarios: al español, al indígena y al negro.

La procedencia de los esclavos llegados a la región era mayoritariamente de las zonas bantúes<sup>59</sup>. Vale decir al respecto que, por sus características y condiciones físicas, los españoles preferían al bantú para las labores agrícolas y a los yorubas para las faenas mineras (Bastide 1967, 160). Los esclavos arribaban hasta el lugar de trabajo con un nombre cristiano, dado por un sacerdote en el momento de subir al barco esclavista, y como apellido recibían el nombre de su lugar de origen. Por ejemplo, en los ya mencionados documentos parroquiales de la zona revisados por Advis (1994) y Ossandón (1962), se encuentran los siguientes nombres, “Bernarda Cuba, Francisco Angola, Manuel Congo, Pascuala Guinea, entre otros”. Luego eran bautizados adoptando el apellido de sus patrones; esta práctica fue común durante todo el siglo XVII. Por ejemplo, en el periodo 1651-1683, destacan en los archivos parroquiales los siguientes nombres: “Pedro de Morales, Esclavo de Joseph de Morales; Andrea de Esquivel, esclava del Capitán Francisco de Esquivel y Jirón; Jacoba Palacios, esclava de Domingo Palacios; Marcela Díaz, esclava de Rodrigo Díaz de Mollo, [...]” (Advis 1995, 20).

El Dr. Matías de Soto, que estaba casado con doña María Antonia de Loayza, tenía a su servicio al terminar el siglo XVIII, seis negros esclavos, de ellos tres hombres y tres mujeres, que llevaban el apellido Soto y que constituían matrimonio, formado por don Manuel Domingo Soto y Margarita Soto, José Soto y María Soto / y Pedro Soto y Rosa Soto (Bermúdez 1986, 42).

Significativa en este sentido resulta la partida de matrimonio efectuada en la iglesia de Pica con fecha 03/09/1681, puesto que queda evidenciando la reciente adopción de un apellido español por parte de un esclavo criollo; allí figura: Lorenzo Seballos y Conga, hijo de Manuel Angola y María Conga”. (Torres, 2017: Tomo II, 1191).

---

<sup>59</sup> Según los datos expuestos por los estudios realizados por Wormand 1966, Briones 2004; 2013, Díaz, Galdames y Ruz 2013, en Arica y Ossandón 1962, Daponte 2010 y Donoso 2013, en Tarapacá.

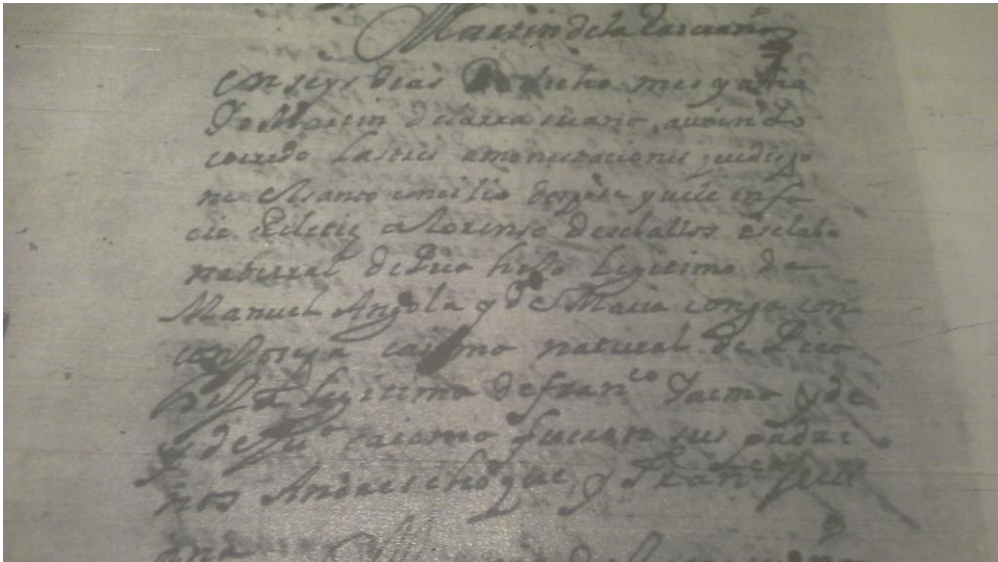


Ilustración 2: Partida de Matrimonio de Lorenzo Seballos 1683. Fuente: Archivo del Obispado de Iquique, fotografía, archivo privado de José Torres.

De esta manera existían en la zona esclavos sin ningún parentesco sanguíneo, que además provenían de lugares muy distantes entre sí, pero que portaban el mismo apellido de la familia dueña.

Así mismo, en la zona de Arica, según el trabajo de Alberto Díaz, Viviana Briones y Eugenio Sánchez (2013, 41-78) se pueden encontrar situaciones parecidas; dos ejemplos citados en su artículo dicen:

En la hacienda de Gaspar de Oviedo<sup>60</sup>, para 1661 contaban con los esclavos Juan García Angola, Juan Biáfara, Sebastián Capatero Angola, Sebastián y Enrique Criollos, Pedro Angola (regador), Juan Cabecitas Angola, Domingo Sordo Biáfara, Phelipe Mandinga, Simó Congo, Luis Balanta, Juan Matamba, Antón Yumbo, Cathalina Angola, entre los esclavos venidos desde África [...] En la ciudad de Tacna<sup>61</sup> en 1759 se procesa con pena de muerte a un esclavo negro llamado Antonio quién menciona en su defensa ser de “nación Guinea”. En 1656 se realizó la venta de una esclava llamada Felipa Malamba al alférez Juan Naranjo Ximenez, la que se vende como “Casta Angola”. Otro documento al parecer anterior a 1655 informa de la venta de un negro de nombre Antonio de la “Casta Congo”.

<sup>60</sup> Ubicada en el Valle de Azapa.

<sup>61</sup> Ciudad vecina a Arica, actualmente bajo administración peruana.

Al parecer, en la zona los esclavos empezaban a trabajar desde muy niños: “Pedro Guanca, zambo de 10 años [...] murió con la extremaunción por lo arrebatado de la muerte que le cogió estando en su trabajo. (F.1548)” (Ossandón 1962, 99).

No se sabe con exactitud hasta qué edad promedio trabajaban los esclavos en las haciendas, pero, considerando que el promedio de vida en estos oasis era bastante alto, es probable que hayan trabajado hasta muy entrados en edad: “La mayor longevidad la encontramos en Domingo Palacios Flores, español natural de la Paz que muere el 7/marzo/1728 a la edad de 120 años (F.1025). Tenemos también 3 indios, 2 españoles y una negra libre [...] cuyos padres eran etíopes [...] que mueren a los 100 años” (Ossandón 1962, 99).

La jerarquización social de los esclavos se realizaba de acuerdo con el grado de mestizaje; si bien es cierto que en toda la América hispana han existido diferentes formas de indicar las castas de los negros, en esta parte del virreinato, durante el período colonial y republicano, se usaron principalmente las siguientes: negros bozales, negros criollos, zambos, mulatos y cuarterones. En Arica y Tarapacá, al igual que en el resto de América, los esclavos negros pertenecieron al escalafón más bajo de la jerarquía social; además de las faenas agrícolas y mineras, algunos esclavos vivían como sirvientes en las casas de las familias más pudientes y otros, por el hecho de ser más manejables, ejercían oficios de confianza como capataces o caporales (Díaz; Briones y Sánchez 2013, 68 - 74). Otra labor que desempeñaron los esclavos en Tarapacá fue la construcción de socavones para la extracción del agua<sup>62</sup>.

En todo el virreinato del Perú, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el mestizaje de la población se encontraba muy avanzado. Esta poca definición étnica preocupaba al poder colonial y llevó a la aparición de una nueva categoría, menos definida y más ambigua, denominada genéricamente como “otras castas” (Estenssoro 1992, 76). Este fenómeno determinó como consecuencia una reformulación de las estructuras urbanas, como la desaparición de la separación entre “pueblo de indios” y “asiento español” (Advis 1994, 85). En las quebradas y oasis del Norte Grande los diferentes sectores sociales terminaron conviviendo. Un ejemplo de esta situación es el pueblo de San

---

<sup>62</sup> Según mis estudios en la zona, estos socavones miden en total alrededor de 12 kilómetros de largo; información que pude comprobar con el departamento de planificación comunal de la Municipalidad de Pica.



Andrés de Pica, cuyas haciendas de Quisma y Matilla empezaban a conformarse como pueblos. Además, muchos esclavos piqueños eran enviados a servir a las haciendas del pueblo de Tarapacá, que se estaba posicionando como nuevo centro administrativo, debido al redescubrimiento y explotación del mineral de Huantajaya<sup>63</sup>.

Los pobladores más ancianos de Pica<sup>64</sup> recuerdan que muchos esclavos vivían en la ladera sur del oasis, en el sector llamado “La Banda”. Según el recuerdo del maestro Enrique Luza (1994)<sup>65</sup>, los negros eran comprados por los matillanos, pero vivían fundamentalmente en el pueblo de indios de San Andrés de Pica, en el sector denominado “La Banda”, y los libres se cambiaban al sector de “La Isla”. Al parecer, en aquellos tiempos, el sector de La Banda albergó tal cantidad de esclavos pertenecientes a la familia Palacios que los habitantes de Pica le denominaron la “tribu” de los Palacios (Daponte 2000, 27). También se cuenta que durante el siglo XVIII había en el pueblo hasta 40 esclavos negros pertenecientes a una familia de apellido Granadinos (Advis 1995, 20). Además, el músico piqueño Enrique Luza Cáceres, recordaba que:

Los matillanos los compraban en Arica, específicamente en el valle de Azapa, además los vendían por kilo. Hoy los viejos matillanos les dicen a los piqueños “piqueños romaneos”; pues a los esclavos recién comprados y que llegaban a Pica los pesaban en balanzas tipo romanas; también dicen “piqueños marcaos”, “la marca no se las quita nadie, porque los marcaban en brazos o las nalgas. También les cortaban los dedos de un pie y para que no se desangraran se los metían al aceite hirviendo, pues así no se podían arrancar (Luza 1994)<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> En 1776, el recién formado virreinato de La Plata absorbió la mina de Potosí; como consecuencia, en el virreinato del Perú, se reactivó la explotación de otros centros mineros, ubicados en los territorios de Trujillo, Pasco y Tarapacá (O’ Phelan 1988, 35).

<sup>64</sup> He obtenido esta información durante las reiteradas conversaciones con Don Roberto Gómez, vecino de Pica y Matilla, cantor y bailarín, entrevistado en Pica el 10 enero y 19 febrero de 1994, el 4 enero de 1997, el 12-28 julio del 2001 y 18 de julio de 2004; Nelly Cayo, caporala de la cofradía de pastorcitos hasta 1975 y del baile moreno hasta el 2001, entrevistada en Pica el 5 y 7 enero de 1998 y Enrique Luza, músico del piqueño. Entrevistado en Pica el 9 enero y 18 febrero de 1994.

<sup>65</sup> Comunicación personal al autor, Pica, 18 de febrero de 1994.

<sup>66</sup> Comunicación personal al autor, Pica, 18 de febrero de 1994.



*Fotografía 4: Antigua casa ubicada en el sector la banda en Pica. Autor: Franco Daponte.*

De las 36 familias residentes en los oasis, en el periodo 1651-83, 20 poseían esclavos negros, destacándose como propietarias mayoritarias, unas nueve familias: los Morales Usábal, los Esquivel y Jirón, los Fernández de Córdoba, los Riveros y Sotomayor, los Loayza y Valdés, los Soto, los De la Fuente, los Hallery y los Loayza (Advis 1995, 20). Con respecto a este mismo tema Oscar Bermúdez (1986, 42 -43) nos informa que “La familia de la Fuente, poseedora de propiedades agrícolas y residencias en Pica, Guarasiña y pueblo de Tarapacá, la más acaudalada hasta las décadas 70 y 80 [1600], ha tenido numerosos esclavos”. El mismo autor proporciona además en esas páginas los siguientes datos: “Teresa, negra esclava de Don Joaquin de los Ríos y doña Petrona de Olazábal [...] Josefá, Negra esclava de Doña Agustina Loayza [...] Agustín esclavo de Don Francisco Baltierra”.

Los sacerdotes del oasis también eran propietarios de esclavos negros, como fue el caso de García de Vera y de Pedro López de Aller, que figuran como propietarios de una esclava cada uno (Advis 1995, 21).

Hacia finales del siglo XVII se asistió a un aumento considerable de la población esclava, en especial en la categoría de los zambos, lo cual permite suponer que la minoría blanca aprovechaba a los indios de estos oasis para casarlos con las esclavas; de

hecho, la ley de la época imponía que “hijo de madre esclava nace esclavo”.<sup>67</sup> De esta manera se lograba aumentar más rápidamente la población esclava con un costo menor para el propietario. Efectivamente, durante el siglo XVII se formalizaron frecuentemente matrimonios entre zambo y mulata, entre indio y zamba, entre mestizo y negra criolla (Advis 1995, 20); por lo tanto, hacia el siglo XVIII la mayoría de los esclavos eran zambos con apellidos indígenas. Ahora bien: si en los archivos parroquiales anteriores (1651-1683), estudiados por Patricio Advis, ya se encontraban zambos y mulatos, se puede suponer que las uniones mixtas fueron practicadas desde el comienzo de la colonización de la zona (Advis 1995, 20).

El estudio de Osvaldo Ossandón (1962, 57-58), arriba mencionado, arroja las siguientes cifras de bautismos realizados a la población no española en Pica entre 1700-1749. De un total de 2.762 bautizados, encontramos:

Grupo	Nº	Porcentaje
Indios	1.214	58,33
Mestizos	332	15,95
Cuarterones	3	0
Negros	31	1,48
Zambos	412	19,76
Mulatos	580	2,48

Tabla 1: Bautismos realizados a la población no española en Pica entre 1700-1749 (Ossandón 1969, 57).

<sup>67</sup> Esta práctica ya se realizaba en el Imperio Romano, cuyo derecho definía por esclavos de nacimiento a hijos de madre esclava, aunque el padre fuera libre (Pomeroy 1999, 220; García 2000, 136-139). La esclavitud negra era ya una institución social en los reinos ibéricos durante el medioevo, periodo en que se realizaron varias disposiciones tendientes a regular la convivencia social y a controlar jurídica y económicamente a los esclavos. El código de *Las Siete Partidas* (1256-1255) de Alfonso X, que combina la antigua tradición esclavista con herencias legales romanas, visigodas y arábricas, es el que más destaca. Este código fue uno de los antecedentes legislativos más importantes que se utilizaron para sustentar el cuerpo de leyes relacionadas con los esclavos africanos en las colonias americanas (Mellafe 1973, 16; García 2000, 125-155).

El estudio proporciona también el lugar de procedencia de los bautizados.

Pica	2.070
Otros	676
África	12

*Tabla 2: Procedencia de los bautizados entre 1700-1749 (Ossandón 1969, 58).*

Estos últimos datos permiten inferir que durante esta época aún se seguían importando esclavos africanos y que éstos vivían conjuntamente con los negros criollos y sus descendientes (zambos y mulatos). Además, los españoles cuidaban bastante de no hacer pública su relación con las esclavas, pues los únicos mulatos que presumiblemente eran hijos de español figuraban como “padre no conocido por la Iglesia” (Ossandón 1962, 65).

Con respecto a las uniones por condición étnica, el autor señala que entre 1700 y 1749, de un total de 575 matrimonios se celebraron:

Grupo	N°	Porcentaje
Entre indios	205	32,65
Entre indios y mujer de otras razas	10	1,73
Entre mestizos	9	2,43
Entre zambos	19	3,29
Entre zambos y mujer de otras razas	21	3,65
Entre mulatos	4	0,69
Entre mulato y mujer de otras razas	7	1,21
Entre negros	3	0,52
Entre negro y mujer de otras razas	11	1,91
Entre español y una mestiza	1	0.17

*Tabla 3: Matrimonios por condición étnica entre 1700-1749 (Ossandón 1969, 19).*

Estas cifras nos hablan claramente del alto grado de mestizaje existente en la primera mitad del siglo XVIII; supongo que esta tendencia ha continuado hacia finales de la Colonia.

El redescubrimiento del mineral de plata, San Agustín de Huantajaya, a mediados del siglo XVIII cambió totalmente el panorama económico de la región (Gaviria 2005, 40). Esta situación atrajo el capital de los principales viñateros y sus haciendas quedaron bajo la administración de sus esposas (Bermúdez 1986, 41). Durante este siglo la región vivió la época de mayor bonanza económica, puesto que los hombres explotaban Huantajaya y las mujeres comercializaban el vino de Pica, en Huantajaya y en Potosí. Debido a esta situación, creció el interés socio administrativo de la región, por lo que desde la segunda mitad del siglo XVIII aparecieron los primeros censos y descripciones de la población de la región de Tarapacá; en éstos la población no negra era clasificada según el criterio colonial: españoles, indios, mestizos; pero en el caso del resto de la población, ésta era dividida simplemente en “esclavos” y “gente de color libre”. Era la primera vez que se hacía una distinción entre los esclavos y los libres, así como es evidente el escaso interés por clasificar las castas de los negros que fueron simplemente agrupadas bajo la definición genérica de “gente de color”.

Censo de 1762 en la región de Tarapacá.

Grupo	N°	Porcentaje
Espanoles	193	10,95
Indios	664	37,66
Mestizos	612	34,71
Gente de color libre	160	9,08
Esclavos	134	7,60
Total	1.763	

*Tabla 4: Censo de la región de Tarapacá, 1762. (Bermúdez 1986, 88).*

El ingeniero O ‘Brian (1765, f. 12v; 13r) fue enviado a la zona para realizar una visita con el fin de obtener datos sobre la producción del mineral de Huantajaya. En su

informe encontramos la descripción de varios pueblos de los partidos de Tarapacá y Pica, en la que destaca la gran cantidad de negros que habitaban estos pueblos:

Comprende este partido[ Tarapacá] quatro Curatos que son el Primero el de Tarapacá [...] El seguundo de Camiña [...] El tercero el de Pica [...] El Quarto de Sibaya [...] estos quatro Curarttos tienen mill se/senta, y ocho Yndios tributarios, y muchos Zambos, Mulatos, Negros y Cholos, con pocos Españoles<sup>68</sup>.

Según esta observación, O ‘Brian (1765, f. 39v.) daba cuenta de las castas que cohabitaban en la zona. Además, el mismo autor resalta que en Pica había “bastante Gente Española, muchos negros, y Mulatos, Cholos y Mestizos, entre los cuales ay muchos Esclavos, Ochenta, y quatro Yndios de tributo”<sup>69</sup>.

En 1791 aparece otro censo, esta vez del entero partido de Tarapacá, que nos abre un panorama al entrante siglo XIX.

Grupo	Nº
Españoles	5.456
Indios	536
Mestizos	1.200
Gente de color libre	528
Esclavos	253
Total	7.963

*Tabla 5: Censo de la región de Tarapacá, 1791 (Bermúdez 1986, 92).*

En Arica el panorama étnico no era diferente al de Tarapacá. Significativo es el estudio que la investigadora Viviana Briones (2004, 813-816) ha realizado sobre la presencia de esclavos hacia fines del siglo XVIII; en éste da cuenta de la existencia de un barrio de negros llamado Lumbanga:

---

<sup>68</sup> Citado en Hidalgo 2009, 22.

<sup>69</sup> Citado en Hidalgo 2009, 33.

[El] "barrio Lumbanga", fue un enclave urbano de pequeños comerciantes de negros, barrio también donde pudieron desarrollar ciertos oficios tales como lavandería y labores de costura, además de la presencia de cantinas [...] era uno de los espacios interesantes de expresión y de convivencia de los hombres y mujeres negros. Este barrio fue mirado por la elite hispano-criolla como un lugar pecaminoso, bullicioso y de constante remolienda [...] Lumbanga, término al parecer de origen congolés que significaría "caserío", se caracterizó por su permanente vigilancia policial. [...] Los antecedentes encontrados y catalogados como delincuencia en este barrio se acercan a lo que llamaríamos hoy, por ejemplo, contaminación acústica, pero que no es de extrañar que en la época se haya constituido como una transgresión no menos osada.

Así mismo, los estudios de los libros parroquiales de Lluta y Azapa, siempre del mismo período, realizados por Alberto Díaz y Renato Calderón (2013, 284), concluyen que:

La casta negra fue predominante en relación a los zambos y mulatos. Esto lo observamos en los bautizos y defunciones, los negros fueron la casta mayormente solicitada por los hacendados de los valles. Entre estos podemos mencionar como principales propietarios de esclavos a: En Lluta a Francisco Yáñez, Ambrosio Sánchez y Luis Carrasco; y Azapa a María de Barrios, Luis Rivera, María de Tovar y Marcos de Tovar.

### **1.3. Las repúblicas andinas.**

La constitución de las repúblicas andinas de Perú y Bolivia, proceso que empezó en 1810 y perduró hasta 1825, significó para los nuevos países un esfuerzo de modernización que intentó superar las contradicciones del mundo colonial. Las instituciones importadas de Europa no lograron borrar la trama social construida durante más de tres siglos. Casi todas las costumbres coloniales prolongaron su uso y se adaptaron paulatinamente a la incorporación de una ideología más humanista, de corte ilustrado primero y positivista después, basada en los principios de una ciudadanía "libre" y responsable, donde se fueron sustituyendo los símbolos religiosos por símbolos nacionales. Desde este punto de vista del arte y la estética, durante el siglo XIX, en los antiguos centros virreinales del sur del Perú y de la provincia de Charcas, se impuso el estilo neoclásico, de derivación francesa, que hacía alusión a las glorias de

Napoleón y a la democracia griega (Rossels 1996, 44)<sup>70</sup>. Esta nueva mirada se manifestó en la arquitectura y la plástica de las edificaciones públicas y se expresó socialmente en las tertulias burguesas, que se instituyeron como el espacio hegemónico en el que se construyó la nueva nación (Martínez y Palmiero 2000) imaginando una comunidad cohesionada, en que los nuevos símbolos nacional-republicanos cumplían una función aglutinante (Anderson 1993 [1983]).

La Iglesia, en el nuevo contexto político, perdió cierta cuota de poder y debió transar con un sistema que tendía a desconocer el rol que ésta había ocupado hasta entonces en la formación, educación y sociabilidad de los ciudadanos. El boato de las ceremonias religiosas coloniales se vinculó a las nuevas ceremonias cívicas republicanas (Soux 1997, 236); pero en los sectores más periféricos el régimen republicano mantuvo una alternancia entre ambos modelos políticos, en función de las inclinaciones de los gobiernos de turno. Esta situación prolongó el viejo sistema colonial, especialmente en los sectores más marginales de la sociedad urbana, como los indígenas y mestizos ciudadanos, los negros libres, los mulatos, zambos y esclavos domésticos, y repercutió en la mentalidad del pueblo más desfavorecido generando un estancamiento de la conciencia nacional (Rossels 1996, 49). Thomas Abercrombie denomina a este variado conjunto humano “mestizo/cholo”, portador de una: “cultura mixta cuyo lugar se encuentra en las elites rurales y en las clases trabajadoras mineras y urbanas” (1992, 285). El mismo autor aclara además que la existencia de este sector permite entender de mejor manera la dicotomía entre la elite urbana-europea y los subordinados indígena-rurales (1992, 286-287). La suerte de la música y la danza quedó dividida entre estos dos modelos, el colonial y el republicano (Rossels 1996, 45).

La intelectualidad blanca, de pensamiento liberal, veía en la situación de las nuevas clases populares un obstáculo al desarrollo de la nación; de hecho, en varias crónicas periodísticas y documentos oficiales de la época se percibe el malestar de la clase pensante frente a la imposibilidad de extinguir las costumbres ancestrales de indios y negros, como se puede apreciar por la declaración de 1859 publicada en el periódico boliviano *El Telégrafo*:

---

<sup>70</sup> Este estilo se vio reflejado, en las ciudades, en la creación de espacios de carácter político como casas de gobierno, palacios legislativos y de justicia; en aquellos de carácter económico como los bancos; y en el desarrollo de los espacios culturales los teatros, y las tertulias de los salones aristocráticos y burgueses; en éstos últimos nacieron las sociedades filarmónicas.



Que anden esos borrachos por las calles, esos tambores de los indios por todas partes que nos tienen atolondrados con tanto tun, tun, tun, tan, tan, tan, monótono y descompasado... ¿Qué dirían los extranjeros al ver por nuestras calles a nuestros indios con sus quenás y tambores? ¿Qué impresiones producirán, esas cajas, flautas tocadas con tanta imprudencia ó constancia, en las personas enfermas ó débiles a quienes el médico aconseja el silencio y el descanso? (Rossells 1996, 56).

El no reconocimiento de estas poblaciones “cholo-mestizas” contribuyó al desarrollo de un mayor apego, por parte de estas, a sus prácticas tradicionales. Indios, negros, mestizos y mulatos expresaban sus discursividades<sup>71</sup> a través de la representación de personajes ligados a lo “no hispano”, como una manera de encontrar una identidad nacional o un lugar en la construcción social de la República. Las festividades religiosas sirvieron de escenario para la expresión de estas discursividades. Durante la Colonia, en las fiestas religiosas, se solía representar la lucha entre las fuerzas del bien y del mal en la escenificación de diferentes “dramas” o actos sacramentales, cuales: “moros y cristianos”, “la conquista” y “ángeles y demonios”. Estas alegorías eran principalmente danzadas y enfrentaban al mundo civilizado cristiano con la barbarie precristiana asociada a lo diabólico y a la idolatría.

Durante las fiestas religiosas republicanas mantiene el mismo paradigma dialéctico, de la lucha del bien contra el mal, pero se cambian los valores y las connotaciones coloniales cristianas por valores y contenidos republicanos laicos. En esta redefinición de los símbolos el bien es representado por la modernidad y el progreso y el mal por la falta de moralidad, por la ignorancia e la incivilidad (Abercrombie 1992, 282).

### **1.3.1. El panorama republicano en Arica y Tarapacá.**

Con la creación de las repúblicas andinas, el área geográfica del Norte Grande quedó repartida bajo dos administraciones: las zonas de Arica y Tarapacá quedaron bajo

---

<sup>71</sup> Recordemos que las “discursividades” podrían ser entendidas como “aquellas formas concretas a través de las cuales un grupo humano, social o culturalmente identificado, se refiere ya sea a sí mismo o a sus instituciones; o sobre otro grupo, otra geografía u otros mundos” (Martínez 1998, 12).

administración peruana y los poblados de atacama bajo la boliviana. En esta tesis abordaré las regiones de Arica y Tarapacá<sup>72</sup>.

En las áreas más periféricas de las nuevas repúblicas, la dicotomía entre la elite criolla, constituida por la naciente burguesía y por los antiguos aristócratas, y la plebe formada por la población cholo-mestiza, se tornó más evidente (Abercrombie 1992, 295-300; Rossells 1996, 47-53).

En el Norte Grande de Chile el sistema republicano se inició en un difícil contexto económico; la escasez de agua y el final del período argentífero, a comienzos del siglo XIX, produjeron un decaimiento económico y significaron, para toda la población, un esfuerzo por la búsqueda de otros rubros de subsistencia. Sin embargo, el desarrollo del guano y el salitre reconfiguraron el panorama económico y social desde mediados del siglo XIX, situación que convirtió a este sector en el principal motor económico de la región. Las familias más pudientes que tenían inversiones en la minería y en el transporte se trasladaron a vivir en los centros más importantes como Lima y Arequipa, dejando espacio a la pequeña burguesía formada principalmente por comerciantes dedicados a la compraventa de mercadería e insumos destinados a los centros urbanos y mineros. En este contexto, parte de la población más desfavorecida dejaba las faenas agrícolas y se empleaba en los principales centros mineros, en los puertos y en la arriería.

Durante el siglo XIX Arica se convirtió en el puerto neurálgico vinculando el sur del Perú con Bolivia, lo que mejoró considerable la economía de la zona. Hacia 1855, bajo el gobierno del tarapaqueño Ramón Castilla, se asistió a un aumento demográfico de la ciudad, debido a la pujante actividad portuaria de importación y exportación de productos hacia Bolivia y al abastecimiento de insumos de la naciente explotación en las covaderas de guano y en las estacas salitreras (Díaz, Ruz, Galdames y Tapia 2012, 162). La reactivación del valle de Azapa, producto de las mejoras de pozos y aumento del caudal del río, intensificó el tráfico comercial hacia La Paz y Cochabamba, lo que devolvió a la ciudad una prosperidad postrada por 150 años (Wormand 1966, 274). La construcción del ferrocarril a Tacna en 1855 aumentó la actividad comercial en Arica

---

<sup>72</sup> Si bien es cierto que en la precordillera de la región de Atacama existen manifestaciones de religiosidad popular que aluden al negro como el baile de negro, los catimbanos y los zambos caporales, el estudio de los aportes de los esclavos africanos y sus descendientes en esta región rebasaría los límites de tiempo y espacio de esta tesis.

con la proliferación de bodegas y pulperías, entre otras casas comerciales, lo que estrechó los lazos entre las dos ciudades<sup>73</sup>. De esta manera, se formó una plataforma para el intercambio mercantil en la región sur andina; siendo Arica el puerto de embarque y descarga de productos y Tacna el lugar de almacenaje (Díaz, Ruz, Galdames y Tapia 2012, 164). Los comerciantes más pudientes se radicaron en Tacna, donde se concentraron las bodegas y firmas comerciales (Roseblitt 2010), mientras que las clases populares, en su mayoría integradas por esclavos y negros libres, se concentraron en el puerto de Arica y los valles de Azapa y Lluta (Díaz; Muñoz y Lanas 2013).

La finalización del mineral argentífero de Huantajaya en 1804<sup>74</sup> generó, en la región de Tarapacá, un decaimiento de la economía agropecuaria regional. Un claro ejemplo de esto fue, entre otras cosas, la disminución de la producción vitivinícola en Pica (Bermúdez 1986, 102)<sup>75</sup>.

Las familias Tarapaqueñas que hicieron fortuna con la plata de Huantajaya, aunque continuaron manteniendo vínculos económicos y familiares en la zona, se trasladaron a Lima y Arequipa, consideradas como las ciudades administrativas más importantes del Perú republicano. Mientras, la pequeña burguesía emergente, constituida por familias mestizas de la zona como Guagama, Chacama, Bustillos y Parra, Ayca, Quisucala, Mollo y Yure, se quedó en el territorio y orientó su producción económica hacia la naciente industria del Salitre, que provocó nuevos cambios en la estructura de la región. Las zonas ligadas a las faenas y comercialización del mineral como la costera y la pampa experimentaron un notable crecimiento en desmedro de los poblados del interior ubicados en quebradas, oasis y altiplano, la mayor parte de cuyos habitantes migraron hacia los lugares de la explotación minera. Por otro lado, en los valles se cambiaron los tradicionales cultivos por los nuevos productos requeridos por las salitreras. El monocultivo en las quebradas fue la constante, en especial el de la

---

<sup>73</sup> Ubicada actualmente en la frontera sur del Perú.

<sup>74</sup> Se estima esta fecha como el año oficial de la finalización de las faenas de explotación del mineral, debido al cierre de la caja de Carangas, Bolivia (Gaviria 2005, 44).

<sup>75</sup> Desde el siglo XVIII en adelante, aparecen los datos cuantitativos de la producción vitivinícola de la zona. Autores como Billingurst, y Echeverría y Morales, ambos citados por Oscar Bermúdez (1986), afirmaban que la cantidad de botijas producidas en toda la zona de Pica durante el siglo XVIII fue de 15.000 por año, lo que equivaldría a 350.000 litros de vino. Elaboración que fue disminuyendo paulatinamente, hasta la primera mitad del siglo XX, en que no pasó los 5.500 litros. (Bermúdez 1986, 102).

alfalfa que servía para alimentar las mulas; estos animales, antes de la construcción de la red de ferrocarril, ocurrida alrededor del año 1876, eran utilizados en el transporte del mineral desde los yacimientos en las calicheras a las oficinas salitreras y de allí a los puertos. Se asistió también al florecimiento de Iquique como puerto principal de salida del mineral. La ciudad experimentó un crecimiento importante, con un aumento de la población, de 9.222 habitantes en 1876 a 40.171 en 1907 (Rosenblitt y Camus, 2003). Hacia 1940 se considera extinto el ciclo del salitre.

El pequeño caserío “Pozos de la Tirana”, ubicado en medio del Tamarugal, se convirtió en un centro importante de intermediación entre los productos de los oasis de Pica y del mercado de la leña y carbón; estos últimos eran la principal fuente de energía de los asentamientos salitreros (Núñez 2004, 89-90).

### **1.3.2. Los morenos en la República.**

Oficialmente, la esclavitud fue abolida en las naciones andinas a mediados del siglo XIX, -en Bolivia en 1851 y en Perú en 1854-, pero la integración de los negros a la sociedad republicana se realizó paulatinamente y de acuerdo con las posibilidades y las competencias individuales de cada familia, con relación a las normas establecidas en cada territorio<sup>76</sup> (Bernand 2009, 13-14; Donoso 2014, 133). En los territorios de Arica y Tarapacá, los negros que vivían como esclavos y negros libres mantuvieron una condición de servicio y de clase subalterna hasta bien entrado el siglo XX; este hecho se debe a que los conceptos liberales republicanos sólo se desarrollaron en ambientes urbanos como Lima, Arequipa y, en menor grado, Sucre<sup>77</sup>. Por esta razón, los ex-esclavos continuaron con sus prácticas coloniales en función de la Iglesia, trabajos

---

<sup>76</sup> Se deben considerar las modalidades regionales específicas de la esclavitud como sistema, debido a que “el peso de las instituciones, los hábitos, el entorno y las circunstancias no eran homogéneos en el amplio espacio colonial americano” (Donoso 2013, 133). Además, esta situación se acentuó durante los primeros años de la República, debido a que las nuevas construcciones territoriales tuvieron una cronología desigual respecto a la abolición de la esclavitud (Bernand 2009, 13-14).

<sup>77</sup> Vale decir que esta paulatina inserción fue muy dura, puesto que la libertad de los negros significaba que pasaban a ser jornaleros y de este jornal debían ahorrar dinero para indemnizar al propietario; en resumidas cuentas, obtener su libertad al precio pagado por el antiguo dueño o fijado por éste. “En caso de ser peones [Los negro libertos] de hacienda estaban obligados a trabajar cuatro días a la semana en tierras del patrón y a cumplir obligaciones de pongo (servidumbre) o mitani [servicios domésticos] en el caso de las mujeres. Sus salarios eran miserables y estaban permanentemente adeudados como los peones indígenas” (Revilla 2014, 236).

agrícolas, mineros y domésticos. El músico piqueño Enrique Luza<sup>78</sup> recordaba que los esclavos y sus descendientes, pese a ser hombres libres, al no poseer tierras ni tener dónde ir, continuaron con su comportamiento de servidumbre: “hasta 1920 aún existían personas que reconocían a sus patrones”.

El censo realizado por el gobierno peruano en la provincia de Tarapacá en 1841, que exponía una clasificación étnica<sup>79</sup>, aporta interesantes datos al respecto. Por ejemplo, da cuenta de algunos negros vinculados a la práctica musical religiosa: “Luis González, nacido en Pica, residente en Tarapacá, Negro de 60 años y Cantor de Iglesia y Jorge Soto, residente en Tarapacá, sambo soltero de 26 años, Músico de la Iglesia”<sup>80</sup>.

Durante la revisión de estos datos pude apreciar también la cantidad de negros y zambos empleados como domésticos de las familias tarapaqueñas en algunos pueblos, como Santa Rosa y Huantajaya, que eran principales centros de explotación argentífera de la zona:

Nombre	Patria	Edad	Estado Civil	Clase	Residencia	Sexo	Condición
Josefa Morales	Tarapacá	42	Soltero	Sambo	Tarapacá	Femenino	Doméstico
Josefa Vargas	Tarapacá	17	Soltero	Sambo	Tarapacá	Femenino	Doméstico
Miguel Vargas	Tarapacá	12	Soltero	Sambo	Tarapacá	Masculino	Doméstico
Rosa Garate	Huantajaya	10	Soltero	Sambo	Tarapacá	Femenino	Doméstico
Josefa Morales	Huantajaya	12	Soltero	Sambo	Iquique	Femenino	Doméstico
Miguel Núñez	Santa Rosa	11	Soltero	Sambo	Santa Rosa	Masculino	Doméstico
Manuel Cegarra	Santa Rosa	14	Soltero	Sambo	Santa Rosa	Masculino	Doméstico
Miguel Esquivel	Santa Rosa	8	Soltero	Sambo	Santa Rosa	Masculino	Doméstico
Gertrudis Verdugo	Pica	8	Soltero	Sambo	Santa Rosa	Femenino	Doméstico
Juana Capetillo	Huantajaya	10	Soltero	Sambo	Huantajaya	Femenino	Doméstico
Faustina Capetillo	Huantajaya	14	Soltero	Sambo	Huantajaya	Femenino	Doméstico

*Tabla 6: Censo de la provincia de Tarapacá: 1841. Fuente: Elaboración departamento de Historia y Geografía de la Universidad de Tarapacá.*

<sup>78</sup> Comunicación personal al autor, Pica, 18 de febrero de 1994.

<sup>79</sup> De este censo resultan: españoles 167, indios 1249, mestizos 15, cholos 630, negros 39, zambos 406, zambaigos 10.

<sup>80</sup> El acceso a la sistematización y transcripción de los datos de este censo fue posible durante mi estancia doctoral en el Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas de la Universidad de Tarapacá, en la ciudad de Arica, gracias a mi participación en el proyecto FONDECYT N° 1120530: “LOS SONIDOS PARA LOS SANTOS: Fiestas Patronales Y Musicalización Entre Las Comunidades Andinas Del Norte De Chile”.

Además, interesante resulta el análisis de los negros y *sambaygos* [sic.] registrados como “libertos” quienes, a diferencia de los esclavos, aparecen realizando oficios como los de jornaleros, zapateros, doctores, plumarios y comerciantes, lo que permite entender su paulatina integración a la burguesía regional. Además, estos sujetos, a pesar de haber nacido mayoritariamente en los oasis y valles agrícolas, aparecen residiendo en asentamientos de economía minera como Huantajaya, Santa Rosa, Iquique y Tarapacá (este último era el centro administrativo). En este mismo censo se puede observar que la casta más numerosa, después de los indios, son los cholos que también habitaban en las mismas zonas mineras; por lo que se puede deducir que los negros libres migraban hacia el motor de la economía regional de la época y compartían con los cholos los espacios geográficos.

Más allá de los censos, según Lautaro Núñez (2004, 57-66), las poblaciones afrodescendientes que trabajaban en la extracción minera de Huantajaya y Santa Rosa y en sus buitrones ubicados en el Tamarugal<sup>81</sup>, pasaron a integrar la esfera cultural de los “cholos mestizos” y a ser reconocidos como “casta morena” o morenos. Estos trabajadores “morenos” compartían trabajos y viviendas con emigrantes campesinos del entonces Norte de Chile<sup>82</sup>, con lugareños de los puertos y emigrantes de los valles de la precordillera, incluyendo una notable migración de indígenas bolivianos, todos ellos sometidos a la marginalidad y la proletarización.

Hacia finales del siglo XIX se asistió al decrecimiento de la población negra en los valles agrícolas y oasis del Norte Grande; esto se debió en parte al fenómeno del mestizaje y a la constante migración de estos sectores hacia las zonas mineras. Pero otro hecho importante que influyó en la disminución de esta parte de la población fue la llamada Guerra del Pacífico (1879-1883), que en la zona implicó un alistamiento de los peones más pobres, entre los cuales se encontraban los negros recientemente libertos. Según Enrique Luza, en Pica enviaron a los negros al frente para defender a la patria (Perú) y principalmente sus hogares, “porque el ejército chileno podía llegar en cualquier

---

<sup>81</sup> A 60 Kilómetros del mineral.

<sup>82</sup> Hoy corresponde a la zona intermedia entre el actual Norte de Chile y la zona central del país.

momento...” y luego los enviaron, por la cordillera, como refuerzo al ejército peruano para defender Tacna y Arica “por ser los primeros de la fila, muchos no volvieron”<sup>83</sup> .

#### **1.4. El Norte Grande bajo administración chilena.**

En 1879 Chile ocupa el actual Norte Grande de Chile durante la “Guerra del Pacífico”, hecho que significó la anexión al territorio chileno, de la región de Tarapacá en 1883, la de Atacama en 1904 y la de Arica en 1929<sup>84</sup>.

El estado chileno realizó un esfuerzo para incorporar económica, jurídica y socialmente sus nuevos territorios mediante la creación de instituciones destinadas a ello. Durante este proceso, cada burocracia estatal imaginaba una delimitación para sí misma e intentaba representar espacios, poblaciones, territorios y riquezas para aplicar un control administrativo (Martínez 2003, 199)<sup>85</sup>. Para la incorporación social de los nuevos territorios conquistados fue necesario apelar a la construcción de representaciones e imaginarios que sustentaran la idea de una nación unificada con un pasado común de carácter glorioso. En esta construcción desempeñó un papel fundamental la historiografía nacional, que elaboró desde la capital una historia regional basada en relatos orientados a dar cuenta de hechos vinculados a la Guerra del Pacífico y a la explotación del salitre. De este relato se excluyeron los procesos sociales e históricos de la región sucedidos durante las administraciones colonial y peruana como esfuerzo de definir y empoderar la chilenidad de estos territorios (González 2004a, 28-57; Morong 2014, 13).

Este proceso chilenizador del Norte Grande de Chile tuvo dos etapas: la primera sucedió entre 1880 y 1907 y se caracterizó por la introducción de símbolos nacionales patrios, en su mayoría ligados a lo militar, para disciplinar a todo el cuerpo social y homogeneizar culturalmente al crisol étnico del desierto chileno. La segunda sucedió entre 1908 y 1929 y se caracterizó por un período de violencia, ejercida desde diferentes

---

<sup>83</sup> Comunicación personal al autor, Pica, 18 de febrero de 1994.

<sup>84</sup> Es necesario hacer notar que, paralelamente a la finalización de la Guerra del Pacífico en 1883, el estado chileno también había incorporado por la fuerza los territorios mapuches, en el proceso que actualmente se conoce como “Pacificación de la Araucanía”; sucedida entre 1860 -1883.

<sup>85</sup> Citado en Monrog y Eduardo Téllez 2015, 202.

aparatos sociales, con el objetivo de amedrentar a la población peruana y erradicar todo lo que no fuese considerado chileno.

Durante el primer período se introdujeron elementos simbólicos como la bandera, colores patrios e himnos militares que resaltaban el triunfo chileno sobre el ejército peruano –boliviano. El historiador abocado a este tema, Sergio González (1995, 44-50), afirma que:

La construcción social “de la patria” apeló más al *pathos* que al *ethos*, y dicha construcción social debió por lo mismo recurrir a sentimientos, emociones, motivaciones, voluntades y símbolos que posibilitaran una socialización del pueblo chileno a lo largo de todo su territorio [...] Se dictó la ley del Servicio Militar Obligatorio (el primer país de todas las Américas, en 1900) y algunas mentes más lúcidas y más progresistas se fijaron en la escuela como solución histórica.

Sin duda, la escuela pública fue la herramienta ideológica más efectiva utilizada para la creación de un sentimiento nacional único en todo el territorio nacional. A través de ésta se buscó integrar a las clases populares del centro y sur de Chile, que estaban sumidas en la miseria y la criminalidad (González 1995, 53), y disciplinar enérgicamente a las poblaciones conquistadas del Norte Grande. Para alcanzar este objetivo se tomó como modelo la escuela alemana:

Bajo la influencia alemana, la escuela chilena se remodeló en términos de autoritarismo, formalismo y exacerbado nacionalismo. Se dio fuerte importancia a la gimnasia y a los ejercicios pre-militares. Incluso se introdujo la práctica del tiro escolar. Ejército y escuela convergían como instrumentos distintos para el cumplimiento de un propósito superior de moldear a la población en un sentido de patriotismo, disciplina y virtudes bélicas (Núñez 1983, citado en González 1995, 51-52)<sup>86</sup>.

Pero sin duda el trabajo más acucioso en la construcción de chilenidad, llevado a cabo a través de la escuela, fue la introducción de los símbolos patrios. Entre los más característicos se encuentran la bandera, el escudo y las canciones e himnos nacionales, así como la exaltación de héroes de la Independencia y Guerra del Pacífico. En el Norte Grande de Chile estos símbolos ocuparon lugares de importancia tanto en los edificios escolares como en los actos cívicos, lo que amplió el radio simbólico hacia la

---



comunidad en general. De esta manera se ataviaban de colores patrios no sólo la escuela, sino que también la infraestructura estatal y espacios públicos, en los que alumnos y funcionarios de diversas instituciones, a través de un calendario patrio, rendían homenajes a bustos y monumentos de héroes de guerra. En estos actos, generalmente presididos por autoridades civiles y militares, los alumnos declamaban frases y arengas de personajes históricos, y realizaban representaciones de batallas con diálogos y moralejas patrióticas. Estos eventos eran amenizados con canciones e himnos patrios, principalmente los himnos de Yungay y el Adiós al Séptimo de Línea, que recuerdan el triunfo del ejército chileno sobre el peruano y boliviano. La pampa salitrera fue el espacio más fértil para la consolidación de una identidad nacional basada en dichos símbolos (Gonzalez 1995, 53).

Este paradigma continuó siendo aplicado en la educación chilena durante todo el siglo XX. Sergio González (1995, 53), que revisó los planes y programas educacionales de ciencias sociales para educación primaria a mediados de siglo XX, expone que uno de los conceptos más utilizados en la educación chilena era el de patria y este se debía enseñar a través de la emoción:

La patria se enseña por la vía emocional, su significado se hace concreto con el conocimiento de los símbolos y emblemas patrios -banderas, escudos, himnos nacionales, historia de vida de los héroes- y en la participación de los alumnos en la celebración de las festividades patrias establecidas en el calendario anual de la República [...] La celebración de las fiestas patrias y cívicas debe promover un espíritu de elevado patriotismo con la participación en ellas, no sólo de los alumnos sino también de las diferentes organizaciones de la escuela y de la comunidad.

El mismo autor ejemplifica esta situación a través de un programa escolar realizado para la celebración del 21 de mayo de 1945, en la escuela de Pachica, poblado ubicado en la quebrada de Tarapacá:

1. Embanderamiento y arreglo y adorno de la Escuela.
2. Formación de los alumnos y recorrido por el pueblo con la banda de músicos contratados especialmente en Usmagama.
3. Canción de Yungay.
4. Poesía "Soy chileno" por el alumno del 3º año Francisco García.

5. Disertación por el Director Señor Oscar Herrera E.
6. Canción Nacional cantada por el alumnado.
7. Poesía “Paula Jara Quemada” por la alumna del 3º año Brígida Ignacio.
8. Himno a Prat cantado por el alumnado.
9. Poesía “Arenga de Prat” cantada por el alumno Luis Mamani.
10. Melodías de América cantadas por el alumnado.
11. Poesía “Los colores nacionales” por el alumno Juan Miranda.
12. Himno de Yungay por el alumnado. (González 1995, 53)



*Fotografía 5: Alumnos del poblado de Matilla (1967) rindiendo homenaje a la bandera. Archivo: Franco Daponte.*

Los símbolos utilizados en las nuevas instituciones creadas, junto con la creencia popular de llevar a cabo una tarea civilizadora, contribuyeron a asentar el sentido de nación y a desarrollar un espíritu de pertenencia (Valdivia 1995, 5). Esta construcción de identidad nacional debió buscar aspectos diferenciadores en un territorio recientemente conquistado y habitado por una población chola/mestiza bastante homogénea. Este aspecto diferenciador se buscó en los orígenes étnicos. La escuela pública, que hasta

entonces había heredado la visión y motivación sarmientina de civilización y barbarie<sup>87</sup>, contribuyó a que se interpretara la civilidad con la “modernidad chilena” y barbarie con el pasado étnico y cultural peruano y boliviano. Además, la influencia del nacionalismo centroeuropeo en la educación levantó el discurso de la decadencia y degeneración de la raza chilena en tierras consideradas culturalmente inferiores, lo que traería graves consecuencias relacionadas con la pérdida del sentimiento nacional (Gonzalez 1995, 49-50). Esta situación motivó tanto a las autoridades como algunos de los recientes inmigrantes chilenos a llevar a cabo una segunda etapa de chilenización marcada por la violencia y un nacionalismo compulsivo. A la acción nacionalista de la escuela pública se sumaron las acciones de violencia física y psicológica llevadas a cabo por los integrantes anónimos de una nueva institución cívica de corte militar llamada “La liga patriótica”.

Esta etapa, fue sustentada ideológicamente por la tesis de Nicolás Palacios, en su libro *Raza Chilena* ([1904] 1918), que planteaba la exaltación del mestizo chileno, simbolizado en la figura del “roto”, como el estereotipo del chileno popular. El autor argumentaba que el pueblo chileno pertenecía a una raza superior, formada por la mezcla de conquistadores de raza goda y araucanos recios y valientes, que no incluía a los negros; el aporte africano a las sociedades de los otros países latinos había contribuido a su supuesta inferioridad (Palacios [1904] 1918, Tomo I, 34-56)<sup>88</sup>.

Es difícil calcular cuánto mal puede hacer un solo negro introducido en un país. Las familias chilenas que aún conservan alguna sangre negra deberían posponer toda otra consideración, al contraer matrimonios, a la de eliminar ese resto de naturaleza inferior

---

<sup>87</sup>Domingo Faustino Sarmiento, tal vez uno de los intelectuales latinoamericanos más importantes del siglo XIX, destaca su preocupación por la educación de las clases más desfavorecidas con el objetivo de sacarlas del estado de barbarie e integrarlas en el proyecto civilizador de la nación. Su influencia derivó en decisivos aportes para la ampliación y el mejoramiento del sistema público de enseñanza en Chile y Argentina; y, como literato, escribió cincuenta y dos libros, varios de ellos relacionados con la exaltación de identidad nacional de las clases populares, entre ellos sus obras más célebres, *Educación popular*, donde transcribió gran parte de su pensamiento educativo y su proyecto de educación pública, gratuita y laica y *Facundo*, que retrata fielmente la identidad de su patria y sus contradicciones respecto al sujeto popular y la dicotomía barbarie/civilización. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-586.html> [consulta 26/06/2016].

<sup>88</sup> En este contexto ideológico, se creó una contradicción entre la idea del mapuche-araucano y la realidad de éste. Mientras las poblaciones mapuches en el sur de Chile habían sido sometidas violentamente por las tropas chilenas, en el proceso llamado “pacificación de la Araucanía” (1860-1883) se iba creando un imaginario en el que el mapuche era visto como un valiente guerrero, jamás vencido por la conquista española e integrado en la República chilena. Este sujeto habría aportado, con su sangre, los elementos heroicos a la “raza” chilena.

casándose con mujeres rubias chilenas o de los países del norte de Europa (Palacios [1904] 1918, Tomo I, 221-222).

Estas ideas fueron utilizadas en la reforma educacional de comienzos de siglo; un claro ejemplo es la revista pedagógica de 1910 en la que apareció un proyecto para la constitución de una Sociedad Nacional de Protección y fomento de la Raza Chilena que pretendía mejorar la raza chilena” biológica y psíquicamente para así contribuir a la necesaria industrialización del país<sup>89</sup>.

Las afirmaciones de Nicolás Palacios fueron desarrolladas por importantes intelectuales chilenos<sup>90</sup>, los que a su vez influyeron sobre jóvenes intelectuales nacionalistas de la década siguiente (Godoy 1981, 289). Hacia 1930, bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, se legitimó definitivamente esta construcción identitaria en el imaginario del chileno medio, que se veía a sí mismo como descendiente de español, que conservan la gallardía y valentía araucana y con ausencia de sangre negra.

Después de la Guerra del Pacífico, la administración eclesiástica pasó también a manos chilenas y en 1880 llegaron nuevos vicarios apostólicos desde Santiago; a éstos se sumaron pronto los salesianos en Iquique, los jesuitas en Arica y Antofagasta, entre otras órdenes, y todos se empeñaron en el proceso de “chilenización”, lo que aumentó el número de parroquias y de feligreses, además de contar con una significativa presencia en la educación.

Durante la segunda etapa de chilenización la violencia compulsiva por parte de los estamentos institucionales chilenos llevó al gobierno del Perú a romper relaciones diplomáticas con Chile en marzo de 1910; el motivo específico fue la expulsión de los sacerdotes peruanos de Arica y Tacna por las ligas patrióticas en 1909 (Gonzalez 1995,47)

---

<sup>89</sup> La asociación nacional de Educación fue creada en 1904 por el doctor Carlos Fernández Peña y mantuvo, entre 1905 y 1909, la revista de Educación Nacional. Esta asociación se convirtió en el interlocutor entre las ideas de esta elite de pensadores “nacionalistas” y el estado docente. En 1909 la asociación radicaliza sus principios hacia un profundo nacionalismo, cambio que fue impulsado por Nicolás Palacios quien además fue el creador de la Asociación de Educación Nacional, Francisco Encina y Tancredo Pinochet, la revista cambia de nombre a revista Pedagógica y circuló hasta 1911. (Subercaseaux 1999, 25 -37).

<sup>90</sup> Como Alberto Cabero en su libro *Chile y los chilenos* (1926); Benjamín Subercaseaux, con *Contribución a la realidad (Sexo, Raza, Literatura)* (1939), Galvarino Guzmán, con *Mañanas criollas*, Francisco Antonio Encina en su voluminosa *Historia de Chile* (1949) y Tancredo Pinochet con *La conquista de Chile en el siglo XX* (1909) .

En vista del desacato de algunos sacerdotes peruanos a las disposiciones emitidas por el gobierno chileno, el intendente de Tacna y Arica, don Máximo Lira, decretó a comienzos de 1910 la expulsión de José M. Flores Mestre, Vitalino Berroa, José F. Cáceres, Esteban Tocafondi, Mariano F. Zeballos, Francisco Quirós y Juan G. Guevara, quienes debían abandonar la zona en un plazo de cuarenta y ocho horas [...] Quedaron en su reemplazo y a cargo de las parroquias de Tacna y Arica sacerdotes carmelitas españoles (Hurtado 2010, 145).

Una de las principales actividades chilenizadoras que realizaron los nuevos obispados fue la nacionalización de la fiesta religiosa. El interés se centró en el Santuario de la Virgen de la Tirana, que en aquella época se erigía como el principal centro de peregrinación de la pampa salitrera y por lo tanto era - y sigue siendo - el centro canalizador de la religiosidad popular de toda la zona. Los otros santuarios de importancia del periodo colonial y peruano fueron desatendidos (Kessel 1989, 21-30) y los que estaban en las zonas de conflicto fronterizo, censurados, como fue el caso del Templo de la Virgen de las Peñas en Arica.

También las fiestas religiosas de los pueblos se vieron afectadas por los cambios ideológicos de la nueva administración. Por ejemplo, los cantos y las músicas de las fiestas patronales empezaron a ser ejecutados por las bandas militares, que proliferaron en la región a causa de la conscripción obligatoria y desplazaron a los tradicionales sonidos de pífanos, mandolinas y violines. Estas bandas eran formadas principalmente por indios y descendientes de negros (Díaz 2009). Sin embargo, en las fiestas más íntimas, como los cantos a las cruces o la adoración en los pesebres, se siguieron utilizando los instrumentos tradicionales.



*Fotografía 6: Banda de Bronces de Pica y Matilla, 1920 aprox. Autor: Franco Daponte.*

Para finalizar, es posible afirmar que, durante este segundo período, el proceso de ideologización chilenezadora se realizó desde la sociedad civil y religiosa; por lo que los símbolos patrios fueron elaborados desde varios aparatos ideológicos estatales y no estatales, tales como la Escuela, la Iglesia, la Masonería, organizaciones paramilitares como las ligas patrióticas, clubes sociales, las reparticiones públicas, las fuerzas armadas, partidos y movimientos sociales y políticos, etc. Todas estas instituciones ejercieron un cierto grado de coerción sobre la población peruana residente (González 1995,49-50). Las instituciones educativas, las fuerzas armadas y la Iglesia convergieron como instrumentos distintos para el cumplimiento de un propósito superior: “La de moldear a la población en un sentido de patriotismo, disciplina y virtudes bélicas” (Núñez, Iván 1983, citado en González 2005, 52).

#### **1.4.1. Negros y morenos en el Norte de Chile: Una presencia negada.**

El imaginario ontológico del sujeto nacional, construido por la elite chilena de fines del siglo XIX y sustentado por las tesis de importantes historiadores y pensadores de la época como Barros Arana o Nicolás Palacios ([1904]1918), consideraba que los negros no eran parte del tejido étnico y social chileno y que, en caso de haber indicios, estos deberían erradicarse del territorio nacional. Es más, para explicar la presencia de

personas con marcada ascendencia afro en territorios del Chile histórico, se aludía a los nuevos territorios conquistados<sup>91</sup>: “Las tres familias negras que conocí en Santiago en 1901, compuestas de unas veinte personas en aquella fecha, vivían en el barrio de la Recoleta y procedían de negrillas traídas del norte por oficiales del ejército que hizo [sic] la guerra del Pacífico” (Palacios [1904] 1918, Tomo I, 221).

Esta ideología caló profundamente, tanto en la autoestima del chileno que llegó a las nuevas tierras conquistadas como en los mineros pampinos que ya estaban en la región, lo que condicionó la relación de poder y privilegios a través de principios nacionales vinculados al “origen étnico” (Anderson [1983]1993, 200-217). De esta manera, la morenidad quedó sometida a la subalternidad y excluida de la ontología regional a medida que la zona se integraba institucionalmente al territorio nacional.

En este contexto, los medios de comunicación tuvieron un papel fundamental en la difusión ideológica, mediante la creación de imaginarios estereotipados basados en la dicotomía “roto chileno versus negro peruano e indio boliviano”. Estos imaginarios tuvieron como finalidad levantar la moral de los inmigrantes chilenos, someter y amedrentar a la población peruana y boliviana residente y justificar las acciones violentas.

Una de las principales acciones para llevar a cabo esta ideología y propagarla en el imaginario de las clases populares fue la exaltación de la imagen del roto chileno a través de variados relatos en los que se ponía en evidencia su nobleza, gallardía y valentía propia de la mezcla de sangre goda y araucana<sup>92</sup>. Las herramientas de propaganda fueron los medios periodísticos de alcance popular, pues: “estos son por esencia el soporte de discursos intencionados; el medio usado con el fin de provocar efectos persuasivos orientados por líneas editoriales, corporaciones y colectivos interesados” (Ruz 2014, 235). La revista *Corre y vuela*, creada en 1908, fue el reflejo de

---

<sup>91</sup> Este imaginario aún perdura en la sociedad del centro de Chile.

<sup>92</sup> Un claro ejemplo es la traducción de la obra de la obra de John Rolling Ridge, quien firma con el pseudónimo de Yellow Bird (era descendiente de indios cherokees) y con el título *The Life and Adventures of Joaquin Murieta* en 1854, sólo un año después de la muerte del personaje. La que es llevada al francés por Robert Hyenne con el título *Un Bandit Californien (Joaquín Murieta)* de 1862 realizada por Carlos Morla Vicuña en 1867 intitulada como *El Bandido Chileno Joaquín Murieta en California* otorgándole nacionalidad chilena. En esta novela el Bandido se presenta noble y honorable y que es forzado a armarse para vengar el mal que los invasores le habían hecho. A pesar de que la nacionalidad chilena del mítico personaje ha sido desmentida innumerables veces desde el mundo de la literatura, en el imaginario popular chileno es arduamente defendida y relacionada con la figura del roto. Disponible en: <http://urbatorium.blogspot.com.es/2014/11/joaquin-murrieta-el-bandido-chileno-que.html> [consulta 31/05/2016]

este estilo y aquella la que se realizaban exigencias respecto a los nuevos territorios conquistados. En esta se caricaturizó al roto otorgándole una imagen agresiva y defensora del “sagrado suelo chileno”, dispuesto a defenderlo, a toda costa, de los enemigos de la patria. Paralelamente se estereotipó al negro como peruano y al indio andino como boliviano y se los representó como enemigos de la patria.

Por su lado, la posición chilena, realista y pragmática en el plano de la diplomacia y la política exterior, incluyó en el imaginario de la “chilenización” (o desperuanización) una visión que tendía a la deshumanización del otro (peruano y boliviano), basada principalmente en la imagen sarmientina de civilización y barbarie, que llegó notoriamente a través de los maestros normalistas en las escuelas públicas instaladas en toda zona de frontera (González 2004b, 41).



Ilustración 3: Caricaturización del Roto chileno y los peruanos de Arica y Tarapacá<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> La leyenda de la imagen: El Bluff peruano. Chile: ¿Conque ud. Llama a expulsión y además persecución, mi señor don Salomón? Basta, que no es honrado cual calumnian donde están; yo solamente he expulsado de mi suelo que es sagrado, a un desertor y a un rufián. En *Corre Vuela* N° 741, 08 marzo de 1922.





Ilustración 4: Caricaturización de los peruanos<sup>94</sup>.

Esta situación condicionó la existencia de la población afrodescendiente, que terminó ocultándose, cambiando apellidos e historias familiares. Así como también condicionó el imaginario social de los chilenos durante todo el siglo XX, durante el cual se concibió un Chile monocultural, sin indios y menos aún, sin afrodescendientes. Se perpetuaron frases como: “mejorar la raza”<sup>95</sup> o “el último que llega es una *guagua*<sup>96</sup> negra”. En los últimos años, la sociedad chilena ha comenzado un reconocimiento social sobre la multiculturalidad del territorio, pero desde las instituciones oficiales hasta ahora sólo se ha reconocido a los pueblos originarios.

<sup>94</sup> La leyenda de la imagen: “¡A MAMAR A OTRA PARTE! Por fin se cansó la vaca lechera de alimentar á los parásitos, que estaban engordando á su costa, desde hace más de treinta años”. Portada de la revista *Corre Vuela*, N° 204, 1911.

<sup>95</sup> Esta expresión popular fue acuñada por las elites intelectuales, mencionadas anteriormente y que se basaron en la tesis de la eugenesia, o “arte de buen engendrar”, propuesta por Francis Galton (1822-1911), primo de Darwin, quien publicó un tratado sobre la herencia: *Hereditary Genius, its Laws and Consequences* (1869), en que proponía un sistema de matrimonios seleccionados con el fin de mejorar la raza (Subercaseaux 2007, 56).

<sup>96</sup> Bebé en quechua.

#### 1.4.2. Los afrodescendientes en el Chile posmoderno.

Las primeras reivindicaciones afrodescendientes en Chile aparecen al comenzar el siglo XXI en la ciudad de Arica y hoy constituye un efervescente movimiento en el que la música y la danza se utilizan como principales herramientas para hacer visibles sus demandas de inclusión social<sup>97</sup>.

La primera agrupación fue Oro Negro, nacida en el año 2001, la que, a través de fondos públicos -Fondart 2002-<sup>98</sup>, logró sentar las bases para su continuidad. Se compraron instrumentos y trajes y se dio nacimiento a la primera comparsa de este efervescente movimiento, llamada Tumba Carnaval (Salgado 2013, 189) que, a través del relato de los “abuelos” y las descripciones de Alfredo Wormand (1968, 79) pretendía recrear aquellas carnavalescas de los afro-azapeños<sup>99</sup>. Luego surgió Lumbanga (2003), cuyo trabajo constante y en conjunto con Oro Negro, dio fuerza y continuidad a este movimiento. Durante la primera década del presente siglo, estas agrupaciones han recibido variados apoyos institucionales, como por ejemplo de la UNESCO, y una mayor visibilidad internacional con la inclusión de Arica en el proyecto La Ruta del Esclavo<sup>100</sup>. Como resultado de este proceso reivindicativo, las agrupaciones de afrodescendientes han obtenido importantes logros sociales, como la creación de la Oficina Municipal del afrodescendiente en Arica<sup>101</sup>, cuyo objetivo es atender las demandas sociales de estas comunidades. También nacieron agrupaciones de afrodescendientes con intereses afines, como el club de Adulto Mayor “Julia Corvacho”, declarada en el 2011 “Tesoro Humano Vivo” por el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes de Chile y varias comparsas, en su mayoría juveniles, dedicadas a

---

<sup>97</sup> Este movimiento, además de haber traspasado los límites territoriales del Norte Grande de Chile, ha generado la existencia de variadas agrupaciones que recrean un imaginario relacionado tanto con el mundo afro-latinoamericano del siglo XX como con las culturas africanas actuales.

<sup>98</sup> Fondos para la Cultura y las Artes, que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile entrega a través de concurso público. Este fondo fue utilizado para realizar una investigación sobre las tradiciones afroarriqueñas, y su posterior publicación en el libro de Gustavo del Canto (2003).

<sup>99</sup> Claudia Parra Aravena: *Primeras Luces del Tumbé en Arica*, (Julio 2010) disponible en: <https://tumbacarnaval.wordpress.com/2010/07/15/primeras-luces-del-tumbe-en-arica/> [consulta 31/05/2016]

<sup>100</sup> En 1994, en Benin, África, la UNESCO dio inicio al proyecto La Ruta del Esclavo; con esta iniciativa de carácter cultural, se pretende poner en evidencia el reconocimiento de la trata de esclavos negros como crimen contra la humanidad. <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/dialogue/the-slave-route/> [consulta 2/06/2016].

<sup>101</sup> Aprobada por el cuerpo de concejales del municipio en 2009 e implementada en 2010, la propuesta fue presentada en la reunión por dos representantes de la Alianza Afrochilena y miembros de Lumbanga, Samuel Pozo y Laura Pérez, que defendieron y explicaron las características de la propuesta y su relevancia. Además, iniciativa que fue apoyada por los concejales afrodescendientes Emilio Ulloa y Marcela Palza.

poner en valor, reinterpretar y vivir esta negritud a través de la música y la danza; las que más destacan son Tumba Carnaval, Oro Negro, Lumbanga, Arica Negro, Sabor Moreno y Mujeres Yemanyá, AlunaTambo, Afroraices y Nkumba<sup>102</sup>.



Fotografía 7: Pablo Dominguez (a la derecha). Agrupación Sabor Moreno de Arica<sup>103</sup>.

Las constantes publicaciones periodísticas y el manejo de las redes sociales, especialmente las audiovisuales como *YouTube* o *Vimeo*, posibilitan tanto la difusión de estas agrupaciones como al intercambio de experiencias entre ellas. Además, el apoyo de diversas editoriales ha permitido llegar a otro público: el de los lectores de libros y el del mundo académico. Después de 15 años de trabajo de las asociaciones de afrodescendientes, el concepto de afro-chileno forma parte importante del imaginario del país.

Desde el 2011 a la actualidad, la lucha de las comunidades afrodescendientes está orientada hacia su reconocimiento oficial por parte del estado. Después del fracaso en la inclusión del último censo realizado el 2012, que se debió a que la ley 19.253<sup>104</sup> sólo reconoce la presencia en Chile de los llamados “pueblos originarios”<sup>105</sup>, la lucha actual se ha orientado a buscar otros mecanismos legales de inclusión buscando referencias en otras experiencias latinoamericanas, como por ejemplo la colombiana

---

<sup>102</sup> Pablo Dominguez, comunicación personal. 4 de enero de 2016

<sup>103</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iW3ZcqY0k4A&t=69s> [consulta 31/05/2016]

<sup>104</sup> Biblioteca Nacional de Chile, Legislación Chilena. Disponible en: <http://www.leychile.cl/N?i=30620&f=2014-03-25&p=> [consulta 31/05/2016]

<sup>105</sup> También llamada “Ley Indígena”: que establece las normas de protección y desarrollo de los pueblos originarios y, para tal efecto, crea un organismo (CONADI) destinado a atender y resolver las demandas.

(Dulitzki 2010). De esta manera, la nueva estrategia se basaría en la autodefinición de “pueblo tribal”<sup>106</sup>; esta denominación técnica se basa en lo que la OIT estableció en el Artículo 1.a, del Convenio OIT 169/1989<sup>107</sup>, que define “pueblo tribal” como “aquellos pueblos ubicados en países independientes, cuyas condiciones sociales culturales y económicas les distinguen de otros sectores de la colectividad nacional, y que estén regidos total o parcialmente por sus propias costumbres o tradiciones o por una legislación especial” (Olmos 2010, 67). Esta idea fue acogida y utilizada a partir del 2005 por la Corte Interamericana de los Derechos Humanos (CIDH)<sup>108</sup> y, por ende, por el Instituto Nacional de los Derechos Humanos en Chile, para definir, establecer y defender los derechos de los afrodescendientes en Latinoamérica. Bajo este marco legal, el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes (CNCA) en el año 2014, en la consulta previa para la indicación sustitutiva del proyecto de ley que pretendía crear el Ministerio de Cultura, Arte y Patrimonio, invitó a las comunidades afrodescendientes a participar en este proceso. Este es el único documento oficial<sup>109</sup>, hasta ahora, que ha reconocido a las comunidades afrodescendientes en Chile<sup>110</sup>.

Lamentablemente, durante la consulta, algunas comunidades “originarias” mostraron reparos a la participación de los afrodescendientes, por no considerarlos “indígenas”, apoyándose en la ley 19.253, antes mencionada. Además, el repentino cambio en la dirección del CNCA operó una transformación en la política cultural, que sometió a revisión el mencionado proyecto de ley, motivo por el cual no se continuó con la consulta, lo cual frustró las aspiraciones de inclusión de los afrodescendientes.

En enero de 2016, los miembros de “La Alianza de Organizaciones Afrodescendientes” diseñaron un documento titulado: *ARGUMENTOS PARA LA INCLUSIÓN Y RECONOCIMIENTO DEL PUEBLO AFRODESCENDIENTE: Para ser presentado como insumo ante la Cámara de Diputados y el Senado de la República, para la inclusión de los y las afrodescendientes en la estructura del nuevo Ministerio de*

---

<sup>106</sup> Marco Llerena, afrodescendiente, comunicación personal.

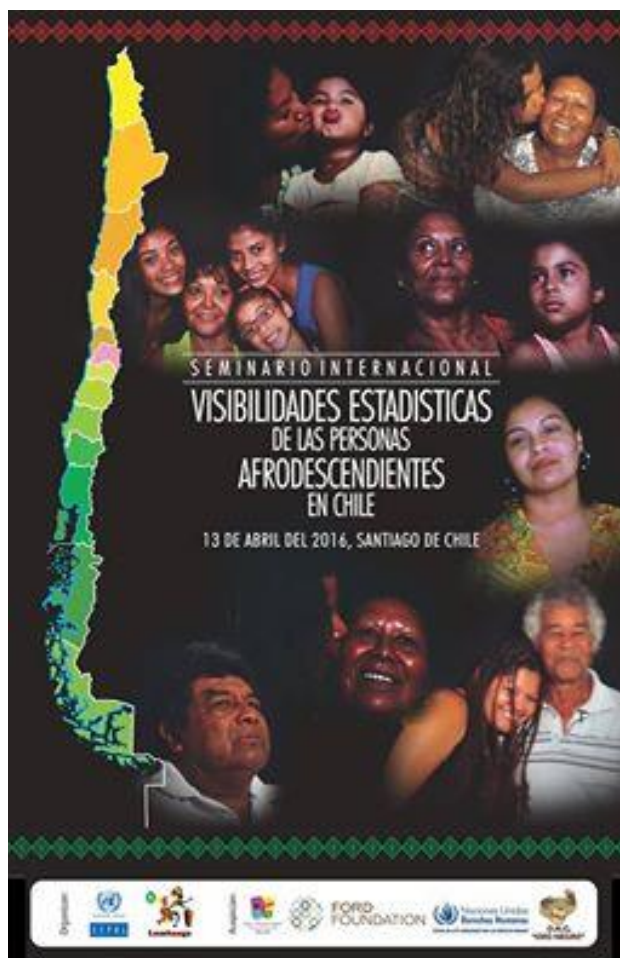
<sup>107</sup> Que en Chile está vigente desde septiembre del 2009.

<sup>108</sup> A partir de esta fecha (2005), la Corte Interamericana de los Derechos Humanos, extiende los derechos de territorio y propiedad comunal indígena, definidas en el Artículo 21 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos (pacto de San José) 1969, a los afrodescendientes (Dulitzki 2010, 16-17).

<sup>109</sup> Informe aprobado por el Consejo del Instituto Nacional de Derechos Humanos el 5 de octubre de 2015, Sesión 272.

<sup>110</sup> Marco Llerena, afrodescendiente integrante de la “Alianza de las organizaciones afrodescendientes”. Comunicación personal.

*Cultura*<sup>111</sup>. En este documento se apela a argumentos históricos sobre poblamiento y desarrollo durante el periodo colonial y republicano peruano y al éxodo y negación de las comunidades afrodescendientes desde la administración chilena. También se exponen argumentos jurídicos, estadísticos y antropológicos.



*Ilustración 5: Seminario organizado por la CEPAL en el marco de la inclusión de la categoría de afrodescendiente en Chile*<sup>112</sup>.

A pesar de los variados esfuerzos que las instituciones vinculadas al estado como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y su filial, el Consejo Regional de la Cultura y la Artes de Arica y Parinacota, El Instituto nacional de los Derechos

<sup>111</sup> Documento facilitado por miembro de la ONG Oro Negro Marcos Llerena en febrero 2016.

<sup>112</sup> Disponible en: <https://www.cepal.org/es/eventos/seminario-visibility-estadistica-personas-afrodescendientes-chile> [consulta 31/05/2016]

Humanos, La Universidad de Tarapacá y algunos personeros políticos de la zona<sup>113</sup>, han realizado para oficializar el reconocimiento de los afrodescendientes, la negativa del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) de incluirlos en el Censo<sup>114</sup> de 2017<sup>115</sup>, frustró estas aspiraciones<sup>116</sup>.



*Ilustración 6: Respuesta de los afrodescendientes al estado chileno.<sup>117</sup>*

Por otro lado, las constantes participaciones de las comparsas ariqueñas en los eventos masivos de las localidades vecinas como, por ejemplo, el pasacalle del Día del

---

<sup>113</sup> Disponible en: <http://www.aricahoy.cl/2014/05/afrodescendiente-en-censo-2016/> [consulta 31/05/2016]

<sup>114</sup> La inclusión de una comunidad en un censo significa para sus miembros ser reconocidos como un grupo integral del estado, lo que les permite tener derechos y beneficios sociales. Como ellos mismos expresan: “si no estás en las estadísticas no existes”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Chp6KwX68a8&feature=youtu.be> [consulta 31/05/2016]

<sup>115</sup> Esta lucha también la tuvieron cuando se realizó el censo 2012, en el que la negativa del gobierno de turno fue rotunda.

<sup>116</sup> Aunque no ha sido una noticia de grandes titulares, algunos periódicos han denunciado el tema. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2015/07/29/afrodescendientes-en-chile-en-camino-al-reconocimiento/> [consulta 31/05/2016]; <http://www.ipsnoticias.net/2010/07/poblacion-chile-minoria-invisible/> [consulta 31/05/2016]

<sup>117</sup> Respuesta irónica que circulo por redes sociales al eslogan “Censo Todos Contamos” con que el Gobierno chileno promovió el censo de la población en el 2017. En este censo la categoría afrodescendiente no fue incluida. Web.Facebook.com/Gianfranco Daponte Araya. [consulta 21/06/2016]

Cachimbo de los oasis de Pica y Matilla o el “Tambo Andino”<sup>118</sup> de Iquique, entre otros, fenómeno al que se suma la eficaz estrategia mediática, han impulsado la creación de agrupaciones en otras localidades. Por ejemplo, en la ciudad de Iquique, vecina a Arica, en diciembre de 2015 nació la agrupación “afroperuana Bandelé”<sup>119</sup>, integrada por mujeres, que logró rápidamente organizar el primer carnaval afro de Iquique, en el marco del gran evento cultural del verano iquiqueño, “El Tambo Andino 2016”, lo que les valió para ser reconocidas para representar a la región de Tarapacá en uno de los encuentros culturales más importantes a nivel nacional<sup>120</sup>. Al igual que sucediera con la agrupación Tumbé Chimbero que nació en Santiago, pero está fuertemente vinculada al movimiento afroariqueño; han recibido la visita de Sabor Moreno de Arica que desde el 2014 realiza talleres. Además, continúan -2017- presentándose en el carnaval “Con la Fuerza del Sol” de Arica y por último los talleres de música y danza afro-ariqueña que destacados músicos y bailarines como Claudia Parra comienzan a realizar en centros culturales de Santiago y Valparaíso<sup>121</sup> proyectando el movimiento afroariqueño hacia el centro de Chile. Todo lo cual permite afirmar que este movimiento está en constante desarrollo día a día. A través de las redes sociales aparecen constantemente noticias de sus actividades, de la conformación de nuevas comparsas y de sus acciones políticas. Lo destacable es que, en todas estas acciones, la música y la danza ocupan un lugar destacado.

---

<sup>118</sup> El tambo andino es un evento que se realiza hace 10 años en la ciudad de Iquique y que es organizado por Área de Desarrollo Indígena (ADI) de Jiwasa Orajé, la Gobernación del Tamarugal más el apoyo de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (Conadi) y la Ilustre Municipalidad de Iquique, junto con las comunidades de los poblados precordilleranos y Altiplánicos del Norte de Chile. En este las comunidades exponen su patrimonio artesanal, gastronómico y artístico.

<sup>119</sup> Disponible en: <https://www.facebook.com/grupode.banделе> [consulta 31/05/2016]

<sup>120</sup> <http://www.cultura.gob.cl/actualidad/la-danza-afroperuana-representara-a-tarapaca-en-el-festival-de-las-artes-de-valparaiso/>

<sup>121</sup> Disponible en: <https://www.facebook.com/events/1545470975761647/> [consulta 16/06/2016]





*Fotografía 8: Agrupación Arica Negro (2016) difundiendo la danza afrochilena en los poblados precordilleranos de Tarapacá. Autor: Franco Daponte.*

Los procesos y hechos reseñados en el presente capítulo permiten afirmar que el actual Norte Grande de Chile ha estado vinculado económica, social y culturalmente con el altiplano de la actual Bolivia desde la época Tiwanaku hasta nuestros días. La mano de obra esclava se insertó en el tejido social de la región desde muy temprano en la Colonia y estuvo presente en los distintos espacios económicos de este territorio. No obstante, desde el período republicano, su presencia y aportes culturales fueron marginados durante el período peruano y luego negados en la administración chilena. La posmodernidad y la globalización, que tuvieron como consecuencia el despertar de identidades, develaron la presencia del negro en el territorio y dieron inicio a un proceso reivindicativo y de re-africanización que busca descubrir su presencia y aportes culturales en la zona.

En este contexto histórico del Norte Grande de Chile, el negro colonial, el moreno republicano y el afrodescendiente actual han dejado una impronta en las diferentes expresiones musicales, coreográficas, coreicas y coréuticas de este territorio<sup>122</sup>, las que conviven en los mismos espacios de reproducción y recuerdan su histórica presencia en una sociedad contemporánea que oficialmente insiste en su ausencia.

---

<sup>122</sup> Recordemos que los términos *coreicos* (Lat. *chorea*, Gr. *χορεία*, danza) y *coréutico* (Gr. *χορευτής*, bailarín) se emplean en su sentido adjetival en relación, respectivamente, con la *danza* y el *coreuta*, es decir, [que es] quien danza.





## **CAPITULO II: Tres visiones sonoras y danzadas que reflejan la presencia de los negros en el Norte de Chile.**

### **2.1. Horizontes culturales y simbólicos.**

El antropólogo Hugo Romero Bedregal (2006, 209-210), basándose en el pensamiento de Rodolfo Kusch (1976, 93- 114), explica que la “geocultura” del actual Norte Grande de Chile se construyó a través de sus horizontes culturales y simbólicos. Ambos tipos de horizontes integran a esta región – Norte de Chile- con toda el área centro sur andina cuyo centro catalizador, canalizador e irradiador de cultura, estaría en el actual altiplano boliviano<sup>123</sup>. El autor explica que la movilización humana al interior de esta gran área conformada por la costa, los valles y oasis desérticos, el altiplano y los bosques amazónicos permitió, durante varios siglos, la creación de espacios socioeconómicos y socio-ecológicos que, por el hecho de estar ubicados en territorios físicos de precaria productividad, se desarrollaron bajo principios culturales eco-simbióticos y socio-complementarios. Los lazos territoriales entre las sociedades que habitaban los distintos pisos ecológicos se fortalecieron a través de una economía de intercambio cuyo resultado fue la creación de una ritualidad común que permitió la construcción de ambos horizontes; de esta manera, las sociedades se organizaron en un planeamiento que integró los distintos pisos ecológicos y en esta estructura se visualizó un centro o punto de equilibrio en el eje imaginario que va desde el lago Titicaca hasta el lago Poopo en el altiplano boliviano:

Es así que la comprensión de la biogeografía y la geodesia americana los llevó a concluir que la cordillera de Los Andes constituía la columna vertebral de América del sur, con un ángulo de 45° de noroeste a sudeste que era cruzado o se ramificaba en valles y quebradas transversales desde el Océano Pacífico a las últimas estribaciones de los Andes, junto a los bosques de la Amazonía. Este sentido es una línea que se da uniendo al Cusco y Tiwanaku [...] En el Tiwanaku, está presente en el río desaguadero que lleva las aguas del lago Titicaca al lago Poopo en el actual altiplano boliviano. Este hecho sirvió como centro o *taypi* en la organización territorial (Romero 2006, 210-211).

Esta situación otorgó al territorio cierta homogeneidad identitaria vinculada por muchos siglos al altiplano andino en que el sujeto logró su totalización. Posteriormente,

---

<sup>123</sup> El territorio centro sur andino tiene como límite norte el Cuzco y como límite sur el desierto de Atacama; al oeste el océano Pacífico y se extiende hacia el este hasta los valles cálidos de Cochabamba.

durante la administración incaica, este espacio de características comunes conformó el Collasuyu.

Con la llegada de los españoles y el desarrollo argentífero de Potosí, se fortalecieron los lazos económicos y administrativos de la región, al quedar integrado el territorio a la economía del alto Perú. Pero, desde el punto de vista cultural, a los antiguos horizontes culturales y simbólicos se sumó la hegemonía hispánica con todo su bagaje de religiosidad y sociabilidad. En este contexto aparece, junto a los conquistadores y colonos, un nuevo sujeto: el negro, que viene a integrar la compleja sociedad colonial andina. La visión que se tiene del negro en este horizonte es la establecida por el discurso oficial, que obedece a un estereotipo construido por la élite hispana<sup>124</sup> y que, a través del teatro y las manifestaciones religiosas, como los villancicos de negros y las danzas populares, es difundida entre las clases subalternas. El negro es representado como un personaje particularmente incivilizado, algunas veces ignorante o ingenuo, que debe ser instruido y evangelizado.

A comienzos del siglo XIX, con la construcción de los estados republicanos, la sociedad regional experimentó un nuevo cambio respecto a sus horizontes que sufrieron una bipartición. La burguesía adoptó los nuevos valores nacionales que se expresaban, por ejemplo, en el uso de prácticas liberales en la economía y, en lo cultural, en la arquitectura neoclásica y en un diverso formato de la tertulia burguesa (Palmiero y Daponte 2018)<sup>125</sup>. Las familias pudientes de la región se sintieron involucradas en este proceso nacionalista y se posesionaron de los símbolos nacionales peruanos: banderas, himnos, cantos y bailes. En este marco se aludía al negro en aquellas danzas criollas que, junto a los bailes importados de Europa amenizaban las fiestas de los salones republicanos. La nueva burguesía, formada por criollos, mestizos y mulatos, representaba en sus bailes la escalada social de quienes fueron esclavos a través de la práctica de bailes que refinaban los pasos y las gestualidades de las danzas originales.

En cambio, las clases más desfavorecidas, a las que pertenecían tanto los peones y criados que habían migrado de las haciendas agrícolas como los “morenos” de la pampa del tamarugal que habitaban los decadentes pueblos argentíferos de Huantajaya y Santa Rosa y los nacientes poblados salitreros, continuaron con sus formas coloniales,

---

<sup>124</sup> Analizaré este estereotipo más detalladamente en el capítulo III.

<sup>125</sup> Artículo en prensa, *Revista Diálogo Andino*. Se publicará el 2019.

manteniendo sus horizontes tanto hacia las provincias altiplánicas de Bolivia (La Paz, Oruro, Potosí y Sucre) como también hacia el actual sur del Perú (Cuzco y Arequipa). El área minera del Tamarugal fue el espacio en el que estos horizontes siguieron desarrollándose<sup>126</sup>.

Desde estas clases subalternas emerge un nuevo discurso en el que la categoría de negro es reemplazada por la de moreno que rememora el pasado esclavista y se expresa en las mascaradas de las fiestas marianas andinas. El centro de irradiación hacia todo el horizonte simbólico es la fiesta de la Virgen de Copacabana que se celebra en el lago Titicaca.

La anexión del territorio al estado chileno en 1884 reorientó los horizontes simbólicos republicanos. La nueva elite concentró su labor nacionalista principalmente en las clases populares, que además crecían demográficamente tanto por la inmigración de campesinos de los valles precordilleranos y del altiplano chileno/boliviano (González 1994, 25-30) tanto como de chilenos que viajaban del centro y sur del país para trabajar en la industria salitrera. Las principales familias de la región fueron reprimidas por las ligas patrióticas y, en la mayoría de los casos, expulsadas del territorio. La negación de la negritud por parte del discurso oficial hegemónico de la nueva administración reconfiguró el imaginario social, principalmente de la esfera chola-mestiza, que terminó ocultando aquella ascendencia en otros mestizajes.

El despertar de las identidades étnicas, con el advenimiento de la globalización y el desborde de la modernidad (Appadurai 2001a; 2001b), rompió los horizontes construidos durante siglos y los amplió más allá de las fronteras continentales. Al margen de la ideología oficial que imperó en el Chile del pasado siglo y que, como hemos visto anteriormente, no reconocía la población de origen afro, en los albores del siglo XXI surgieron movimientos reivindicativos de la afro-descendencia; éstos incorporaban en su discurso la idea de una “diáspora africana” en América. Sus acciones se expresaban en la demanda social, la denuncia de una marginación histórica

---

<sup>126</sup> Interesante para el caso del Norte Grande de Chile, es que las actuales fiestas marianas y patronales, en especial la Virgen del Carmen de la Tirana, reciben mucha influencia desde el centro del horizonte andino; como es el eje Copacabana a Potosí en la actual Bolivia, pero el antiguo formato de la festividad chilena, así como también “los personajes” que participaban de ésta, es más parecida a la festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo, cerca del Cuzco. Por lo que se puede concluir que el Norte Grande de Chile fue y sigue siendo un centro catalizador de los grandes centros irradiadores de la religiosidad popular como es el Cuzco y el altiplano boliviano.

y la exigencia de reconocimiento e inclusión. Este proceso está todavía en acto en países como Chile, cuya población mayoritaria tiende a no aceptar esta realidad.

Para resumir este punto, puedo afirmar que en el Norte de Chile actúan tres niveles de horizontes simbólicos que se han construido históricamente y que producen diversos discursos sobre la negritud. El primer nivel, que he denominado horizontes andinos, está relacionado con la unidad territorial histórica que se construyó desde el Tiwanaku hasta la actualidad; este nivel de horizonte explica diversas manifestaciones culturales que vinculan el Norte Grande de Chile con el altiplano boliviano<sup>127</sup>; al mismo tiempo, durante la Colonia, se incorporaron en el territorio productos culturales hispanos impuestos y adoptados o recreados por las poblaciones locales. El segundo nivel responde a unos horizontes simbólicos construidos por las elites burguesas de las nuevas repúblicas que fragmentaron los horizontes andinos en las naciones. En este proceso se desarrolló el imaginario ontológico de los nacionalismos y una visión discursiva hacia los negros que se puede resumir en dos etapas: la peruana, que de alguna manera incorporó en el tejido social los sujetos morenos, y la chilena, que los invisibilizó. Un tercer nivel se refiere a un horizonte surgido a finales del siglo XX y que corresponde a una visión de la sociedad globalizada; en este contexto las comunidades afrodescendientes reivindican su pasado afro y local, y pretenden consolidar una identidad tanto regional como supranacional.

## **2.2. Los negros en la religiosidad colonial.**

Los pueblos antiguos de los valles y oasis del desierto chileno poseían un calendario solar<sup>128</sup> y sus actividades eran acompañadas por rituales de sacralización

---

<sup>127</sup> La mirada a este horizonte explicaría la presencia de un imaginario andino en la religiosidad popular del Norte de Chile, con las constantes migraciones de símbolos, bailes y músicos del altiplano hacia los valles y costas chilenos, es decir, logra explicar la similitud existente entre las formas festivas, los paisajes sonoros y los ritos simbólicos de las diversas regiones políticas. En mi opinión, este horizonte estaría simbolizado actualmente por la *wiphala*; que es la bandera usada en los ritos comunitarios de toda esta área andina y que es una construcción relativamente reciente.

<sup>128</sup> Para los antiguos habitantes de la zona, el ciclo anual estaba conformado por un año solar dividido en dos solsticios; esta división bifásica aún es propia de los pastores trashumantes y es la más antigua en la región (Kessel 1996, 181). El desarrollo de la agricultura en altura generó un cambio en la percepción del ciclo anual; las diferentes faenas agrícolas estructuraron el año solar en tres periodos que estaban relacionados con las condiciones climáticas: la época fría, lluviosa y seca. Las comunidades agropastoriles adoptaron un calendario acorde con estas tres épocas: tiempo de siembra, de crecimiento y de cosecha; esta tripartición definió un ciclo festivo y ritual trifásico. Sin embargo, las comunidades

(Kessel 1996, 182) donde la música jugaba un rol central. Durante los primeros años de la conquista, la música y la danza fueron las principales herramientas utilizadas por los misioneros en América; seguramente el desierto chileno no representó una excepción. Bajo la política de la erradicación de idolatrías se superpusieron fiestas cristianas a las andinas, como se deduce de la bula papal extendida en 1558 por Paulo IV “Que los días, que los indios por sus antiguos ritos dedicaban al sol y a sus deidades se reduzcan en honor al verdadero sol que es Jesucristo y de su Santa Madre y demás santos en los que la iglesia celebra sus festividades” (Guarda 1975, 14).

Esta medida marcó los lineamientos de la política evangelizadora del Virreinato del Perú, así como la estructuración de un calendario festivo local. En el III Concilio de Lima, celebrado entre 1582 -83, se propuso lo siguiente:

Que conforme a la bula de Paulo Tercero guarden los indios los días de fiestas siguientes. Todos los domingos del año y las fiestas que son de nuestro Salvador, el primer día de las tres pascuas, de Resurrección y Natividad y Espíritu Santo; el día de la Circuncisión y el día de la Epifanía o fiesta de los Reyes, el día de la Asención [sic], el día del Corpus Christi. Y nuestra señora las cuatro fiestas principales de Natividad y su Anunciación y su Purificación y Asunción, y la fiesta de los apóstoles San Pedro y San Pablo. Fuera de estas no les obliguen a guardar otras fiestas, y en las dichas ha de celebrar el cura del pueblo (Tercer Concilio Limense [1583 – 1583] 1982, 171-172).

En el Norte Grande de Chile, algunas de estas fiestas se han mantenido hasta hoy, como las fiestas patronales, Semana Santa, la Cruz de Mayo, Corpus Christi, Navidad y Epifanía.

En la misma época en que se sesionaba y se ponía en práctica este Concilio, aparecieron danzas iberoamericanas como la zarabanda y la chacona; bailes que muchos escritores del Siglo de Oro asociaban con el negro. En la medida en que se intensificó el comercio entre América, África y la Península Ibérica, aparecieron nuevas danzas que aludían al negro como el cumbé, el zarambeque y el fandango. Estos bailes fueron desarrollándose en una constante y dinámica retroalimentación en que las clases desfavorecidas y rurales imitaban a los aristócratas y estos últimos tomaban a su vez

---

agrícolas que habitan los valles y los oasis precordilleranos mantuvieron el calendario bifásico, ya que el hábitat local presenta sólo dos (Kessel 1996, 181).

elementos del pueblo<sup>129</sup>. (Vega [1956] 1987, 27-38). En América, estas danzas adquirieron características propias y fueron denominadas bailes de la tierra, bailes del país o bailes criollos; posteriormente, durante la conformación de las repúblicas andinas, se convirtieron en bailes nacionales. (Vega [1956] 1987, 153-184).

### 2.2.1. Capillas y Cantores.

Los primeros doctrineros en llegar a la región fueron dos mercedarios llamados Fray Francisco Ruiz Castellano y Fray Antonio Rondón Sarmiento, que levantó allí el primer templo cristiano (Cúneo Vidal 1977b, 339).

Entre 1540 y 1550, fray Antonio Rondón, de la Real Orden Mercedaria, evangelizador de Tarapacá y Pica, llegó al Tamarugal para levantar en todas partes el estandarte de Cristo. Un día vio un arcoíris y siguió su haz de luz hasta un bosque de tamarugo, donde encontró una cruz cristiana. Vio en ello una especie de indicio del cielo, una llamada de recuerdo a la Princesa Tirana del Tamarugal. En el lugar edificó una ermita que con el correr del tiempo se convirtió en iglesia...<sup>130</sup>. (Uribe 1973, 15-16).

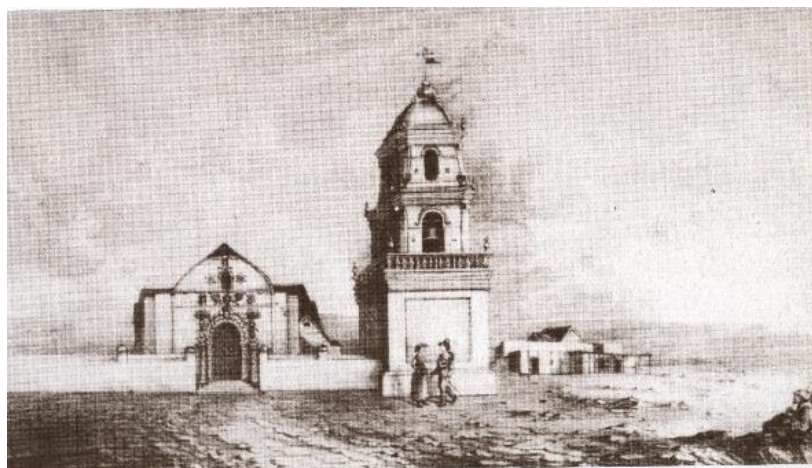


Ilustración 7: Iglesia de Matilla 1840. Dibujo de Smith 1860 (Bollaert, William [1877] 1975).

<sup>129</sup> Según Carlos Vega ([1956] 1987, 39 -46), el principal centro de irradiación de estas danzas (de pareja suelta con pañuelo) fue el virreinato del Perú y desde este centro estos bailes se extendieron hacia dos puntos, una hacia Bolivia y Norte de Argentina y otro hacia Chile y la actual región de Cuyo en Argentina.

<sup>130</sup> La historia original del autor, citado arriba, fue publicada por primera vez en Cúneo Vidal 1977b, 344 -352, con el nombre de *Una princesa indiana*.

Debido al fracaso del sistema de encomienda, el Segundo Concilio Límense, celebrado en 1567-1568, recomendaba, para los pueblos de indios, la institución de “curas propios” que debían ser promovidos, nominados y supervisados por el obispado correspondiente. Sin embargo, en estas regiones, tan alejadas del centro administrativo, la asistencia religiosa fue bastante esporádica<sup>131</sup>. Por esta razón, el 20 de julio de 1609, la provincia de Arequipa fue separada del obispado del Cuzco, y pasó a constituir un obispado independiente con catedral principal en la ciudad del mismo nombre. Luego, en 1620, el obispo de Arequipa, Pedro de Perea, reestructuró la división administrativa creando más curatos (Advis 1994, 16). Comenzó, entonces, un proceso de evangelización dirigida hacia los nativos y los esclavos, siguiendo la tendencia de imposición de las fiestas cristianas por sobre las nativas (Llanque, 1997, 10).

La obra *Política indiana*, escrita por Juan Solorzano en 1647<sup>132</sup>, dictaba que para el realce de los oficios religiosos y para lograr una buena atención hacia los “naturales”: “En cada pueblo que sea grande, ha de haver dos ò tres Cantores y un Sacristán, y un Fiscal que los junte y convoque á la doctrina” (Solorzano [1776]1972, 313, pr. 56).

Guamán Poma ([1612-1616] 1987, 555) escribió al respecto: “Los dichos padres y curas de las doctrinas en los pueblos tienen muchachos yanacunas y fiscales y sacristanes y cantores”. El mismo autor dedicó una sección a este tema: “*Los maestros de coro y de escuela deste rreyno tributario*” en el que propone: “Que en este reyno en los pueblos chicos o grandes ayga escuela y sepan leer, escribir, cantar canto de órgano los dichos niños y niñas todos” ([1612-1616]1980, 634-635).

---

<sup>131</sup> Por ejemplo, la entera doctrina de Tarapacá quedó a cargo de dos sacerdotes dominicos: Churro de Aguilar y Marcos de Valdelomar entre 1565 y 1571; los dos sacerdotes se turnaron sucesivamente en la asistencia religiosa. Aunque este período de evangelización fue dificultoso debido a lo extenso del territorio, estos sacerdotes recorrieron los pueblos de indios enseñando la doctrina cristiana en las leguas de los naturales (Advis 1994, 88).

<sup>132</sup> Los textos de Juan Sorlozano fueron escritos después de 1618 y finalizados en 1647; sus recopilaciones fueron completadas por Francisco Ramiro de Valenzuela en 1680 y finalmente publicadas en 1776 en Madrid.



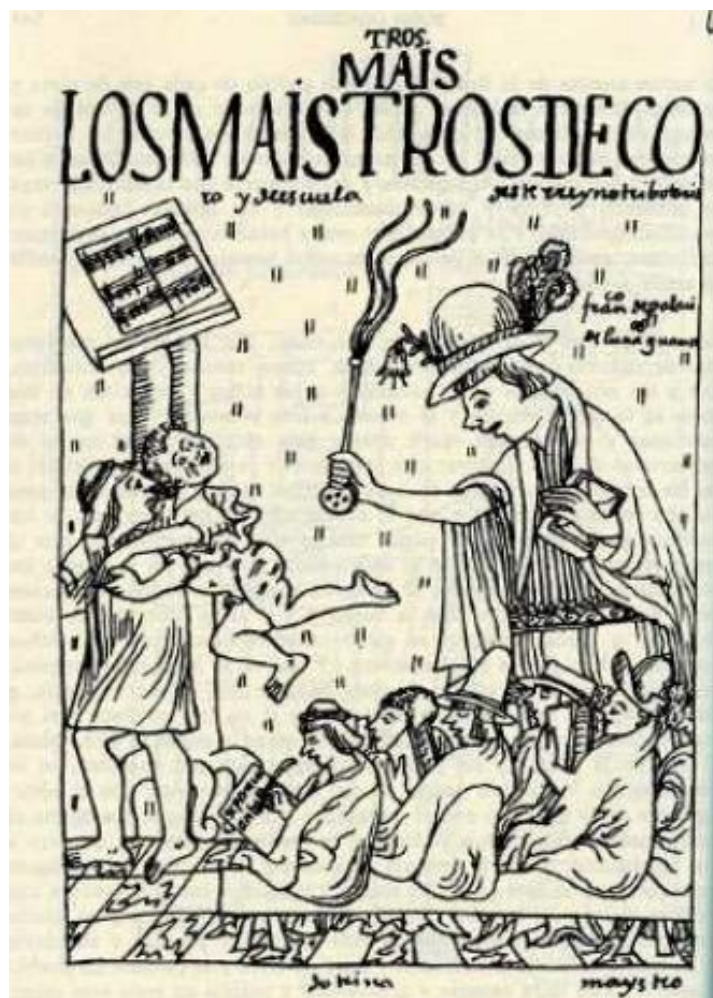


Ilustración 8: Imagen de una de estas escuelas en el Perú a comienzos siglo XVII<sup>133</sup>.

Son innumerables las anotaciones que hicieron los misioneros sobre los buenos resultados que alcanzaron las cantorías en los virreinos de México y Perú, de mediados del siglo XVI. Esta forma de enseñar la doctrina –a través del canto- fue la principal forma de evangelización (Tourrent 1996, 156). La cantoría se convirtió en el medio para que muchos indígenas plebeyos adquirieran un lugar en la comunidad (Baker 2003, 187). Entre los siglos XVI y XVII las cantorías crecieron y se institucionalizaron en capillas musicales, las que se hicieron presentes hasta en los pueblos más alejados de los centros urbanos del Virreinato del Perú:

<sup>133</sup> En este dibujo se muestra a una asamblea de pequeños discípulos mirando a un gran atril con pauta musical; un maestro látigo en mano inflige un duro castigo a uno (Poma [1616] 1980, 555).

Las iglesias se hacen conforme a los pueblos, y algunas son tan grandes y suntuosas que pueden competir con las catedrales. Son a lo más ordinario servidas con mucha decencia y cuidado, porque tienen sus sacristanes y sus cantores, con maestro de Capilla y de escuela, indios que enseñan y cantan y tocan chirimías y flautas y cornetas y bajones. Hay entre ellos muy buenas voces y por este servicio que hace a la iglesia son reservados de pagar tributo y acudir a las minas y a otros servicios personales. Así el culto divino se va celebrando con más devoción, piedad y reverencia (Murúa [1590]1987, 496).

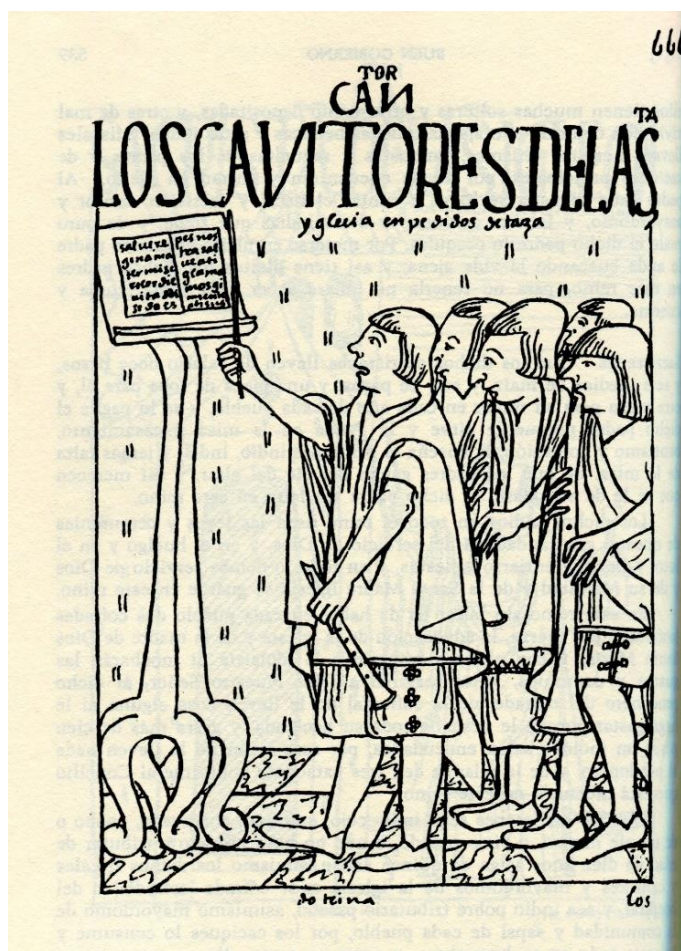


Ilustración 9: Imagen de una capilla musical (Poma [1616] 1980, 526).

Hasta ahora, no hay estudios de archivo que permitan establecer la presencia y funcionamiento de las capillas musicales antes del siglo XVIII en la zona. El dato más antiguo, encontrado hasta ahora, es un documento publicado por Óscar Bermúdez (1986, 47), en el que se lee que en el año 1747 el cura y vicario de Tarapacá, Bernardo Pedro de Rueto, demandó a don José Basilio de la Fuente, el más grande e influyente

minero-agricultor de Pica y Tarapacá, por censos anuales que éste no habría pagado. Entre las declaraciones es interesante la realizada por Matías Quispe, quien figura como “Maestro de Capilla” de la Iglesia de Pica<sup>134</sup>. Este hecho da cuenta de la existencia de una capilla musical en Pica que, en el siglo XVIII, contaba con un maestro indígena<sup>135</sup>. Pero, a pesar de los pocos datos de archivo, es importante hacer notar que la mayoría de las iglesias del Norte Grande de Chile, que datan del siglo XVII, presentan características tales que hacen suponer el haber contado con capillas musicales; de hecho, las iglesias de Mamiña, Laonzana, Parinacota, Sotoca, Umagata, y Cariquima poseen un amplio coro y, en algunos casos, conservan instrumentos musicales, como órganos o arpas, de características coloniales<sup>136</sup>. Por último, uno de los pocos frescos que se encuentran en las iglesias del altiplano chileno, es el de la iglesia de Pachama, en el que aparece la representación de una de estas capillas musicales con arpistas, maestros cantores, coro de seises y ministriles<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Esta declaración denunciaba que los indios de Pica -seguramente cantores de la capilla- habían impuesto 300 pesos a favor de los indios de Tarapacá como trabajo de mita, contraviniendo la ley que exoneraba de la mita a los cantores de las capillas.

<sup>135</sup> Según el libro de censos de la Iglesia de 1891, desde el siglo XIX y hasta la actualidad, a la capilla musical se le llamaba “la cantoría” y tenía incluso su chacra para solventar los gastos. Esta cantoría (en la cual participé en mi infancia y donde recibí mis primeras clases de música) perduró hasta 1994, fecha en que falleció el último maestro, Enrique Luza Cáceres.

<sup>136</sup> Estos datos fueron obtenidos del documento titulado: *INFORME FINAL: Instrumentos coloniales en las Iglesias de Arica y Parinacota y Tarapacá*, realizado por la doctora Tiziana Palmiero en el marco del proyecto FONDECYT N° 1120530: *Los Sonidos Para Los Santos: Fiestas Patronales Y Musicalización Entre Las Comunidades Andinas Del Norte De Chile*, dirigido por el Doctor Alberto Díaz Araya. Trabajo en el que participé en calidad de profesional de apoyo durante mi estancia doctoral en el Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas de la Universidad de Tarapacá, en la ciudad de Arica.

<sup>137</sup> Es interesante hacer notar que en el fresco de la Iglesia de Pachama fechado en el siglo XVII aparecen cuatro objetos que yo identifico como tinajas, ya que era práctica común pagar al maestro de capilla o a los músicos con comida o chicha (Baker 2003, 90-95). En el caso del Norte Grande de Chile, la chicha fue sustituida con el vino, como se puede corroborar en el libro de censos de la parroquia, (ACI, *Libro de censos 1 y bienes raíces de la parroquia de San Andrés de Pica* 1897, f. 3). Además, sobre estas tinajas están pintadas dos tórtolas, pájaro muy abundante en la región, cuyo apodo es Cuculí. Para la cultura local esta ave simboliza a la música; de hecho, en algunos pueblos recibe el apelativo de Cecilia en homenaje a la patrona de los músicos.





*Fotografía 9: Fresco del coro de la iglesia de Pachama (interior de Arica) en el que se representa una capilla musical. Autor: Franco Daponte 2014.*

En las parroquias pequeñas, los cantores y los músicos de las capillas se desempeñaban probablemente también en las afueras del recinto sagrado. Es natural que cumplieran la doble función de músicos de iglesia y músicos civiles, creando un canal de comunicación entre el mundo musical religioso y el profano. Además, en este tipo de poblados los músicos y cantores que integraban la capilla eran generalmente indios, mestizos y mulatos (Baker 2002, 196):

En cuanto a la constitución social de las capillas musicales, existió en el Virreinato del Perú una cierta diferenciación entre las catedrales y los otros centros religiosos: en las catedrales los músicos de las capillas eran españoles, -americanos o peninsulares-, además de indios y negros; en todas las otras instituciones como iglesias, conventos, seminarios y cofradías, la mayoría de los músicos eran indios, mestizos y mulatos (Palmiero 2014, 199).

Esta interacción de castas seguramente era debida a que en los poblados de pocos habitantes era imposible crear instituciones con naciones separadas de indios, negros y españoles, como sucedía en las ciudades más grandes. Además, a lo largo de la Colonia, varios factores económicos y sociales favorecieron la convivencia entre las distintas

castas, especialmente en las periferias de las ciudades, las haciendas, las minas, los obrajes y las casas patronales<sup>138</sup>.

### 2.2.2. Las Cofradías.

Contrariamente a lo que sucedió en España, en América las cofradías no tenían como objetivo principal la previsión social; su fin era la evangelización y homogeneización de la población indígena<sup>139</sup>. (Tourrent 1996, 171). En 1539, la Corona española promulgó una cédula para la evangelización de los negros<sup>140</sup>; a ésta siguió una serie de disposiciones, emitidas en 1544, que tenían como objetivo entregar la doctrina cristiana a los negros esclavos y libres que, después de ser bautizados, debían ser organizados en cofradías<sup>141</sup>. Por ejemplo: “en Lima hacia 1613, había un total de 57 cofradías, 25 de las cuales eran de españoles, 13 de indios y 19 de negros” (Valenzuela 2010, 206). René Peri Fageström (1999, 66) respecto a las cofradías de negros en el Perú, señala que: “En otras ciudades o villas también funcionaban cofradías, como en el puerto del Callao, donde hubo veinte, en la villa de Pica, once<sup>142</sup>, en la ciudad de Guánuco, diez, y en la villa de Cañete, cinco”.

---

<sup>138</sup> Carrillo (2002, 94 y 99-103); Fischer (2000, 158); Estenssoro (2000, 68); Golte (1980, 43); Palmiero (2014, 57-86 y 129-160).

<sup>139</sup> Las cofradías en España tenían como objetivo principal honrar a un santo, pero cumplían también otras funciones, como sociedades de mutuo socorro o para estrechar lazos de compañerismo, organizando fiestas y banquetes. Los franciscanos se encargaron de llevar este tipo de organización a América.

<sup>140</sup> Cédula emitida en 1539 y publicada en tomo IV, 392 del Cedulaario indiano de 1596, recopilado por Diego de Encinas y Alfonso García Gallo. Ediciones hispánicas. Disponible en: [https://books.google.es/books/about/Cedulaario\\_indiano\\_recopilado.html?hl=es&id=cNvVAAAAMAAJ](https://books.google.es/books/about/Cedulaario_indiano_recopilado.html?hl=es&id=cNvVAAAAMAAJ) [consulta 16/06/2014]

<sup>141</sup> En el caso de las cofradías de negros, éstas se encontraban funcionando en España antes de la conquista de América. La hermandad de la Semana Santa en Sevilla, llamada desde el siglo XVIII “Los Negritos”, fue fundada por el arzobispo Gonzalo de Mena a finales del siglo XIV y tenía como principal objetivo socorrer a los negros pobres que abundaban en la periferia de la ciudad. Era una sociedad cerrada, cuyo acceso estaba permitido solamente a los negros libres y a los esclavos con licencia de sus amos, quedando excluidos los mulatos (Moreno 1997).

<sup>142</sup> En el Período Colonial el concepto de pueblo o “villa”, se refería a un área territorial más vasta que su mero límite construido (Advis 1994, 86). El mismo autor, refiriéndose a los poblados de Pica y Tarapacá, ejemplifica: “Así por ejemplo el asiento [esta denominación era usada para los asentamientos españoles, mientras que para los indígenas se utilizaba el de lugares o anexos] de San Antonio de Matilla, desde su inicio perteneció al territorio o pueblo de San Andrés de Pica y sus habitantes no obstante haber nacido y radicar en Matilla, figuran, en los libros parroquiales, como vecinos del pueblo de Pica; igual cosa ha sucedido con los habitantes del asiento de San José de Huaraciña [sic] respecto al pueblo de San Lorenzo de Tarapacá.

Con el correr del tiempo, para los indígenas y negros el pertenecer a una cofradía se convirtió en una posibilidad de mejoramiento del estatus social y económico, dado que en ellas era posible estrechar lazos de conveniencia con otros sectores sociales y, en algunos casos, con integrantes de otras castas<sup>143</sup>. Para las autoridades, las cofradías eran un medio eficaz de control de los diferentes sectores sociales, pues funcionaban sobre la base de ordenanzas que especificaban las obligaciones de sus miembros; el cofrade tenía que cumplir con plenitud los deberes y mandamientos estipulados en el contrato, a cambio de lo cual obtenía la salvación del alma. Esta situación produjo una proliferación de las cofradías; de hecho, según nos informan Olinda Celestino y Alberto Meyer (1981, 110), durante el siglo XVIII se asistió en el Perú a un incremento de estas instituciones religiosas.

Del mismo modo, comenzaron a nacer cofradías espontáneas, alejadas del control de la iglesia y que integraban a individuos de distintas castas. Las cofradías se convirtieron así en un núcleo generador de identidad y un espacio para el mestizaje de creencias y costumbres (Estenssoro 2003, 67-74); por esta razón, este tema fue motivo de discusión durante el III Concilio Limense, celebrado en 1583, en el que se puede leer, en el capítulo 44 de la tercera acción:

Las cofradías se visiten por los ordinarios y en cuanto sea posible se reduzcan a menor número, y no den licencia para ordenarse otras de nuevo sin causa de mucha importancia, ni para las ya ordenadas permitan que se pida limosna por el pueblo sino en domingo y fiestas, y eso pedida primero licencia y alcanzada del prelado. Tampoco se consientan hacer con título de cofradías juntas y conventículos de morenos y esclavos, si no fuere juntándose en alguna iglesia o lugar pío, y teniendo entonces algún sacerdote presente que los rija y encamine las cosas que tratan al servicio de Dios y bien de sus almas. (III Concilio Limense [1582] 1982, 105).

Sin embargo, y a pesar de las disposiciones mandadas por el concilio, las cofradías se hicieron cada vez más numerosas, ya que cumplían, entre otras funciones, una importantísima labor en las festividades religiosas: “Estos festejos revivían en América la vida bullanguera de las ciudades españolas [...] Vida en donde se mezclaban

---

<sup>143</sup> Es ejemplar en este sentido el caso de Isabel Chimbo Quipe (fallecida en 1633), cuzqueña e india legítima, quien perteneció a varias cofradías de indios y de españoles. (Dean 2002, 183-184).

todas las expresiones musicales de la península, a las que se agregaron las costumbres y usos indígenas” (Tourrent 1993, 175).

En las ciudades más importantes, las cofradías de negros eran separadas por “naciones” según el lugar de proveniencia de los esclavos: congos, mozambiques, yorubas, etc. Cada una de ellas elegía un rey y competían en suntuosidad y *performance*, con el objetivo de obtener una posición destacada frente a las demás (Bernand 2009a, 26-30). En el siglo XVIII, el Padre Alonso de Ovalle daba cuenta de las cofradías de negros que ya proliferaban en las periferias del Virreinato, como por ejemplo en Chile:

La procesión que hacen los morenos el día de la Epifanía y Pascua de los Santos reyes magos, no es nada inferior a la de los indios, en el cual fuera de los pendones, suelen hacer en trece pares de andas todo el nacimiento de nuestro redentor. Va en unas el pesebre con la gloria, en otras el ángel que da la nueva a los pastores, y en otras varios pasos de devoción, y por remate los tres santos magos, que siguen la luz de una estrella, que va delante, de mucho lucimiento [...] para mayor solemnidad de esta fiesta [Epifanía] eligen los morenos cada año por votos un rey de su misma nación, cuya corona dura sólo ese día, y así para lograrla mejor, no es decible la majestad que representa con un cortejo de otros muchos, que se juntan varias partes para la fiesta, a la cual vienen algunos vestidos a la española muy galanos y lucidos, otros a la usanza de su tierra con arco y flecha, formando varias cuadrillas en forma de pelea, haciendo sus acometimientos, entradas y salidas, como si lo tomaran de veras; llegan a hacer reverencia a su rey atropados, corriendo a gran prisa, híncale la rodilla y luego levantan una vocería que pone espanto [...] No contentos con esto suelen hacer sus oraciones y representaciones, en que hay tanto más que ver y que admirar, cuanto es menos el lugar y comodidad que tienen, por ser esclavos y no saben leer, para atender a sus ensayos, y así suele ser grande el concurso que se junta en estos actos (Ovalle [1646] 1974, 344 - 345).

Es interesante destacar que una de las prácticas rituales que se mantuvieron y quedaron muy arraigadas en el imaginario colonial fue la elección de reyes africanos, los que siguieron coronándose hasta fines del siglo XVIII (Bernand 2009a, 26-30).

Las primeras cofradías fundadas en el virreinato del Perú, al igual que en el de la Nueva España (México), estuvieron dedicadas a la figura de Cristo, en especial al

“Corpus Cristi” y al “Santísimo sacramento”. Como filial de ésta última nació la primera cofradía de negros en 1540, que contaba con capítulos subalternos para las diferentes clases de la sociedad afro-colonial (Cajavilca 1995, 163).

Durante el siglo XVII los evangelizadores dieron un mayor énfasis al culto de la Virgen y el Niño Dios. Como consecuencia, entre la población negra de América se desarrolló el culto a la Natividad de Jesús, en especial en el día de los reyes, que se convirtió en la fecha en la que las cofradías de negros tenían un mayor protagonismo<sup>144</sup>; esta fiesta se denomina hoy, en algunas localidades, Pascua de Negros<sup>145</sup>. Al parecer había una relación entre estatus social y la devoción a un santo específico, ya que los negros libres desarrollaron el culto a otras divinidades católicas como, por ejemplo, la Virgen en los Andes, San Cosme y San Damián en el Caribe (Laviña 2000, 160). También hubo, desde el siglo XVIII, santos negros como San Benito y San Baltasar, en Venezuela y en el Río de la Plata respectivamente.

Es probable que los cofrades aprendieran los cantos de los sacerdotes y encargados eclesiásticos que los transcribían o componían para cada ocasión. Estos cantos estaban basados en estructuras y técnicas de tradición europea a las cuales con el tiempo se incorporaron elementos locales. Esta situación produjo la superposición de las músicas nativa y europea, como nos informaba el Padre Acosta, en 1590:

Los nuestros que andan entre ellos, han probado ponerles las cosas de nuestra santa fe en su modo de canto, y es cosa grande de provecho que se haga, porque con el gusto del canto y la tonada, están días enteros repitiendo y sin cansarse. También han puesto en su lengua composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones de romances, de redondillas, y es maravilla cuan bien las toman los indios, y cuanto gustan. Es cierto cuan medio este y muy necesario para esta gente. (Acosta [1590]1998, 447)<sup>146</sup>.

Las cofradías fueron entonces una manifestación de la religiosidad popular colonial; un mecanismo de evangelización destinado al control político y religioso de la

---

<sup>144</sup> Una medida importante que adoptó la Iglesia con respecto de los negros fue la institución de un día de descanso para los esclavos, argumentando que era muy justo que los negros supieran distinguir un día de otro, ya que trabajaban sin hacer distinciones entre los días corrientes y aquellos festivos (Cajavilca 1995, 163).

<sup>145</sup> “En este día los dueños de las haciendas ‘regalaban’ un día de libertad a sus esclavos para que fuesen a adorar al niño Dios. Estos bailaban y cantaban frente a los pesebres armados en el salón principal de la casa de cada residente o hacendado a cambio de alimentos” (Daponte 2006, 55).

<sup>146</sup> *Historia natural y moral de las indias*, libro 6, capítulo 28. La transcripción desde la edición facsimilar a la tesis es mía.



población sea esclava o libre, y que funcionaron hasta en los territorios más alejados y de difícil acceso para las instituciones gobernantes, como lo es el desierto de Atacama (Díaz, Martínez y Ponce 2014). Al mismo tiempo, estas instituciones generaron un complejo mestizaje de las manifestaciones sociales (música, danza, gastronomía, vestuario, etc.) presentes en todas las fiestas religiosas del Virreinato del Perú.

Aunque no he encontrado datos que comprueben la integración de las poblaciones afrodescendientes a las cofradías en Tarapacá, comparto la tesis de Díaz, Martínez y Ponce (2014, 124) que se expone en el estudio sobre las cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX:

Es evidente que las cofradías albergaron a dicha población [afrodescendientes], dado que al constituirse como una institución con una doble función de carácter político-religioso (control social y fomento de la cristiandad) dicha población formaba parte de ambas preocupaciones. A través de bailes, coros, sacristanes, oficios o tareas de índole doméstica, es dable suponer que, a través de las cofradías, los negros y negras pudieron haber desarrollado cierto protagonismo socio-religioso, como también haber superado estigmas sociales y raciales, y formado parte de redes solidarias que para el caso de estas poblaciones se constituía como un valor asistencial fundamental.

Además, como se ha escrito, la población negra fue integrada en las cantorías y las cofradías del Virreinato del Perú; de esta manera, se puede afirmar que, probablemente, esta misma situación se haya producido en las parroquias del desierto de Atacama.

### **2.2.3. Los negros en las danzas coloniales.**

Hacia finales del siglo XVI hicieron su aparición, en las comedias, novelas y representaciones teatrales, referencias a danzas populares de origen iberoamericano; se trataba de la chacona, la zarabanda y la jácara (Tello 2006, 156). Aparentemente, la rápida circulación de estas danzas entre las castas populares que habitaban los puertos ibéricos, tanto de América como de África, chaconas y zarabandas se convirtieron en una “lengua musical franca” entre la multiculturalidad de estas castas populares, especialmente para los esclavos que provenían de diferentes territorios africanos y que

hablaban distintas lenguas (Budasz 2002, 64). De la chacona es posible afirmar que hacia el siglo XVI ya estaba en boga en las principales ciudades de América; Rosas de Oquendo la menciona en su *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*: “Su música era alegre, divertida, animada y popular, cantada con letras picantes, a veces obscenas [...] servía de diversión para el pueblo en las calles y a la nobleza en las cortes” (Rosas de Oquendo 1598, Cit. en Tello 2006, 156).

Para los escritores del Siglo de Oro, el baile de la chacona se originaba en el mestizaje con lo afroamericano: “esta vieja es la chacona /de las Indias a Sevilla/ ha venido por la posta” escribía Lope de Vega, el mismo autor en *El amante agradecido*, y en *La isla del sol* de 1616 afirmaba que “hay chaconas de Castilla de Guinea Guarujú”. Quevedo la llamaba “chacona mulata” en *La genealogía de los bailes* (musa V) y Simón Aguado en el entremés *El Platillo*, en 1592, escribía: “Chiqui, chiqui/ morena mía/ vámonos a Tampico<sup>147</sup> / que antes que lo entienda un mico / que alguien mira la chacona” (Querol [1948] 2005, 121-128). Claramente, en el siglo XVII la chacona era uno de los bailes más populares de Hispanoamérica<sup>148</sup>.

La relación entre la chacona y los sectores afro-mestizos<sup>149</sup> está bien representada en la novela ejemplar, *La Ilustre Fregona* de Miguel de Cervantes ([1613] 2000, 168), donde se describe esta danza como: “Esta indiana amulatada/ De quien la fama pregona/ Que ha hecho más sacrilegios/ E insultos que hizo Aroba [...] Comenzaron un guineo/ Y acabó en una amazona/ Y la fama lo pregona / Que el baile de la chacona/ Encierra la vida bona”.<sup>150</sup>

Sin duda: “la chacona que ‘la fama lo pregona’ movía los bajos instintos y los peores y más irreverentes pensamientos, pero todos cedían a sus encantos ya que ‘encierra la vida bona’” (Palmiero 2014, 212). Esta danza se difundió por toda Latinoamérica colonial, abarcando los diferentes sectores sociales de la época. El baile recibió todo tipo de prohibiciones por ser considerado pecaminoso y se lo asociaba a los

---

<sup>147</sup> Puerto ubicado en el noreste de México.

<sup>148</sup> Muy comunes en la España del siglo XVII fueron las anotaciones musicales de esta danza en los tratados y cuadernos para guitarra: *Método facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis Briceño, 1626; *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz, 1674; *Luz y Norte* de Lucas Ruiz de Ribayaz, 1677. Reconocidos músicos del siglo XVII, como Monteverdi, Mériula, Lully, Falconieri y Frescobaldi, entre otros, compusieron obras sobre el bajo de la chacona.

<sup>149</sup> Miguel Querol (2005 [1948], 125-128); Leopoldo Castedo (1996, 55-56); Aurelio Tello (2006, 156-158); Liz Antezana (2006, 7-18); Tiziana Palmiero (2014, 212-213).

<sup>150</sup> En el capítulo III desarrollaré la versión musical de esta chacona, escrita por Juan Arañes en 1624.

supuestos jolgorios desenfrenados y bárbaros que caracterizaban a las clases desfavorecidas de Hispanoamérica. Un suceso acaecido probablemente entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, relatado por el cronista de Potosí Bartolomé de Arzans y Vela (1965, Tomo III, 88), daba cuenta de una danza que mostraba ciertas similitudes con la chacona y la zarabanda (Rossels 1996, 27).

El día de San Juan estando los buenos haciendo las rogativas de nuestra Señora del Rosario, que como llevo dicho se comenzó a 22 de junio. Se juntaron en cierta casa a celebrar el día de cierta mujer forastera 11 hombres y nueve mujeres, se pusieron aquella noche a bailar aquel maldito son que en idioma de los indios se llama Caymari vida, que es el estribillo, y en el castellano es lo mismo que decir ésta es la vida, éste es el gusto, muy semejantes a la chacona de España y a su zarabanda tan celebrada de la juventud vulgar. Siendo, pues, las 10 de la noche y habiendo precedido varias deshonestidades, cantan unos y bailan otros con aquel estribillo de ‘Ésta es la vida’”.

Durante el siglo XVIII hicieron su aparición otras danzas que aludían a lo “afro”: el cumbé y el zarambeque. Hay que recordar que durante ese siglo el tráfico de esclavos negros hacia las Américas se intensificó. El cumbé es quizás la danza que más remite a los esclavos africanos<sup>151</sup>, pues siempre aparece en descripciones de fiestas populares protagonizadas por negros. Una de las primeras alusiones a esta danza se encuentra en un villancico de negros anónimo de 1670 titulado *Los músicos se suspenden*, en el que se canta<sup>152</sup> “Cumbé, cumbé/ que jelofo venimo/ ye, ye (Swiaddon 2004, 289). Según el mismo autor (2013)<sup>153</sup> el cumbé podría provenir de una antigua danza llamada gurumbé: “Eugenio de Salazar, gobernador de Canarias de 1567 a 1573, escuchó *el gurumbé*, ‘y otros guineos’, tocado por milicianos de descendencia africana”. Esta danza fue muy mencionada en los villancicos de negros del siglo XVII y es interesante hacer notar que la voz columbé o golumbé<sup>154</sup> fue una de las palabras más recurrentes en este género musical colonial (Swaidon 2004, 293)<sup>155</sup>. Por ejemplo: San sabeya gugurumbé/San

---

<sup>151</sup> Cumbé también se utilizó en el mundo colonial para referirse a los poblados donde habitaban negros cimarrones.

<sup>152</sup> Ubicado en la colección de: Villancicos que se cantaron en los maytines y fiesta de la Purísima Concepción de nuestra Señora [...], pliego suelto, The John Carter Brown Library (Swiaddon 2004).

<sup>153</sup> Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1286> [consulta 10/06/2016]

<sup>154</sup> También gorumbé, gugurumbé y cucumbé.

<sup>155</sup> El mismo autor continúa explicando la procedencia de esta acepción: “Para Eugenio de Salazar, gurumbé denominaba una forma de música que tocaban los soldados africanos en Canarias, alrededor de 1567 (Salazar, 1870, 44). Manuel Álvarez Nazario relacionó gurumbé con ngoma (Álvarez Nazario 1974, 292), palabra que denota varios tipos de tambores, así como el baile que generalmente acompaña al sonido producido por tales instrumentos” (Swiaddon 2004, 293).

Sabeya, gugurumbé/ alangandanga, gugurumbé"<sup>156</sup>. “Lo cantala Blasico, Pellico, Zuanico y Tomá/ y lo estliviyo dila/ Gulumbé, gulumbé, gulumbá/guache, guache molenio de Safala”<sup>157</sup>. Al parecer, el cumbé del siglo XVIII descende del gurumbé o columbé o bien, es pariente de aquellos “otros guineos” mencionados por Eugenio de Salazar. Como baile asociado a los negros, se mantuvo en el imaginario hispano hasta bien entrado el siglo XVIII, como se deduce del villancico de negros del archivo de la Capilla Real de Granada, *Apalte la gente branca* de Esteban Redondo, fechado en 1783: “Viva la negrilla/ viva que lo hace muy bien/ que con su linda gracia/cante al Niño la cumbe [...] Ay le le le/Toca la cumbe/que al niño le agrada/ aquesta tonada/ cante su mercé (Tejerizo 1989, 278 - 279).

El Diccionario de autoridades definía al cumbé como: “Baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos menéos de cuerpo a un lado y a otro”<sup>158</sup>. Según el musicólogo cubano Fernando Ortiz (1924, 153 – 155) la etimología de esta danza proviene de distintas raíces africanas:

En lengua del Congo, *kumba* significa ‘ruidoso’, ‘rugiente’, ‘atronador’, y, figuradamente ‘murmurar’ [...] en lengua malinké, que es dialecto mandinga, *kumbé* significa ‘encontrar’ y ‘encuentro’.

Esta raíz *kumb* está muy difundida en el oeste africano [...] fue toponímico y gentilicio muy extendido en África [...] *cumbas* fue el nombre antiguo de los *manés* o *mandingas* [...] que antaño fue un gran mercado de esclavos [...] y *Cumba* fue también, país del Congo.

El cumbé es pariente del paracumbé y el chuchumbé (Saldívar 1995 69 - 76) y, según los análisis musicales comparativos que realizó el musicólogo brasileño Rogelio Budasz (2002, 67), también del guineo. Todas estas danzas - cumbe, zarambeque y guineo - a pesar de estar asociadas exclusivamente a la sociedad afro, no pasaron desapercibidas en el ambiente musical culto hispano, ya que aparecían en tratados para arpa o guitarra como: *Cifras Selectas para Guitarra* (1722) o el *Códice Saldívar N°4*

---

<sup>156</sup> *San Sabeya Gugurumbé* (La Negrina) de Mateo Flecha "el Viejo" (1481 - 1553), quizás el villancico de negros más antiguo conocido.

<sup>157</sup> Obra perteneciente al archivo de la catedral de Sucre; su autor Juan de Araujo nacido en Villafranca, España en 1646 fue maestro de Capilla de dicha catedral desde 1680 hasta su muerte, en 1712.

<sup>158</sup> *Diccionario de autoridades* de la RAE [Real Academia Española], Tomo II de 1726. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html> [consulta 10/06/2016]

(1734), ambos de Santiago de Murcia; *Luz y Norte Musical* (1677), de Lucas Ruiz de Ribayaz; *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos* de Diego Fernández de Huete (1702); solo para citar algunos.

Otra danza permeó las clases populares: el fandango que, hacia mediados del siglo XVIII, desplazaba a la “mulata chacona” y a otras danzas afro-hispanas del siglo anterior. El *Diccionario de autoridades* lo define como: “Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al són de un tañido mui alegre y festívo; Por ampliación se toma por qualquiera función de banquete, festejo o holgúra [sic.] a que concurren muchas personas”<sup>159</sup>. Esta danza, como asevera Carmen Bernand (2009, 98), se desarrolló en: “los espacios públicos marginales de las ciudades como pulperías, tabernas, chinganas, [ya que] favorecían la ejecución de músicas populares conocidas bajo el nombre genérico de fandangos”. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el fandango era una de las danzas preferidas de todas las clases sociales y se practicaba por todos los rincones del imperio español, lo que daba origen a muchos tipos y estilos. Un claro ejemplo de su amplia difusión y variedad de estilos es un fandango denominado “indiano” que aparece junto a las primeras partituras del género (Fernández 2011, 41). Gabriel Menendez (2002, 106) describe al fandango como: “un género cargado de componentes ‘extraeuropeos’, desde su origen anterior al siglo XVIII, en cuya fusión de caracteres arábico-afroamericanos en la Península Ibérica produjo frutos tempranos en la América colonial”.

Al igual que la chacona del siglo XVII, el fandango dieciochesco del mundo popular compartió espacios con danzas afro-hispanas como el cumbé (Budasz 2002) jarabes, chuchumbés, mariacumbés y paracumbés (Bernand 2009, 99; Palmiero 2014.). Son variadas las propuestas etimológicas respecto a su nombre y procedencia, pero la mayoría da cuenta de un abigarrado mestizaje entre los tres continentes, que en el siglo XVIII conformaban el mundo ibérico; entre estas propuestas, destaca la variedad de voces dialectales africanas. A mi parecer, la definición más documentada es la del musicólogo cubano Fernando Ortiz (1924, 201 - 203) quién revisó varias de las propuestas conocidas hasta ese momento para finalmente concluir que el fandango en el

---

<sup>159</sup> *Diccionario de autoridades de la RAE* [Real Academia Española], Tomo III de 1732. Item 1 y 2. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html> [consulta 11/05/2016]

Caribe está asociado a la riña, al alboroto y al desorden, y propone un posible origen americano:

Por motivos fáciles de comprender en aquellos tiempos [periodo colonial] cuando las relaciones con moriscos y guineos eran frecuente con los españoles, y más con las del hampa y chusma de las galeras penitenciarias” [...] su etimología deviene del “mandinga, de fanda, ‘convite’, ‘dar de comer’ seguida del despectivo ango. Recordándose la frecuente presencia de los mandingas en las Españas de los siglos XVI y XVII [...] equivaldría a fiesta donde se come o fiesta de convite o diversión.

Las investigaciones de Fernando Romero, contenidas en su *Quimba, fa, malambo, ñeque: Afronegrismos en el Perú* (1988, 122 - 123), agregan nuevas luces sobre la probable etimología del nombre fandango: “cuando los negros esclavos hacían una tertulia la llamaban “ndonga” [...] si la reunión degeneraba en una pelea se montaba una ‘fwandong’ pero si se ponían a cantar se denominaba ‘fundungu’[...] Y si la juerga duraba toda la noche se convertía en ‘fundanga’, que es como se conoce a las fiestas con borracheras en el Congo”.

En España, el carácter sensual y el movimiento de caderas del fandango, que contrastaba radicalmente con las danzas centroeuropeas de pasos codificados y regidas por normas sociales establecidas en manuales de moral y urbanidad (Miranda 2007, 147), despertó la curiosidad de viajeros del otro lado de los Pirineos.

El apetito sensual, una vez despierto, no conoce límites; los movimientos fogosos se suceden de modo cada vez más candente: No eran sólo los pies, los brazos, la cabeza o el tronco implicados en los alternados entrelazamientos de la danza, sino que cada parte del cuerpo, cada músculo parecía tomar parte en aquella vida huidiza y ardiente. Las castañuelas sonaban de una manera cada vez más salvaje – y cuando la llama ardiente inflamó todo el cuerpo del bailarín [...] y el apetito sensual había alcanzado su punto culminante – ambos quedaron en pie, tranquilos y la danza se dio por concluida (Herrik Steffens 1773-1845).<sup>160</sup>

Así mismo el viajero Alemán J.H. Fischer (1799, 22)<sup>161</sup>, quien estuvo en la Península Ibérica entre 1797 -1798 escribió: “El fandango se baila por personas que ni

---

<sup>160</sup> Citado en Menendez 2002, 103

<sup>161</sup> Citado en Menendez 2002, 103

siquiera se tocan las manos [...] cuando uno ve todo esto, no puede abstener la ruborización [vergüenza] al entender que esta danza representa las peleas de Cythera”<sup>162</sup>.

En América, la soltura de cuerpo en el fandango, al igual que la chacona del siglo anterior, remitía a aquellas danzas salvajes que bailaban los esclavos africanos, en las que se realizaban movimientos violentos y chocaban las pelvis, como lo expresa el musicólogo Gabriel Menendez Torrellas (2002, 104 -105): “Llevaba el fandango a la abierta sensualidad de los bailes eróticos del bacunao, o golpe de pelvis, cuyas raíces se afincan en el continente negro”.

El supuesto “exotismo lascivo” del fandango, que horrorizaba a la clase gobernante, hizo que también se lo considerara danza diabólica y pecaminosa desde los estamentos religiosos, e inmoral y salvaje desde los civiles, lo que provocó un sinnúmero de inútiles prohibiciones:

En 1757 el obispo de Quito dictaminó, bajo pena de excomunión la prohibición de los deshonestos en impuros bailes que vulgarmente llaman fandangos’; por otro lado, Jorge Juan y Antonio de Ulloa aseguraban, en su *Noticias secretas de América*, que los mismos curas participaban de estos bailes, contribuyendo con los gastos de “aguardiente y mistela, muy necesarios en estos casos” [...] en un expediente de 1785, realizado sobre el pueblo de Baba, se informa que allí se reclutaban zambas y mulatas, las mismas que se encargaban de organizar el fandango (Menendez 2002, 104)<sup>163</sup>.

No obstante, a pesar de las constantes censuras, la creciente popularidad de esta danza en la Península Ibérica la condujo hasta el escenario:

---

<sup>162</sup>Der fandango wird immer nur von zwey personen getanzt, die sich nicht einmal mit del hand berühren. [...] wenn man all das sieht , so kann man sich nicht enthalten, mit erröthen zu gestehen, dab dizer Tanz Cytherens Kämpfe.

<sup>163</sup> Sobre los fandangos que seguramente se ejecutaron en los saraos de las clases más acomodadas se pueden consultar las colecciones para guitarra encontradas en Hispanoamérica. Ejemplos de estos son el fandango del *Cuaderno de Música para Guitarra* de Mathias José Maestro, Lima, 1786 (Echecopar 2004 [1786]) y el del *Códice Saldívar* de Santiago de Murcia, México, 1732 (Murcia, 1995 [1732]). En estas mismas colecciones se encuentran recopiladas otras danzas populares como el cumbé y el zarambeque que, junto con las folías y las jácaras, se consideran emparentados con el fandango por su estructura armónica y rítmica (Fernández 2011, 42). También compositores como Domenico Scarlatti, c. 1750, Antonio Soler, c.1750 y Luigi Boccherini en 1798, se inspiraron en este baile popular de “majos y majas” y compusieron vivaces fandangos. Esta danza fue incluida también en el ballet *Don Giovanni trionfante (Don Juan)*, de Christoph Willibald von Gluck, 1761, y en la ópera *Le nozze di Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

El teatro del siglo XVIII, hacia la mitad de la centuria, fue sin duda escenario donde el fandango como género musical y coreográfico llegó a ser la estrella, primero en solitario, pasando posteriormente a mezclarse con otros géneros hispánicos (Jambrina 1994, 145).

En el escenario debió refinarse y estilizarse de acuerdo con los cánones que aquel espacio demandaba, recibiendo la influencia de músicas y danzas como la jota, la seguidilla, la bolera y la tonadilla escénica. Al viajar a América, con las compañías de danza, el fandango de escenario sirvió de referencia a las danzas de salón, compartiendo espacios con el minué y las primeras contradanzas (Martínez y Palmiero 2000, 712).

Por último, durante las últimas centurias del siglo XVIII, en el Virreinato del Perú, existió un fandango bailado por las clases populares y otro más estilizado que se desarrolló en los últimos saraos oligárquicos coloniales; como el que se encuentra en el cuaderno del Presbítero Limeño Mathías Maestro, fechado en 1786. En mi opinión, en los albores de la República, estas danzas fueron reinterpretadas en las tertulias criollas, dando vida a otras, bailadas “al uso de esta tierra”, que reemplazaron las castañuelas por el pañuelo y el nombre de fandango por el de “baile criollo” o “bailes de tierra” (Vega 1956, 153 – 181).

### **2.3. Continuidad y cambio: Negros y música en la República.**

Al comenzar el periodo republicano, en los poblados rurales, a diferencia de las ciudades, la iglesia intentó fomentar y controlar las capillas musicales, la cantoría y las cofradías. A partir del 1840 el Vaticano nombró obispos conservadores para hacer frente a las nuevas ideas liberales, pero el régimen republicano empezó a despojar a la Iglesia de sus recursos económicos y jurídicos; disminuyeron las “vocaciones” sacerdotales y las parroquias andinas de Tarapacá, Arica y Atacama fueron las primeras en quedar sin curas residentes (Kessel 1989) <sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Según Juan Van Kessel (1989), durante la Guerra de Independencia del Perú, la posición del clero era más bien favorable a los libertadores; de hecho, más de un tercio del Congreso Constituyente estaba integrado por sacerdotes. Pero la ambigua posición del Vaticano, que debía mantener una política amistosa con los reyes de España, tardó en reconocer la nueva institucionalidad y no contestó a las peticiones de los nuevos Obispos electos enviadas por el gobierno republicano.



No obstante, especialmente en los valles y oasis precordilleranos las clases populares que estaban integradas por negros, indios y sus descendientes, mantuvieron sus prácticas religiosas coloniales hasta muy entrado el siglo XIX, como atestigua el censo realizado en 1841 en la provincia de Tarapacá que da cuenta de algunos negros vinculados a la práctica musical religiosa. Es el caso de “Luis González, residente en Pica, Negro de 60 años y Cantor de Iglesia y Jorge Soto, residente en Tarapacá, Sambo soltero de 26 años, Músico de la Iglesia”<sup>165</sup>. El libro de *Censos de la Iglesia de Pica* fechado 1867-1882 es otro ejemplo de la continuidad colonial; según este libro, el pueblo contaba con una cantoría que poseía su propia chacra<sup>166</sup>; los servicios de los músicos que acompañaban los oficios religiosos, incluyendo la procesión, se pagaban con botijas de vino; y los músicos que participaron en la fiesta de la Purísima eran una cantora, dos violinistas y un organista.

Además, es interesante observar que, en los poblados precordilleranos y altiplánicos durante el período republicano, la institución de las cofradías fue perdiendo poder hasta desaparecer; los cargos que habían sido propios de aquellas como los de cantor, el alférez, el fiscal o el fabriquero, sobrevivieron prestando servicio a la comunidad de manera independiente (Díaz, Martínez y Ponce 2014).

En las mesetas desérticas de las regiones de Antofagasta y Tarapacá el descubrimiento y desarrollo de la industria salitrera cambió total y radicalmente la economía de este territorio. La quimera del salitre atrajo, en muy poco tiempo, a una gran cantidad de poblaciones de todo el mundo. Los negros y afrodescendientes libres que habitaban los valles y oasis cercanos se asentaron en los nacientes poblados salitreros y contribuyeron a formar parte del crisol étnico de poblaciones que caracterizó a la sociedad de esta zona.

---

<sup>165</sup> Censo de la provincia de Tarapacá de 1841, documento obtenido a través del proyecto FONDECYT n°1120530, Universidad de Tarapacá. Este es el último censo que contendrá la clasificación étnica en la región, en este aparecen: Españoles 167, Indios 1249, Mestizos 15, Cholos 630, Negros 39, Zambos 406, Zambaigos 10.

<sup>166</sup> Palabra de origen quechua que define a una pequeña división de tierra destinada a la agricultura.

### **2.3.1. Religiosidad popular republicana: de negros a morenos.**

En las repúblicas andinas las cofradías sufrieron rápidamente los efectos del empobrecimiento de la iglesia, tendencia general a la que no fue ajeno el Norte Grande de Chile (Díaz, Martínez y Ponce 2014, 104). Durante la primera mitad del siglo XIX adquirieron relevancia en la ciudad y en los poblados rurales otros espacios de convivencia como los cafés, los salones, las chinganas y los parabienes. Éstos desplazaron paulatinamente a las cofradías, como se puede observar en crónicas y documentos oficiales de la época; no obstante, estas organizaciones siguieron funcionando durante el siglo XIX, aunque no con el boato que tuvieron durante la Colonia (Díaz, Martínez y Ponce 2014). De hecho, el viajero francés Max Radiguet, que visitó Lima entre 1841 y 1845, describía en sus memorias una procesión del Corpus Christi en la que participaron las diferentes naciones de indios y negros organizados en cofradías:

Enseguida venían en olas apretadas las diferentes categorías de negros y de indios, y las cofradías de esclavos portando estandartes y pendones cargados de emblemas extraños y misteriosos. Varios de sus miembros cantando y bailando, haciendo tronar tambores, estremecer cascabeles y charlar castañuelas ([1856] 1971, 84)<sup>167</sup>.

Entre las cofradías que participaban en estas fiestas religiosas se encontraban representaciones de incas, diablos, chunchos, pastoras y morenos; todos personajes que habían sido relevantes en las teatralizaciones y autos coloniales.

Según William Tompkins (2011, 37), durante las primeras décadas del siglo XIX, los negros vestidos de diablos continuaban apareciendo en las procesiones, pero, debido a que la naturaleza profana del personaje no se ajustaba al carácter religioso, las intervenciones de los “diablos negros” fueron prohibidas en 1817. Posteriormente, las mascaradas de negros sólo aparecen citadas en contextos más profanos como el carnaval.

A pesar del decaimiento de las cofradías, conforme avanzaba el siglo XIX, los negros continuaron participando activamente en las fiestas religiosas, especialmente durante el ciclo de Navidad y Epifanía.

---

<sup>167</sup> Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134265.pdf> [consulta 20/05/2016]

En cuanto llegó la oscuridad, el aire resonó de extrañas músicas y locas canciones, grupos de negros de los dos sexos, escoltados por un gentío ruidoso, recorrían la ciudad [...] De tiempo en tiempo, los porta-antorchas se detenían, y la multitud formaba un círculo, al centro del cual comenzaban danzas sin nombre, al son de una orquesta diabólica (Max Radiguet [1856] 1971, 31)<sup>168</sup>.

Por otro lado, la intelectualidad blanca, de pensamiento liberal, veía en el atraso de las nuevas clases populares un obstáculo al desarrollo de la nación; de hecho, en varias crónicas periodísticas y documentos oficiales de la época se puede percibir este malestar frente a la imposibilidad de “extinguir” las costumbres ancestrales de los indios (Rossells 1996, 56) y las lujuriosas danzas u orquestas “diabólicas” de los negros.

No obstante, durante el período republicano “El boato de las ceremonias religiosas se extendió todavía durante las primeras décadas, vinculándose con las ceremonias cívicas” (Rossells 1996, 45), en especial al culto mariano, debido a que los ejércitos libertadores fueron encomendados a las Vírgenes más populares de cada territorio<sup>169</sup>. Si bien es cierto es la entronización de la Virgen María como patrona de las principales villas hispanoamericanas fue una práctica muy difundida durante la Colonia<sup>170</sup>, fue durante la República cuando adquirió connotaciones patrióticas y se convirtieron en los símbolos más representativo de cada Estado/Nación<sup>171</sup>. Hasta hoy se los adorna con símbolos patrios como banderas, rosetones, cintas, mientras que los himnos nacionales acompañan las celebraciones en su honor.

---

<sup>168</sup> Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89498.pdf> [Consulta 20/05/2016]

<sup>169</sup> El sentido de la devoción mariana como una imagen benefactora, al igual que el culto a la “madre tierra” de las antiguas religiones andinas, se extendió por todo el territorio hispanoamericano desde mediados del siglo XVI (Nuñez 2004). Nació por contraste al culto de San Santiago que en Los Andes reemplazó a las principales deidades como Tunupa o Wiracocha y que fue dado a conocer a los indios como un “santo castigador” de infieles; perfil que fueron adquiriendo los Santos Patronos que reemplazaron a San Santiago en las diferentes villas y ciudades latinoamericanas. Esta característica de madre benefactora es la que relacionó a la Virgen con la protección de los ejércitos y de la nueva nación.

<sup>170</sup> En el Norte Grande de Chile este culto colonial mariano fue más evidente con el redescubrimiento de Huantajaya, pues los Yacimientos y asentamientos fueron encomendados a distintas “Madres Protectoras” y la única capilla del desierto que estaba ubicada en los pozos del Tamarugal donde funcionaban los buitrones fue abocada a la Virgen del Carmelo; de allí que el pequeño asentamiento fuese llamado en 1780 como “Pozo de Nuestra Señora del Carmen de la Tirana”. (Nuñez 2004, 58).

<sup>171</sup> De esta manera encontramos a la Virgen de Copacabana Patrona de Bolivia, Virgen del Carmen Patrona de Chile y “generalísima” del ejército chileno y Santa Rosa de Lima Patrona del Perú.



*Fotografía 10: Virgen de Copacabana (Bolivia) ataviada con los colores patrios<sup>172</sup>.*

En el Norte de Chile el culto mariano tomo como referencia el modelo de la Virgen de Copacabana (Nuñez 2004, 78-79). Entre los santuarios coloniales destacaban la Virgen de la Peñas (región de Arica) Virgen del Carmen de La Tirana, (región de Tarapacá) y la Virgen de Guadalupe de Ayquina, (región de Antofagasta). La creciente explotación del salitre convirtió el santuario de la Tirana en el mayor centro de peregrinación y religiosidad popular de toda esta vasta región<sup>173</sup>. Otro factor que contribuyó a realzar la importancia del santuario fue el que los ingleses, dueños de las salitreras, no eran católicos y por lo tanto no dotaron a los pueblos salitreros de iglesias (González 1994, 9), razón por la cual los mineros se reunían en la capilla del poblado de La Tirana que estaba consagrada a la Virgen del Carmen. En estos asentamientos mineros convivían inmigrantes campesinos de las regiones vecinas con lugareños de los puertos y de los valles de la precordillera, a los que se les sumaba una notable migración de indígenas bolivianos (González 1994, 25-30) que, junto con los negros y sus descendientes recientemente libertos, fueron sometidos a la marginalidad y la proletarización. Estas poblaciones que trabajaron los últimos buitrones argentíferos en

---

<sup>172</sup> Disponible en: <http://iglesiadesantiago.cl/arzobispado/noticias/otros/festividades-en-honor-a-la-virgen-de-copacabana/2018-07-26/154751.html> [Consulta 20/05/2017]

<sup>173</sup> La consolidación de la capilla del poblado “Pozos de la Tirana”, como una parroquia que adquiriría relevancia regional y que acogía a un abanico multiétnico, se debió a la posibilidad de encontrar agua a pocos metros de profundidad; lo que permitió realizar agricultura de subsistencia en un desierto que destaca por su aridez. Además, la zona ofrecía al inmigrante la quimera de las explotaciones de la plata y del salitre (Núñez 2004, 69-70).

el sector del Tamarugal y los inicios de la explotación del salitre conformaron la denominada “casta morena” (Nuñez 2004, 57-66). Es importante señalar que la documentación de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX suele aplicar el término “moreno”, o “moreno libre”, a aquellos mulatos y pardos que aspiraban a la integración social, en las ciudades de importancia, en un tentativo por borrar las antiguas divisiones de castas (Bernand 2000, 163).

Este crisol de poblaciones, reconocidas por la sociedad republicana como “morenos”, se integró a las cofradías religiosas que se habían reconfigurado en cuerpos de baile<sup>174</sup>. Estas nuevas cofradías no incluyeron los cargos coloniales de fabriquero, alférez, fiscal y cantor principal, que pasaron a operar de manera independiente en las iglesias de los valles y altiplano (Díaz, Martínez y Ponce 2014). El único cargo que se utilizó fue el del caporal que, hasta hoy, tiene derecho absoluto de intermediar entre la imagen sagrada y los cófrades, ordena el canto y la danza y emula el rol de capataz:

Este caporal, es la imagen del Mayoral o Capitán, aquel que durante la Colonia dirigía los trabajos en las haciendas agrícolas del resto del continente; era el administrador que en los asientos mineros vigilaba el trabajo y cuidaba de la instrucción religiosa de sus peones y jornaleros. El caporal, era quien vigilaba y coordinaba el trabajo en las haciendas de beneficio de la Plata, en definitiva, el que actuaba a nombre del Patrón. Del Caporal o Capitán dependía el funcionamiento de la empresa, era la imagen cercana del poder que tanto indígenas como negros tenían del poder. Esta misma imagen del poder, se reproduce ahora, bajo la figura de este jefe de baile, quien dirige su cuadrilla o grupo de danzantes, exigiendo el esfuerzo de éstos, en función de un compromiso establecido con una autoridad divina superior; en función de una manda o mandato (García 2009, 43).

En las haciendas vitivinícolas de Pica y Matilla el capataz era llamado *huairuro* (Daponte 2010, 56-57) y en el mundo minero y salitrero, se denominaba “sereno”; este trabajador utilizaba el látigo o huasca como símbolo de poder (Bermúdez 1963, 247). A

---

<sup>174</sup> Por esta razón, en el contexto de la religiosidad popular de la zona, la población utiliza indistintamente el nombre de Cofradía como sinónimo de Baile. Sin embargo, cada sociedad religiosa se autodenomina con un nombre “largo y detallado”. Según el Sacerdote y sociólogo Juan Van Kessel (1987, 28-29) existen siempre tres elementos que los bailes utilizan en sus nombres: Identificación; caracterización técnica como coreográfica [género coreográfico como zambos, diablada, etc.] y/u organizativa [si es sociedad religiosa, compañía religiosa o cofradía]; y un elemento de identificación ante la opinión pública. Por ejemplo, Sociedad Pieles Rojas Promesantes de la Virgen del Carmen de Mejillones; Compañía religiosa de Morenos Peregrinos Hijos del Carmen.

este propósito, resulta interesante la cita del 18 de julio de 1907 que Paulo García (2009, 43) extrae del diario *La Patria*:

A las siete de la noche del día 15 todos los caporales penetraron al templo para ponerse, según ellos, a disposición de la Virgen. Concluido este acatamiento los caporales, huasca en mano, ordenaron la prosecución de los bailes que duraron hasta las nueve de la noche, hora que se dio principio a las vísperas ... Concluida la misa de vísperas las comparsas se dirigieron a la Plaza donde bailaron durante toda la noche, sin descanso alguno, continuando el día martes hasta por la noche.

No se sabe con certeza cuando comenzaron los bailes en La Tirana, si bien se puede precisar su aparición esporádica desde mediados del siglo XIX. Los primeros bailes representaban en su mayoría a los “indios” de la selva, jamás cristianizados: como los chirihuanos, cambas, tobas y chunchos, que juntos con las morenadas que imitaban a los esclavos negros trabajadores de las minas (García 2009, 41). Otros personajes propios del teatro religioso colonial aparecieron en estas fiestas: se trataba de los “diablos sueltos” y los “figurines”; éstos últimos eran bailarines disfrazados de ángeles y animales mitológicos de los Andes como cóndores y oso andino<sup>175</sup>. Todos estos bailes y personajes que protagonizaban las clases populares representaban a las barbaries incivilizadas que alcanzaban la modernidad a través de la Virgen, la que en el contexto republicano representaba a la patria. De esta manera, las clases populares, expresaban su integración en el proyecto republicano del cual habían sido excluidas las clases.

Al finalizar la Guerra del Pacífico, la administración eclesiástica comenzó a realizar algunos cambios en la organización de la fiesta. La primera fue la institución de la “Cofradía Nuestra Señora del Carmen” cuyo propósito era acentuar el culto a la Carmelita, Patrona del ejército chileno (Díaz y Lanús 2016, 158). También la administración civil tomó medidas con respecto de algunas costumbres religiosas. Por ejemplo, se prohibió el uso de las calles a los bailes religiosos porque “esas añejas

---

<sup>175</sup> Se trata del *Tremarctos ornatus*, también conocido como: oso andino, oso de anteojos, oso frontino, oso sudamericano y ucumari y jukumari hacia la selva peruana y boliviana. Es una especie de mamífero de la familia Ursidae. Es la única especie viviente de su género en los páramos y bosques de los Andes. Disponible en: [http://www.animalesextincion.es/articulo.php?id\\_noticia=000177&titulo=Oso\\_de\\_anteojos\\_\(Tremarctos\\_ornatus\)](http://www.animalesextincion.es/articulo.php?id_noticia=000177&titulo=Oso_de_anteojos_(Tremarctos_ornatus)) [consulta realizada el 16.06.2017]

costumbres eran incompatibles con la cultura chilena”.<sup>176</sup> Son varias las citas de la prensa oficial chilena, anteriores a 1910, acerca del “exotismo” de una fiesta cuyo nombre – La Tirana- se remontaba a un pasado no chileno y que era protagonizada por indios que rememoraban su pasado o era celebrada mayoritariamente por peruanos y bolivianos (García 2009).

Después de 1910, producto de las celebraciones del Centenario de la independencia, el Santuario de la Tirana se consolidó como un Templo “más chileno” y dedicado exclusivamente a la “Virgen del Carmen como Patrona de Chile y Generalísima del Ejército Chileno” (Núñez 2004, 91-92). Durante el siglo XX se eliminaron las otras festividades, también marianas, que se realizaban en el mismo santuario, especialmente la Virgen de Copacabana celebrada el 6 de agosto<sup>177</sup>. En 1911 se despojó a los bailes locales del derecho de entrar y sacar de la iglesia a la Virgen. En su lugar se impuso la presencia del baile de origen chileno Los chinos, que mantiene este honor hasta el día de hoy<sup>178</sup>. Para la ocasión, la imagen sagrada se presenta ataviada de banderas chilenas; el rito se desarrolla al son de las marchas militares *Adiós al séptimo de Línea* y el *Himno de Yungay*, -el significado de estas marchas es el triunfo del ejército chileno por sobre el peruano-<sup>179</sup> y al final de la procesión se entona el

---

<sup>176</sup> Decreto municipal de Pica, 190, citado en Kessel (1989, 24).

<sup>177</sup> Las otras fiestas marianas celebradas en aquel único santuario del tamarugal eran la del 6 de agosto, en correspondencia con la Virgen de Copacabana, y la del 8 de septiembre, para la Natividad de la Virgen. Estas fueron paulatinamente perdiendo vigencia y adeptos, especialmente la del 6 de agosto por corresponder tanto a una virgen boliviana como al día nacional de Bolivia. Sobre esto último, es necesario hacer notar que en el imaginario popular se ha establecido que “en el tiempo del Perú la fiesta de La Tirana se celebraba el 6 de agosto” y “con los chilenos se cambió al 16 de Julio”. Sin embargo, no existen fuentes que confirmen el hecho, lo que me lleva a suponer que este santuario, a pesar de estar consagrado desde el siglo XVIII al culto del Carmen (Núñez 2004, 93 -140), al ser el único en este vasto territorio, acogía varias celebraciones marianas. Ahora bien, durante el siglo XIX la mayoría de la población de los asentamientos mineros de la pampa provenía del actual territorio boliviano (García 2009, 34), que además poseía un vínculo simbólico ancestral con el territorio tarapaqueño; según los relatos orales de antiguos tarapaqueños que recibí desde niño, la Virgen de Copacabana celebrada el 6 de agosto era la festividad que se veneraba con más boato que las otras. De hecho, las referencias de la prensa más antiguas, realizadas por “anónimos devotos” invitando a celebrar la Virgen del Carmen de La Tirana, son recién desde 1892, o sea desde el período chileno (García 2009, 41).

<sup>178</sup> Vale decir que el baile chino compuesto por mineros de Andacollo (poblado minero del Chile histórico) que ya visitaba esporádicamente los santuarios de la región de Tarapacá antes de la Guerra del Pacífico (Núñez, 2004, 77). Según cuenta el Caporal del actual Baile Chino Iván Pastenín “un antiguo baile chino, desde 1868, venía de Andacollo a La Tirana y por ser baile de visita se le concedió el honor de sacar la Virgen un par de años antes de la Guerra [...] en 1908 se fundó el primer baile de este tipo en la oficina salitrera Paposo, luego en 1911 se fundó la sociedad actual y desde esta fecha en adelante, por ser un baile chileno, este tiene el privilegio de sacar la Virgen”. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Mx\\_8zURkH5o](https://www.youtube.com/watch?v=Mx_8zURkH5o) (minuto 17:30 – 20:40). [Consulta 23/06/2016].

<sup>179</sup> Este himno fue compuesto por Gumercindo Ipinza y Luis Mancilla en 1877 como homenaje al Regimiento "Carampangue", 7° de Línea, disuelto ese año; luego fue adoptado por el Regimiento "Esmeralda" 7° de línea, recreado durante la Guerra del Pacífico, Su letra fue posteriormente adaptada al

Himno Nacional. Por otro lado, los bailes religiosos, acordes a este nuevo discurso, comenzaron a ocupar nuevos símbolos patrios en sus trajes y en los principales accesorios de danza como morriones, esclavinas, pañuelos y matracas, además de hacer alusión a la chilenidad en sus cantos. Un claro ejemplo de este caso es el Baile Moreno del pueblo de Usmagama, la cofradía más antigua registrada (1884), cuyos miembros utilizan todavía, tanto en sus trajes como en sus sombreros y matracas, el escudo, la estrella y el tricolor chileno<sup>180</sup>.



*Fotografía 11: Virgen de la Tirana (2010). Patrona del Ejército de Chile. Ataviada con colores patrios. Autor: Franco Daponte.*

---

nuevo regimiento por José Gales. La historia de este regimiento se utilizó como referente del triunfo de Chile durante la guerra. El novelista Jorge Inostroza en 1955 escribió una novela de cinco tomos que fue publicada por la editorial zig-zag, titulada *Adiós al séptimo de línea* que se convirtió en un ícono de orgullo nacional y las principales hazañas tanto de ficción como de realidad fueron programación indiscutida de los radioteatros de la segunda mitad del siglo XX. Por esta razón, este himno pasó a convertirse en el símbolo del triunfo chileno en la Guerra del Pacífico. El himno de Yungay es una marcha chilena que se compuso en honor a la batalla acaecida en el cerro Pan de Azúcar, cerca del poblado de Yungay, en la provincia de Huaylas (Perú) en el que se rememora el triunfo del Ejército de Chile y el Ejército Restaurador del Perú por sobre la confederación peruana - boliviana. Fue compuesto en abril de 1839, con música de José Zapiola y letra de Ramón Rengifo. Debido a su popularidad, fue considerado hasta la segunda mitad del siglo XX casi un segundo himno nacional en Chile. La lírica de este himno exalta la victoria chilena en el Perú: “Cantemos la gloria/del triunfo marcial/que el pueblo chileno/obtuvo en Yungay”.

<sup>180</sup> El escudo usado para esa ocasión es una síntesis del escudo oficial que convencionalmente se utiliza para marcar objetos; la estrella blanca representa a la estrella de la bandera y el tricolor usa los colores nacionales blanco, azul y rojo.



Durante este período la política nacionalista fue bastante violenta, en especial para la población de ancestros africanos. Recordemos que el gobierno de Chile basó su política nacionalista en un asunto de raza como fundamento ontológico de lo chileno, creando la dicotomía roto chileno versus negro peruano e indio boliviano. De esta manera, se asistió a una “re-civilización” de los sectores populares. La morenidad, al no formar parte del imaginario étnico chileno, sería considerada como algo propio de gente inferior. Bajo este discurso, los morenos, junto con los indios, alcanzarían el derecho a formar parte de la nueva república chilena “civilizada” a través de un proceso chilenizador.

Las clases populares de las oficinas salitreras expresaron este proceso chilenizador en la fiesta mariana de la Tirana. Los pampinos representaron la incivilidad a través de mascaradas que representaban seres en estado salvaje y no cristiano, como, por ejemplo: diablos, indios de la selva amazónica (jamás cristianizados) y negros esclavos que llamaron morenos. Estos personajes redimen su estado de incivilidad por medio del sacrificio que comienza con un largo peregrinaje desde los pueblos salitreros hacia el Santuario y en éste, a través de una de fatigosa danza que, tanto en su aspecto coréuticos como corético, relatan episodios que connotan las características salvajes de los grupos representados, como por ejemplo, los bailes morenos y morenadas relatan en la *performance* la marcha desde los puertos a las minas de Potosí en condición de esclavos, cuyos pasos connotan los pies engrillados y las matracas el sonido de las cadenas.

Finalmente, los bailarines llegan a los pies de la imagen principal de la Virgen del Carmen, que representa a la civilidad cristiana y chilena, y mediante un programa festivo ritual que contempla saludo, adoración y despedida, cada cofradía entra en comunión con lo que la imagen representa; por ende, los civiliza y chileniza.



*Fotografía 12: Baile Moreno con diablos figurines. Fiesta del Señor de la exaltación de Usmagama 2013* <sup>181</sup>.

A la postre, el nacionalismo afectó no sólo a las fiestas marianas, sino también a las fiestas patronales de los pueblos, las que hasta hoy aparecen cargada de símbolos nacionales. La participación en las bandas militares, a través de la conscripción obligatoria, de indios y descendientes de negros contribuyó a la formación de bandas de bronce tanto en las salitreras como en los poblados del interior (Díaz 2009). Estas bandas sustituyeron a los tradicionales sonidos de pifanos, mandolinas y violines en las fiestas de la Tirana y provocaron también cambios importantes en el repertorio. Por ejemplo, las bandas que hoy acompañan a los bailes morenos tocan marchas militares en lugar de las típicas marchas andinas que acompañan las morenadas en el altiplano, así como también para la procesión de los santos.

Los otros santuarios marianos del Norte Grande de Chile, como la Virgen de las Peñas y la Virgen de Guadalupe, comenzaron a cobrar importancia recién a mediados del siglo XX. La revitalización de estos santuarios se llevó a cabo tomando como referente el ya chilenezado templo de La Tirana. Cabe destacar que los bailes religiosos más importantes, que asistían y asisten a la fiesta de la Virgen de las Peñas de Arica, son los bailes morenos:

---

<sup>181</sup> Obtenida de: <https://www.youtube.com/watch?v=pLHR4zqS2rI&t=23s>

El día lunes, 23 de noviembre 1950, en casa del Sr. Hilario Aica, se reunió un grupo de simpatizantes con el propósito de formar una Compañía de Morenos Religiosos y Socorros Mutuos... Se acordó en primer término elegir una directiva quienes regirían por el período comprendido entre 1950 y 1951” (Kessel, 1992, 47).

En este caso, los integrantes de los bailes eran -y son - principalmente afrodescendientes. Así lo asegura Sonia Salgado (2013, 129:130) “No tienen raíz andina como otros [...] fueron formadas en su origen por personas afrodescendientes, y de allí su nombre [...] Las ocho compañías más antiguas, son bailes morenos”. Según el testimonio de Hilario Aica, fundador de uno de los bailes más antiguos “Andrés Baluarte, de Azapa, juntó también una compañía y fue a la Virgen de Las Peñas. Eran puros negros no más; tenía harta familia mi compadre” (Kessel 1992, 44).



*Fotografía 13: Morenos Hijos de Azapa. Jorge y José Zegarra Tarque y Marcos Butron. Santuario de Las Peñas (1962)<sup>182</sup>.*

<sup>182</sup> Fuente: Familia Butron. Diaz y Daponte (2017, 6).

En la década de 1960, la influencia de la fiesta de la Virgen del Socavón de Oruro (Bolivia), celebrada durante el carnaval, provocó nuevos cambios en las fiestas marianas y patronales de todo el Norte chileno. La “carnavalización” de las fiestas religiosas originó un nuevo estilo de *performance* de la fiesta religiosa con la presencia de grandes comparsas y mascaradas, que hacían uso de fuegos de artificio y luces de colores y la proliferación de grandes bandas de bronce como acompañantes de los bailes religiosos. Durante este período nacieron en la Tirana las primeras diabladas inspiradas en los bailes de Oruro<sup>183</sup> y se fundaron otras mascaradas propias de las fiestas marianas del altiplano boliviano como los zambos caporales en las décadas de 1980 y 1990 (Guerrero 2014); tinkus, tobas y las morenadas hacia finales del siglo XX<sup>184</sup>.

Cuando no se hace todo esto no pagan el vino  
 El vino se paga por el finca el año siguiente de la fiesta.  
 Y se distribuye así según el siguiente arreglo:  
 Cantora 1 botija  
 2 violinistas 1 1/2 "  
 Organista 1/2 "  
 Sacristán (100) 1/2 "  
 Paragaites 4 1/2 botijas  
 del parroco

Ilustración 10: Pago a los cantores y músicos de la iglesia de Pica<sup>185</sup>.

### 2.3.2. El convite: los bailes de tierra y el cachimbo.

La suerte de la música y la danza de esparcimiento, durante el período republicano, quedó repartida entre dos mundos: el colonial y el republicano (Rossells 1996, 45). El nuevo estilo de música popularailable, que arribaba desde Francia e

<sup>183</sup> Sobre la influencia del Carnaval de Oruro en las fiestas marianas del Norte de Chile, en especial La Virgen de la Tirana, han escrito autores como Juan Van Kessel 1992; Patricia Henríquez 1996; Nuñez 2004; Bernardo Guerrero 2014; Alberto Díaz y Paulo Lanás 2016.

<sup>184</sup> Las morenadas son bailes bolivianos que representan a los negros.

<sup>185</sup> Archivo de la Catedral de Iquique, libro de censos y bienes raíces 1 de la parroquia de san Andrés de Pica 1897

Inglaterra, se difundió en los salones de ciudades como Lima, Arequipa, Sucre y La Paz y en aquellos salones pueblerinos que imitaban las diversiones burguesas de los centros mayores (Vega [1956] 1987, 27-38). Sin embargo, hubo una tendencia a la adaptación de músicas y danzas coloniales para integrarlas a las nuevas formas de tertulia, las cuales dieron paso al surgimiento de géneros, denominados criollos, que fueron asumidos como símbolos de identidad nacional (Tompkins 2011 36-50; Spencer 2014; Siux 1997, 229-236; Rossells 1996, 62-63). Un claro ejemplo de esta situación fue la proliferación de una gran variedad de los llamados “Bailes de tierra” (Claro 1997, 53; Martínez y Palmiero 2000, 711).

La descripción de una fiesta burguesa en la ciudad de la Paz realizada por el médico y botánico inglés Hugh Algernon Weddell en 1853, da cuenta de lo escrito en el párrafo anterior, ya que en esta se podía leer “Luego que la orquesta hubo entonado un aire de cuadrilla, las danzas se formaron y el baile comenzó” más adelante Weddell informaba que, después de varios giros de danza y varias copas “Una nueva fase del baile iba a comenzar. Las danzas nacionales o *bailecitos* fueron introducidos” (Soux 1997, 235). En estos salones se acogió a la zamacueca que se había popularizado en los salones limeños hacia 1830 y dos décadas más tarde se había convertido en símbolo nacional peruano (Tomkins 2001, 41-50). Posteriormente, esta danza fue adoptada en Chile, Bolivia y Argentina y generó numerosos bailes de tierra locales (Vega 153-184). En el Norte Grande de Chile, además de la zamacueca, se conocieron otros bailes de tierra como la paloma y el cañaveral en San Pedro de Atacama (Loyola y Cádiz 2014, 141) o el cachimbo en la región de Tarapacá; este último se baila hasta nuestros días.

La pequeña burguesía que surgía en torno a la economía del salitre adaptó rápidamente las nuevas modas sociales celebrando ruidosos convites en las chacras y las casas de los poblados, en los que la música y los bailes cumplían una función fundamental como expresión de una sociedad moderna, liberal y nacional. Las reuniones festivas de este tipo, que se celebraron entre 1850 y 1960, fueron especialmente suntuosas en los poblados tarapaqueños de Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, donde vivía la naciente y pujante burguesía salitrera.

Estas tertulias, así como la han evocado sus últimos protagonistas en Pica y Matilla, se desarrollaban en cuatro momentos: la chacra durante el día; el callejón al atardecer; el salón por la noche y las calles del pueblo al amanecer. Estos “momentos” correspondían al uso de danzas y cantos apropiados a cada una de las situaciones espacio-temporales descritas: “El peral se canta generalmente cuando se regresa de un paseo, convite como se le llamaba antes, a las chacras y, desde luego, una vez que oscurece, uno viene a cualquier casa donde haya un piano a seguir la fiesta, y por los callejones se venía cantando [el pasacalle] el peral”<sup>186</sup>. Los datos más antiguos de este tipo de celebración en Pica son de 1884 cuando el subdelegado Valdés Carrera<sup>187</sup> emitió la siguiente acusación:

Desde el día en que su señoría dejó este pueblo, los señores Luza y amigos han estado en permanente orgía. Nada sería que tengan su tertulia, si la tuviesen con decencia, pero sucede que hasta las 11 de la noche sostienen su diversión sólo con violines, pero pasada esa hora, llevan bombo y la borrachera más espantosa termina con gritos y cantos, recorriendo las calles de ese modo, sin que nadie pueda dormir pues la fiesta termina con la luz del día<sup>188</sup>.

Esta forma de sociabilidad nos recuerda la costumbre burguesa, por lo demás muy decimonónica, de realizar paseos al campo; de hecho, según el testimonio de Félix Reyes Ortiz realizado en 1860 las familias paceñas se entretenían organizando fiestas bailables en el campo de los alrededores:

Otra costumbre muy criolla era la de los *optapis*, paseos en grupo a los alrededores de la ciudad (Potopoto y Obrajes) a los cuales los hombres llevaban los licores y las damas la comida. [...] Después la fiesta terminaba en casa de uno de los asistentes (Soux 1997, 234).

Es muy probable que, en un afán de imitar las costumbres ciudadinas, las familias tarapaqueñas empezaran a considerar sus tierras no solo como lugares de cultivo, sino también de diversión y ostentación de poder y riqueza; algo del que estar orgullosos como manera de vivir en un status burgués propio del pensamiento liberal de la época.

---

<sup>186</sup> Enrique Luza, registro realizado por él mismo para la señora Rosa Arenas en Pica en 1967. La copia de este registro me fue entregada por la Señora Rosa Arenas en el 2004.

<sup>187</sup> Cuando Pica pasó a administración chilena, el jefe político de Tarapacá designó en junio de 1883 a Ambrosio Valdés Carrera como subdelegado.

<sup>188</sup> Cit, en Oscar Bermúdez 1986, 72.

Según la descripción de Enrique Luza, el baile en el salón empezaba siempre con la Cuadrilla de Lanceros, seguida de mazurcas, polkas y contradanzas, para terminar con los bailes criollos como la cueca y el cachimbo<sup>189</sup>. Las danzas decimonónicas importadas, como la mazurca, el vals, la polka y la cuadrilla llegaban a los poblados en formato de partituras, los músicos del pueblo las interpretaban en sus instrumentos y, en el caso de las obras de mayor éxito, éstas se aprendían de memoria y se convertían en patrimonio musical colectivo. Diferente fue el caso de los llamados “bailes criollos”, que, por tratarse de melodías populares, se tocaban de oído y se aprendían de manera informal<sup>190</sup>.

En cuanto a los instrumentos musicales usados en el salón, el piano era el más apreciado y, aunque a veces se interpretara en éste las danzas más populares, como por ejemplo el cachimbo, era el que otorgaba a las danzas un aire elegante en aquellos tabloncillos alfombrados<sup>191</sup>. También, era bastante común la combinación de instrumentos de cuerdas como violines, bandurrias y mandolinas y, al momento de los bailes de tierra, hacía siempre su aparición el bullicioso bombo, pues este instrumento era considerado muy importante y significativo para la interpretación de un baile de tierra. Por ejemplo, para los antiguos bailarines de cachimbo en la región de Tarapacá el ritmo del bombo otorgaba el “aire, la hace salerosa y le da ‘esto’” [movimiento de caderas] (Daponte 2010, 73)<sup>192</sup>; “El Bombo es el que compone toda la música” (Loyola 1994,

---

<sup>189</sup> El músico Enrique Luza (1996, 79) escribió en una de sus prosas titulada *Recordando a los carnavales*, que el baile en el salón terminaba con una danza llamada La Republicana, que es la única referencia encontrada sobre este baile. En las entrevistas que le realicé siempre me contó que los convites finalizaban con baile y tierra o el cachimbo, por lo que supongo que tanto para Enrique Luza como para los protagonistas de los convites de su tiempo, el baile y tierra y el cachimbo los que simbolizaban el mundo republicano.

<sup>190</sup> El único caso excepcional fue la zamacueca que, por tratarse del baile criollo más popular y símbolo de identidad nacional en Perú, Chile, Argentina y Bolivia, conoció desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX la edición de innumerables recopilaciones y composiciones de piezas para piano, guitarra y, en ocasiones, con canto.

<sup>191</sup> En Pica habían más de 20 pianos al comenzar el siglo XX; éstos llegaban en barco al puerto de Iquique y eran transportado en “mulas pianeras” hasta los pueblos del interior (Loyola 1994); la llegada del tropel con el instrumento al oasis generaba mucha expectativa y se convertía en una verdadera fiesta (Enrique Luza, comunicación personal, 9. 01.1994).

<sup>192</sup> Enrique Luza, comunicación personal, 18 de febrero de 1994.

41-57)<sup>193</sup>; “El bombo es el que le pone el ritmo al cachimbo, sin el bombo el cachimbo pierde lo especial”<sup>194</sup> .

Es importante señalar que los bailes de tierra poseen elementos históricos, literarios, musicales y coreográficos que de alguna u otra manera aluden al negro. Esta filiación fue mucho más evidente en los espacios más populares como chicherías y chinganas, como lo demuestra la crítica realizada por el intelectual ilustrado español José Joaquín de Mora en 1829: “son escuelas de vicios estas chinganas, y los bailes que en ellas se ejecutan son parecidos a los de los Mozambiques”<sup>195</sup> .

En primer lugar, se debe tener en cuenta que el desarrollo de los bailes de tierra en los principales centros republicanos se debió a una práctica realizada desde finales del siglo XVIII por los maestros de danza afrodescendientes, quienes se nutrían de las danzas populares practicadas por los negros, las refinaban y las enseñaban en los salones (Tomkins 2001, 39). De hecho, en el *Mercurio Peruano* del 26 de mayo de 1791 se podía leer “Ya logra una concurrencia numerosa; y como, por otra parte, los negros que hasta aquí han sido y son los maestros de danza, tienen bastante número de discípulos y discípulas, podemos formar una idea muy justa de la afición con que entre nosotros se mira al baile, sea nacional o sea extranjero”<sup>196</sup> . Según María Elena Vásquez (1982, 24), la profesión de maestro de baile permitía a los negros alcanzar una mejor posición social; el literato y médico limeño Manuel Anastasio Fuentes declaraba en 1867 que “había maestros negros como Elejalde y Monteblanco, que daban clases de baile a las señoritas de Lima, también había otros, que se dedicaban a enseñar las danzas a su propia gente”<sup>197</sup> .

Es probable que, por esta razón, muchos de los nombres de los decimonónicos bailes criollos recuerden al mundo afro de finales de la Colonia y comienzos de la República. Por ejemplo, la tonada *El Congo*, registrada por el obispo Martínez

---

<sup>193</sup> Este instrumento fue muy importante en los bailes de tierra como el cachimbo de los salones tarapaqueños y la Paloma y Cañaveral de la Provincia del Loa.

<sup>194</sup> Gladys Albarracín, entrevistada por el proyecto: *Programa de estudios del Baile del cachimbo*, realizado por el Consejo Regional de la Cultura y las Artes y la Universidad de Tarapacá, del que fui coejecutor responsable. Diciembre de 2017.

<sup>195</sup> *El Mercurio* [chileno] del 1 de marzo de 1829. Cit. En Salinas 2000, 67.

<sup>196</sup> Citado en Rey de Castro, 2003, 138.

<sup>197</sup> Citado en Vásquez 1982, 24.



Compañón entre 1782 y 1785<sup>198</sup>; el zamba landó y la conga, bailadas en la Lima del siglo XIX (Tompkins 2011, 46); en Chile encontramos el negrito, referido por Vicuña Mackenna ([1882]1909), el candombito mencionado por René Peri (1999, 190) y el guachambé, o wachambe, señalado por Samuel Claro (1997, 59) y Salinas (2000, 67) como una danza bailada a comienzos del siglo XIX.

Entre las danzas propiamente decimonónicas, la zamacueca ha sido la más estudiada y es considerada como la antecesora de otros bailes nacionales, como la cueca en Chile, Bolivia y Argentina, la marinera en Perú y la zamba en el Norte argentino<sup>199</sup>. Es justamente la terminología “zamba” la que nos remite tanto a las danzas *semba* o *samba* bailadas por los esclavos (Carneiro 1961, 5-12) como también a la casta colonial mestiza de negro con indio. Este mismo prefijo lo encontramos en otras danzas tradicionales de Chile y Argentina como la zamba cueca y la zamba refalosa (Loyola 1980, 165)<sup>200</sup>. Por último, los salones de la región de Tarapacá dieron vida a una propia versión de esta danza criolla, que se llamó “baile tierra” y en los parabienes tarapaqueños, la gente común la llamó cachimbo, nombre con el que hoy día se conoce (Daponte 2010, 71-73). El término cachimbo alude probablemente al hecho de que los negros eran reconocidos fumadores de pipa o cachimba; además, cachimbo podría referirse a los esclavos provenientes de una región de Angola llamada “Casimbo” (Daponte 2010, 72)<sup>201</sup>. Según las recopilaciones de Margot Loyola (1994, 31), algunos pobladores de los oasis de Pica y Matilla declaraban que el nombre cachimbo se refería a un negro “alto y arrogante”<sup>202</sup>. También la palabra cachimbo, casimbo y cacimbo hace referencia a una estación del año en ausencia de lluvias, el noreste de Angola. En cualquiera de estos casos, la palabra remite al mundo afro de Angola.

---

<sup>198</sup> Se trata del E.178, *Allegro Tonada El congo a voz y Bajo para bailar Cantando* (Martínez Compañón [1789] 1991)

<sup>199</sup> La influencia africana de estos bailes ha sido tratada por Pablo Garrido (1979), Rosa Elena Vásquez (1982), Cristian Spencer (2009), Pedro Santa Cruz (2004), William Tompkins (2011) y el nutrido trabajo artístico y discográfico de los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz desarrollado entre 1955 y 1990.

<sup>200</sup> Carlos Vega da a la zamba la acepción de mujer de pueblo y, con respecto a la zamba refalosa, escribe: “y no sólo la cepillada atrae la voz resbalosa por objetiva y directa asociación, también el contoneo y el exagerado movimiento de cintura de la mujer, de la zamba, como dicen los peruanos” (Vega 1956, 5 cit. En: Loyola 1980,165).

<sup>201</sup> También en algunos mapas aparece escrito “Cachimbo”, como es el caso de Google Map. Disponible en: <https://www.google.cl/maps/place/Cachimbo,+Angola/@-6.9999947,16.5811443,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x1a38770774eec6d1:0xf1663aed63487c6f!8m2!3d-7!4d16.583333> [consulta 30/04/2017]

<sup>202</sup> Durante la Colonia, existieron varias cofradías de negros denominadas “cofradías de catimbanos” o “catimbados”.

Puedo agregar que el imaginario afro que encontramos en los bailes criollos o de tierra no sólo está presente en sus nombres, sino también en los versos de los cantos, como los de las tonadas y tonadillas recopiladas por Martínez Compañón entre 1782 y 1785 en el norte del Perú, de las cuales muestro como ejemplo algunos versos:

Toma que toma, toma mulata /tu que le davas sevo a la lata [...] Como eres mi china<sup>203</sup>/como eres mi samva/ como eres hechiso/de todas mis ansias<sup>204</sup>; fragancia de los Jardines Samba [...] aves peses y animales samba ingrata<sup>205</sup>; no Rehúses en mandarme chinita donozita parientita [...] arande arande chinita arande arande señora<sup>206</sup>.

Otro ejemplo son los versos del baile y tierra el sombrerito, que se bailó en el Chile central desde fines del siglo XVIII (Pereira Salas 1941, 288 – 289) y alcanzó su mayor popularidad en Chile y Argentina desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del XX (Loyola 1980, 263). Eugenio Pereira Salas (1941, 289) citando al cronista decimonónico chileno Manuel Concha escribe “Y la guitarra, manejada por alguna mozueta de apetitosa catadura, entonaba seguidillas y los bailes: el verde, el chocolate o sombrerito, danzas populares en que tomaba parte el pueblo con mayor alegría que sus amos”. Esta danza tiene un estribillo en el que se canta “columbé columba/ sombrero sobre sombrero/ sombrerito a su lugar”, estos versos – columbé- claramente recuerdan a las danzas más populares que bailaban los negros coloniales, así como también a los villancicos de negros en los que la acepción columbé, culumbé gorumbé o gorumbá en un tópico que los caracteriza.

Actualmente, la filiación morena de los bailes de tierra sigue presente en los versos que se cantan y principalmente en los ripios que completan las melodías como mi zamba, negrita, morena del alma, entre otros<sup>207</sup>. Pese a estas evidencias, estos bailes

---

<sup>203</sup>Según la RAE, chino o china designaba en la América colonial, a un nacido de padres de distintas razas, especialmente de indio y zamba, o de zambo e india.

<sup>204</sup> Versos del *Allegro Tonada La lata a voz y Bajo. Para bailar cantando* (Martínez Compañón [1789] 1991, E.181).

<sup>205</sup> Versos del *Andantino, Tonadilla, llamase, el Palomo. Del Pueblo de Lambayeque para cantar bailando* (Martínez Compañón [1789] 1991, E. 185).

<sup>206</sup> Versos del *Allegro Tonada la Donosa a voz y Bajo para bailar cantando* (Martínez Compañón [1789] 1991, E. 182).

<sup>207</sup> Por citar algunos ejemplos, entre muchos, de cuecas que aluden al negro en Chile, Perú, Bolivia y Argentina, disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=DJI7M-zISHg> ; <https://www.youtube.com/watch?v=CnF8nTw0yvs&list=PLOO9efM-gQpcNW5rsZmWzFyHzUslnbLeU> ; [https://www.youtube.com/watch?v=U8sK-\\_XRrY0](https://www.youtube.com/watch?v=U8sK-_XRrY0) ; y <https://www.youtube.com/watch?v=SwFaJL9zSDY> [consultas 13/06/2016].

criollos no están considerados a todos los efectos como bailes afro-latinoamericanos; finalmente, como afirma el musicólogo Cristián Spencer (2009, 75), “en todas estas danzas [bailes de tierra] la raíz afro pareciera estar veladamente presente”.

#### **2.4. La diáspora africana en los carnavales, tambos y pasacalles de las ciudades del norte de Chile.**

Las poblaciones afrodescendientes actuales no sólo necesitan visibilizarse a través de la acción política, como la petición de inclusión en los censos, sino que también buscan la legitimización social; acción que se manifiesta principalmente en la actividad artística (Lechini 2008, 9 -32) y en este sentido, la música y la danza son las principales herramientas para tal propósito. Los espacios usados para tal propósito son principalmente las calles durante las celebraciones populares, ya que no sólo les permite mostrarse y difundir su identidad, sino que también pueden construir y recrear colectivamente la imagen de una africanidad perdida apelando a la histórica relación negro y carnaval. Conuerdo con la socióloga Lorena Ardito (2014, 227) en que, en América Latina, el carnaval es un tiempo-espacio de expresión simbólica de lo negro y de las actuales reivindicaciones afrodescendientes, además de un lugar privilegiado de escenificaciones de carácter político-culturales, donde se articulan denuncias de su histórica exclusión social y de la actual segregación que el sistema neoliberal les ha infligido. Creo, además, que en estos espacios se manifiesta también una demanda de inclusión social y nacional; para esto se crean varios imaginarios de exotización cultural, como por ejemplo la comida, la danza, la música, el lenguaje, etc. Desde la representación de la otredad, o sea desde lo afro, se genera un discurso colectivo que aspira a la integración, como sujeto cultural de la nación/estado, de allí el nombre de afroperuano, afro-uruguayo o afro-chileno.

La relación entre el afrodescendiente y la festividad callejera pervive desde la Colonia; son varias las crónicas y documentos que dan cuenta de la participación de animadas mascaradas, cofradías y comparsas, religiosas o seculares, de negros (Tompkins 2011, 37). Recordemos la descripción realizada por el Padre Alonso de Ovalle ([1646] 1974, 85-86) en la que describe a “La procession que hazen los morenos el día de la epifanía, y pascua de los Santos reyes magos, no es nada inferior a la de los

Indios”. Pero, fue en el carnaval donde los afro-coloniales pudieron expresarse con menos censuras. Según Carmen Bernand (2009, 87) el carnaval ruidoso y masivo importado de la Península Ibérica, desde el siglo XVI, experimenta en América modificaciones importantes, mediante influencias africanas que proceden de los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Un claro ejemplo de esta situación son las cuatro acuarelas del volumen II del código *Trujillo del Perú* ([1782-1785] 1999) en las que aparecen negros participando en comparsas y mascaradas; danzando con pañuelo y tocando varios instrumentos, entre los cuales destacan idiófonos rudimentarios como la cajita y la quijada de burro. Se trata de las láminas: E.140, *Danza de Bailanegritos*; E.141, *Danza de negros*<sup>208</sup>; E.142. *Negros con marimba* y E.145, *Danza de los “diablicos”*<sup>209</sup>. Esta situación otorgó al imaginario colonial una particular filiación entre el negro y las comparsas que animaban las festividades populares, especialmente durante la fiesta de Epifanía y el carnaval.

---

<sup>208</sup> Estas acuarelas ilustran a cofradías desfilando. La primera muestra una alegoría de la esclavitud o servidumbre de los negros y la segunda a un grupo de cinco hombres y una mujer que se recrean con la música ejecutada por una guitarra y un idiófono particular de la zona (Palmiero 2014, 341-342).

<sup>209</sup> Aunque en el código no manifiesta que esta comparsa esté integrada específicamente por negros, se puede suponer que esta mascarada es realizada por esclavos o descendientes de negros, ya que los idiófonos que utilizan son la cajita y la quijada, instrumentos relacionados sólo con el mundo afro. Un ejemplo entre varios es la quijada documentada como instrumento que acompañó la celebración de la reina de los mandingas en la cofradía de San Lázaro de Lima en 1810 (Tompkins 2011, 67).



*Ilustración 11: Danza de negros*<sup>210</sup>

Durante la República esta situación no sufrió mayores cambios; son varios los relatos en crónicas y periódicos que describen comparsas de negros que animaban las festividades en espacios públicos. Un ejemplo es el relato mencionado en el punto anterior, realizado por el viajero Max Radiguet en la Lima de 1841 en que una comparsa de negros escoltada por un gentío ruidoso animaba danzas sin nombre haciendo sonar una orquesta “diabólica”. Ilustrativas también son las acuarelas de Pancho Fierro, quizás el pintor popular más representativo de la Lima de comienzos del siglo XIX<sup>211</sup> (Solórzano 2003, 165). Este pintor, siendo él mismo un mulato, retrató varias escenas de negros, mulatos y zambos en sus actividades cotidianas y desfilando en comparsas y mascaradas, danzando al son de guitarras, arpas e idiófonos propios del mundo afro-mestizo como la cajita y la quijada.

---

<sup>210</sup> Martínez Compañón (1985, *Trujillo del Perú*, Vol. II, E. 141).

<sup>211</sup> A este pintor se le atribuye los inicios del costumbrismo en la pintura peruana (Solórzano 2003, 165).



Ilustración 12: Son de los diablos. Pancho Fierro<sup>212</sup>.

Durante el siglo XX, en algunos países del Atlántico, especialmente Cuba y Brasil, se asistió al surgimiento de un nuevo proceso sociopolítico denominado re-africanización latinoamericana (Hodge 2012), países que hicieron los mayores esfuerzos para aceptar la cultura afro en la construcción social de la nación. Este hecho, que apeló, para su visibilización, al imaginario fiesta popular callejera con la afro-descendencia, produjo un mayor florecimiento de los carnavales “negros”. Es interesante considerar el caso de Salvador de Bahía, ya que, desde finales del siglo XIX, incorporó comparsas en su carnaval cuyos nombres aludían a África (León 2012). Esta filiación a lo afro motivó el que en 1959 se estableciera en la ciudad el Centro de Estudios Afro-Orientales

---

<sup>212</sup> Acuarela disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/pancho/pancho3.htm> [consulta 23/07/2015]

(CEAO) asociado a la Universidad Nacional de Bahía (UNAB) (Hodge 2012). Esta ciudad se convirtió en ícono de la negritud, desde la cual aún se irradian simbologías y discursos relacionados con la afro-descendencia.

Hoy este vínculo entre los afrodescendientes y el carnaval, con comparsas bulliciosas y danzas de espectáculo callejero, es el punto de partida de las actuales reivindicaciones “afro” en toda Latinoamérica<sup>213</sup>. En este contexto, los países caribeños y atlánticos, en especial Brasil y Cuba, se convierten en los centros de referencia de la mayoría de los movimientos afrodescendientes de este nuevo milenio. Este proceso re-africanizador se reconfigura constantemente a través de una continua y dinámica retroalimentación de saberes afro, desplazando, incluso, a otras manifestaciones afrodescendientes no ligadas al tambor y la comparsa<sup>214</sup>. Por citar dos ejemplos entre muchos: el culto a San Baltazar en el noreste argentino, en el que últimamente las comparsas de candombe han quitado visibilidad a los tradicionales “chamamés” y “charandas” con los que las comunidades celebraban al Santo, pues se hace uso de los “tambores candomberos”<sup>215</sup>. Los devotos argumentan que “San Baltazar es el Santo de la alegría y ésta se expresa con el tambor, porque “al ser un Santo Negro, es [un Santo] candombero” (Cirio 2002, 95). Otro ejemplo son las prácticas musicales y coreográficas “afrobolivianas” como la zemba y en especial la saya, las que se bailaban privadamente en las festividades de las comunidades afrobolivianas<sup>216</sup>. Desde 1995 en adelante, las comunidades que emigraron a La Paz reivindicaron su africanidad a través de la saya, pues esta danza les permitía organizarse en comparsas, bailando al son de tres tambores

---

<sup>213</sup> En relación con el concepto de Afro-latinoamericano Lorena Ardito (2014, 228) señala que “Hacia finales de los años setenta, el ghanés, Anani Dzidzienyo, enuncia por primera vez el concepto Afrolatinoamericano, secundada años más tarde por el haitiano Pierre-Michel Fontaine. Estos pensadores aprovecharon el auge de los estudios de área estadounidenses para visibilizar las especificidades políticas, económicas, sociales y culturales de las regiones latinoamericanas en las que predominaba la presencia de grupos de ascendencia africana. De esta manera trascendieron las fronteras nacionales que habían inaugurado décadas antes los trabajos etnohistóricos de Fernando Ortiz sobre los afrocubanos, Gilberto Freyre y Roger Bastide sobre los afro-brasileros, y Ángel Rama sobre los afro-uruguayos, entre los más relevantes”.

<sup>214</sup> Es interesante hacer notar que en las festividades consideradas afrodescendientes en las que existan también otras músicas tradicionales diferentes a la tradición carnavalesca de los tambores, los mismos protagonistas prefieren difundir la parte de comparsas y tambores para hacer referencia a la afro-latinoamericanidad de su celebración.

<sup>215</sup> El candombe es una práctica musical, popular y callejera, de reivindicación afrouruguaya y argentina, en la que el uso de tambores es fundamental.

<sup>216</sup> Esto debido a la marginación social en que estas comunidades vivían hasta finales del siglo XX. De hecho, su situación de explotación terminó recién con la revolución nacionalista de 1952 que eliminó la servidumbre y les otorgó tierra propia, pasando a la nueva categoría de campesinos. Su música y danza dieron a conocer a través de estereotipos creados por conjuntos comerciales como los Kjarkas y las caricaturizaciones en el Carnaval de Oruro (Sánchez 2008, 85-86).

(del tipo de los bombos andinos) y presentarse en espacios populares de carácter carnavalesco, nacionales e internacionales (Sánchez 2008).

El proceso ariqueño no fue ajeno a esta situación y bajo este paradigma las poblaciones afrodescendientes han manifestado su anhelo de inscribirse en la llamada “diáspora afrolatinoamericana”. En este contexto, la primera aparición pública que realizó la agrupación Oro Negro, precisamente para la Pascua de Negros del año 2003, fue una comparsa “alegra y bulliciosa”, acompañada por tambores y diversos idiófonos “rescatados” del imaginario carnavalesco afrolatinoamericano. Los protagonistas recorrieron las calles que formaban el antiguo barrio Lumbanga, que fue el barrio negro de la ciudad de Arica. Esta presentación, según la fundadora de la agrupación, Sonia Salgado (2013, 136) “fue ampliamente comentada por los medios, ya que después de muchos años, aparecía un grupo de baile de afrodescendientes que quería rescatar y poner en valor las tradiciones antiguas” <sup>217</sup>. Después de quince años las comparsas continúan desfilando “a todo ritmo” por la ciudad en cada ocasión que amerite (celebración popular) la presencia o celebración afro y, en situaciones formales, se termina con una muestra musical y coreográfica en la plaza realizada por las comparsas participantes.

Desde esa fecha se ha celebrado esta festividad iniciada por ORO NEGRO, todas las comparsas de Arica, de una forma u otra, han seguido rememorando esta festividad, generalmente con la participación de la comunidad, compartiendo el chocolate caliente y la distribución de golosinas. Esta celebración constituye hoy la primera actividad que se realiza en el año en forma popular en la ciudad de Arica, con pasacalles y música Afro. (Salgado 2013, 136)

De esta manera el carnaval se convierte en el principal espacio de participación de las comparsas afroariqueñas. Como argumenta Lorena Ardito (2014, 226) “El escenario del carnaval, permite, [a los afrodescendientes actuales], revelar los procesos de visibilización e invisibilización que están en juego en la construcción de las negritudes regionales”. En este sentido, el carnaval es un espacio sociopolítico en el que las comparsas afroariqueñas no sólo reivindican su negritud, sino que también se esfuerzan

---

<sup>217</sup> Por poner dos ejemplos que dan cuenta de esta celebración en el 2015: Disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=Slb18Oh6Oxg&nohtml5=False>  
<http://dideco.muniarica.cl/index.php/25-celebracion-pascua-de-los-negros> [consultas 13/06/2016].



a través de la *performance*, siendo las más bulliciosas, las más numerosas y remarcando el exotismo, en obtener una mayor visibilización respecto a los otros grupos carnavalescos que remiten a identidades andinas.

Existen actualmente en Arica tres tipos de carnavales: un carnaval local, con carácter barrial, celebrado en toda la ciudad y también en el valle de Azapa; donde destacan las comparsas de afrodescendientes en el que viven su negritud apelando a la tradición afro que los ancestros legaron en aquella tierra -Azapa- en la que trabajaron como esclavos. Los otros dos carnavales, más masivos, que cuentan con apoyo logístico y económico municipal, son: *Con la Fuerza del Sol Inti Ch'amampi*<sup>218</sup> (el más grande), organizado por el municipio ariqueño, y el *Carnaval Afro* organizado por las comunidades afrodescendientes.

El carnaval municipal, considerado el carnaval oficial de la región, en los últimos años se ha convertido en uno de los eventos más importantes de América Latina. Desde el discurso oficial pretende mostrar, con fines turísticos, una región multicultural de esencia andina. En este carnaval participan tanto los pueblos del interior que exhiben sus danzas y prácticas musicales tradicionales como los grupos locales que practican danzas que provienen de la tradición del carnaval de Oruro. La participación de las comparsas afro, con los tambores y bailes que remiten a los carnavales afro del atlántico, ha creado un problema de imagen para las autoridades locales que decidieron limitar su participación para resaltar el discurso oficial multicultural andino<sup>219</sup>. Por esta razón, las organizaciones de afrodescendientes han creado un carnaval propio (Salgado 2013, 134-145).

El carnaval afro nace por iniciativa de todas las agrupaciones de afrodescendientes, pero mayoritariamente ha sido liderado por la agrupación Lumbanga. Este carnaval nació el año 2003 y, desde su primera versión ha crecido notablemente tanto por la proliferación de las comparsas locales como por la visita internacional de

---

<sup>218</sup> Este carnaval es producto de la fusión de dos pasacalles de carácter andino que se celebraban desde el año 2001: el *Inti Ch'amampi* y *Con la Fuerza del Sol*, realizados por las Confraternidad de Bailes Andinos de Arica y la Federación de las Artes Indígenas Kimsa Suyu respectivamente. La fusión de ambos carnavales y su posterior difusión fue iniciativa de la Ilustre Municipalidad de Arica en enero del año 2005, cuyo objetivo es generar y promover el turismo cultural ariqueño promoviendo la imagen de un Arica andina. Disponible en: <http://www.carnavaldearica.cl/> [consulta 24/06/2016].

<sup>219</sup> En este enlace puede observar la participación de Arica negro en el carnaval andino 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dwYm-m66aOo>. [consulta 16/06/2016]

los afrobolivianos, los afroperuanos y la Colonia afroecuatoriana residente. Todas estas agrupaciones participan del programa que comienza con el pasacalle llamado “bajada de las comparsas”; este se realiza por el paseo 21 de mayo, una de las calles peatonales más importantes de la ciudad, y finaliza con una fiesta bailable en la plaza de la localidad o en la playa, en función de la programación de cada año. Al día siguiente, se celebra “la noche afro”, en la que cada agrupación realiza una muestra teatralizada de sus prácticas afro<sup>220</sup>.

Es así que los carnavales de Arica, - *Con La Fuerza del Sol y carnaval afro* -son dos espacios en que los afroarriqueños manifiestan sus demandas de visibilización y reconocimiento igualitario frente a las otras comunidades originarias ya legitimadas.

El primer carnaval está cargado de símbolos que remiten a un pasado “indígena” y a las tradiciones aimaras de los poblados del altiplano, por lo que la participación en este no sólo les otorga presencia entre las culturas andinas, sino que también les aporta gran visibilidad debido a que su *performance* contiene la peculiar exotización de los carnavales afrodescendientes (Ardito 2014, 227)<sup>221</sup>; “Es importante resaltar la participación de las comparsas afrodescendientes [en el Carnaval Andino] porque ha servido para mostrar la existencia de la etnia, especialmente al público turista que acude en esta época a la ciudad” (Salgado 2012, 143).

La creación de un carnaval exclusivamente “afro”, protagonizado por agrupaciones que se autodefinen como afrochilenas, permite a éstas no sólo resaltar la dialéctica andina/afro, sino que también denota su demanda de legitimización nacional y reconocimiento político, descrito en el capítulo anterior, frente a las manifestaciones de las comunidades urbano-andinas que reivindican su etnicidad a través de danzas de procedencia carnavalesca boliviana, las que desde los años comenzaron a practicarse en las festividades religiosas del Norte Grande de Chile y desde mediados de los años noventa han comenzado a aparecer también en la fiesta popular cívica. Como escribiera

---

<sup>220</sup> En el siguiente enlace se resumen las noticias de los últimos carnavales afro <http://www.elmorrocotudo.cl/etiquetas/carnaval-afro> y en este otro se puede ver un vídeo de la performance teatralizada en el carnaval andino 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1Fuq2VsVG0A> [consulta 16/11/2017]

<sup>221</sup> La participación de las comparsas afroarriqueñas con tambores e idiófonos rompe el orden carnavalesco andino, caracterizado por un espectáculo visual compuesto por danzas y agrupaciones que bailan con trajes muy coloridos al son de las bandas de bronces e idiófonos tradicionales, cuyas melodías y progresiones armónicas crean un entorno visual y paisaje sonoro que difiere enormemente de la propuesta afro. Esta situación hace que las comparsas afro resalten en el carnaval andino.

Sonia Salgado (2012, 142-143) “La gran mayoría de las comparsas [que participan en el Carnaval Con La Fuerza del Sol] interpretan bailes bolivianos como caporal, saya, morenadas, tinkus, tobas, diabladas, los grupos aimaras regionales son las tarkeadas, y otros [...] Como se puede ver, esta fiesta turística no es de carácter afro”.

Desde mi última estancia en la ciudad en enero de 2018, he constatado que las comparsas afroariqueñas participan en cualquier celebración de cariz carnavalesco realizada en algún espacio público, certámenes educacionales o festivales barriales de la ciudad. Es un movimiento que está en constante reproducción a través de talleres que imparten los integrantes de estas comparsas en las escuelas públicas, privadas y organizaciones comunitarias.

Por último, concluyo que el Norte Grande de Chile, desde el punto de vista cultural y simbólico, forma parte de un área territorial más vasta y supranacional, en la cual la presencia del negro se manifiesta en tres niveles de horizontes, cada uno de ellos relacionados con cada período histórico – colonial, republicano y posmoderno-, pero que se superponen en función de cada contexto cultural. Además, en cada uno de estos horizontes se manifiesta una visión discursiva sobre los negros que se expresa en la religiosidad popular, las danzas nacionales y en los pasacalles carnavalescos de las reivindicaciones afrodescendientes, como veremos en el próximo capítulo.

### **CAPITULO III: Construcción de discursos y discursividades musicales y coreográficas de negros, morenos y afrodescendientes.**

Es necesario recordar que en esta tesis entiendo por discursividad a una forma concreta de expresión – musical o de danza – que, de manera implícita, es portadora de uno o más discursos, en este caso, respecto a la presencia y aporte de los negros en el Norte Grande de Chile. Estos se manifiestan a través de tópicos sonoros y la *performance* danzada en la que un grupo determinado se refiere a otros grupos, a instituciones o a sí mismos.

En el Norte Grande de Chile el negro se ve representado a través de tres discursividades que fueron construidas durante tres períodos históricos: el colonial, el republicano y el actual, cuyas respectivas discursividades he denominado afrohispana, afroandina y afrolatinoamericana. Estas discursividades y sus respectivos discursos interactúan en los diferentes espacios festivos del territorio en cuestión. Si bien en un primer nivel de análisis es posible determinar sus diferencias, es necesario profundizar en la construcción del imaginario del negro para comprender la visión que se tiene respecto a su presencia y aporte en cada período histórico.

#### **3.1. Discursos y discursividades coloniales.**

La esclavitud en las colonias americanas españolas se estableció y rigió por cánones construidos desde la Edad Media. La investigadora Fabienne Guillén, que ha realizado varios estudios acerca de las bases ideológicas de la esclavitud en el Mediterráneo medieval, aporta interesantes datos que me permiten entender los principios ideológicos de la esclavitud negra en la España renacentista y la América colonial. Según la historiadora (Guillén 2000, 22 - 23) la trata de esclavos negros comenzó a evidenciarse durante la baja Edad Media y hacia el siglo XIII ya se había establecido como una práctica común en los puertos del Mediterráneo, como lo demuestra el aumento de las representaciones y alusiones en pergaminos y testamentos europeos. Para esta época los principales consorcios de trata de esclavos estaban a cargo de importantes familias catalanas. De acuerdo con los documentos catalanes, había dos tipos de esclavos, los más numerosos de los cuales eran los indoeuropeos, que tenían mayor valor en el mercado esclavista; pertenecían a las clases más pudientes y, en su

mayoría, estaban destinados al concubinato<sup>222</sup>. Los de menor número eran los negros, que estaban especialmente dedicados a labores serviles. Esta separación estaba determinada por cánones estéticos e ideológicos sustentados por prejuicios étnicos construidos durante la Edad Media, cuyos principios radicarían en las escrituras sagradas y el pensamiento aristotélico (García 2000, 14)<sup>223</sup>.

La aparición en Barcelona y Sevilla de cofradías integrada sólo por negros (Moreno 1997), daría cuenta de la segregación por fenotipo que imperaba en la España medieval. Además, la utilización en archivos catalanes de la baja Edad Media de la acepción mula y su derivado mulato, para designar a un resultado de carácter monstruoso y antinatural, indica que el mestizaje era considerado abominable e ilegítimo (Guillén 2000 41 – 44).

### **3.1.1. Construcción del discurso afrohispano.**

Para establecer la inferioridad del negro y legitimar su condición servil, fue necesario crear una teoría de la diferencia basada en la puesta en evidencia de los fenotipos humanos como el color de la piel, que mostraba los opuestos negro y blanco, u otras características divergentes como la nariz, boca, pelo, etc., y sustentar esta teoría a través de principios morales que estarían en las escrituras sagradas – judaicas, cristianas y musulmanas - que circulaban por el Mediterráneo medieval. Según Fabienne Guillén (2000, 45) la asociación jerarquizada que relacionó al blanco con lo divino y al negro con lo diabólico tiene su punto de partida en el libro del Génesis de la

---

<sup>222</sup> En Barcelona como en España existía el concubinato privado que estaba reglamentado, así como también la prostitución servil (Guillén 2000, 36). La tendencia de comprar esclavos asimilables y en algunos casos meliorativos se justificaba en que su difusión beneficiaba al genotipo original de los reyes godos (Guillén 2000, 40 - 43).

<sup>223</sup> La coexistencia entre las tres religiones que caracterizó a la España medieval de los siglos X al XV permitió el desarrollo de la Escuela de Traductores de Toledo (siglo XIII), en la que, entre otras, se tradujeron las obras de Aristóteles desde el árabe al latín. El pensamiento aristotélico se convirtió en el pilar del cristianismo de la baja Edad Media a través de la adaptación que realizó San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. Por ende, la nueva visión cristiana/aristotélica fundamenta, hasta la actualidad, gran parte la doctrina oficial de la iglesia católica. Dos de los principios aristotélicos que influyeron en el pensamiento cristiano y que sirvieron para legitimar la esclavitud medieval fueron, en primer lugar, que los seres racionales tenían el derecho natural de gobernar por sobre los irracionales, lo que justificó la esclavitud de los subsaharianos y, en segundo lugar, que la naturaleza tiende a reproducirse a sí misma, por lo que la hibridación es implícitamente antinatural y por tanto abominable.

tradición judeo/cristiana. En este se explicita que la luz es sinónimo de divinidad y lo negro está asociado con las tinieblas, el caos y la oscuridad, es decir la ausencia de luz.

1 En el principio creó Dios los cielos y la tierra. 2 Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. 3 Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. 4 Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. 5 Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche<sup>224</sup>.

Esta asociación está presente en la obra de San Agustín, quien escribe: “Pero tampoco es esto regla general; pues, al contrario, las piedras cocidas con fuego resplandeciente se vuelven blancas, y aunque él sea más bermejo y ellas brillen con su color blanco, sin embargo, parece que conviene a la luz lo blanco como lo negro a las tinieblas”.<sup>225</sup> La misma autora (Guillén 2000, 46) argumenta que esta ideología también estaba presente en el mundo árabe, como aparece descrita en la obra *Abu'l 'Ala al-Marri* en el siglo X, en la que se manifiesta que si los negros tuvieran o pudiesen alcanzar la luz divina, serían blancos<sup>226</sup>.

La ausencia de luz divina tenía una explicación lógica que sustentaba la moral de la época; esta se encontró en las escrituras sagradas en que se justificaba la idea de inferioridad y condición servil del hombre de piel oscura. El negro fue asociado a los descendientes de Canaán hijo de Cam, que era portador del pecado de la deshonra a su padre -Noé-, y cuyo castigo divino sentenció también a sus descendientes, los negros subsaharianos, a servir a los descendientes de sus hermanos.

18 Y los hijos de Noé que salieron del arca fueron Sem, Cam y Jafet; y Cam es el padre de Canaán. 19 Estos tres son los hijos de Noé, y de ellos fue llena toda la tierra. 20 Después comenzó Noé a labrar la tierra, y plantó una viña; 21 y bebió del vino, y se embriagó, y

---

<sup>224</sup> Libro del Génesis, capítulo 1, versión Reina Valera (1960). Disponible en: <http://www.bibliaonline.net/biblia/?livro=1&versao=54&lang=es-AR&cab=> [consulta 1/08/2016].

<sup>225</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XXI, cap. IV. Disponible en: <http://historicaldigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta 06/08/2016]

<sup>226</sup> En esta obra el protagonista llega al paraíso y se encuentra a una *huri* muy bella que le dice que era *Tawfiq*, la negra que traía los libros de la academia de Bagdad. Nuestro héroe en el colmo de la estupefacción, le dice: “pero eres negra y ahora eres blanca como el alcanfor, si hubiese un solo grano de luz divina entre los negros todos serían blancos” (Guillén 2000, 46).

estaba descubierto en medio de su tienda. 22 Y Cam, padre de Canaán, vio la desnudez de su padre, y lo dijo a sus dos hermanos que estaban afuera. 23 Entonces Sem y Jafet tomaron la ropa, y la pusieron sobre sus propios hombros, y andando hacia atrás, cubrieron la desnudez de su padre, teniendo vueltos sus rostros, y así no vieron la desnudez de su padre. 24 Y despertó Noé de su embriaguez, y supo lo que le había hecho su hijo más joven, 25 y dijo: Maldito sea Canaán; Siervo de siervos será a sus hermanos. 26 Dijo más: Bendito por Jehová mi Dios sea Sem, Y sea Canaán su siervo. 27 Engrandezca Dios a Jafet, Y habite en las tiendas de Sem, Y sea Canaán su siervo<sup>227</sup>.

San Agustín de Hipona, en su obra *La Ciudad de Dios*, escrita al comenzar la alta Edad Media, resalta este episodio de Cam dedicándole un capítulo completo, el que sirvió de fundamento en el mundo cristiano para justificar la servidumbre de hombres considerados como portadores de pecado.

Porque la condición de la servidumbre con derecho se entiende que impuso al pecador, y por eso no vemos se haga mención del nombre siervo en la Escritura hasta que el justo Noé castigó con él el horrible pecado de su hijo [...] Pero el mal hermano [Cam] en su hijo [Canaán], esto es, en su obra, es el joven, es decir, el siervo de sus buenos hermanos [...] conforme a la expresión del Apóstol: “Que conviene que haya herejías para que los buenos se echen, de ver entre vosotros”.<sup>228</sup>

Según Jean Pierre Cretien (1977)<sup>229</sup>: “La asimilación del color negro con los hijos de Cam aparecería en interpretaciones talmúdicas del siglo sexto, perpetuándose en las tradiciones judaicas medievales”. Según estas interpretaciones, en la repartición de las naciones, Cam recibe el Mirsaïm y el país de Kus - Menroé y Nubia, territorios ubicados en el actual Egipto y Sudán, lo que influyó en el ennegrecimiento de Cam y su descendencia (Guillén 2000, 46).

Los escritos patrísticos manipularon y difundieron la noción de la negrura de Cam y la condena a sus descendientes. Sin duda una de las obras a las que más han apelado los teólogos del Medioevo ha sido la de San Agustín. Conuerdo con la afirmación de Fabienne Guillén (2000, 54) respecto a que en *La Ciudad de Dios* de San

---

<sup>227</sup> *Libro del Génesis*, capítulo 9, versión Reina Valera (1960) disponible en: <http://www.bibliaonline.net/biblia/?livro=1&versao=54&capitulo=9&leituraBiblica=&tipo=&ultimaLeitura=&lang=es-AR&cab=> [consulta 1/08/2016]

<sup>228</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XVI, cap. II. Disponible en: <http://historicodigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta 06/08/2016]

<sup>229</sup> Citado en Guillén (2000, 46).

Agustín se hallan enlaces entre raza monstruosa, pecado, servidumbre y negritud. Por citar tres ejemplos:

En la misma ciudad un médico que padecía gota en los pies, habiendo dado su nombre para bautizarse, un día antes que recibiese la sagrada ablución prohibieron en sueños que se bautizase aquel año ciertos muchachos negros con los cabellos retorcidos, los cuales entendía él que eran los demonios<sup>230</sup>

Dios, que ordena y dispone rectamente todas las cosas; porque, así como una pintura, colocado en su respectivo lugar el color negro, es hermosa, así el mundo, si uno le pudiese ver, aun con los mismos pecadores es hermoso, aunque a éstos, considerados de por sí, los haga torpes y abominables su propia deformidad<sup>231</sup>.

Cam, significa cálido, [...] ¿qué significa sino el linaje y generación, astuta de los herejes, no con el espíritu de la sabiduría, sino de la impaciencia con que suele hervir el pecho, y corazón de los herejes y perturbar la Paz de los santos? [...] Pero el mal hermano en su hijo, esto es, en su obra, es el joven, es decir, el siervo de sus buenos hermanos<sup>232</sup>

Así como también se halla la posibilidad de que esta “raza” de pecadores pueda redimir su pecado ancestral mediante el camino de la penitencia: “y por eso mismo dice la Escritura: ‘El hijo atribulado y ejercitado en las penalidades será sabio, y del Imprudente y malo se servirá como de ministro y siervo’”<sup>233</sup>. De esta manera, sentencia el Santo: “cuando llegare lo que es perfecto y consumado, desaparecerá lo que es imperfecto”<sup>234</sup>.

Las complejas reflexiones de San Agustín fueron inspiración de importantes patristicos y teólogos medievales que, a través de constantes reinterpretaciones, contribuyeron a amplificar y establecer en el imaginario social la existencia de una casta reprobada, destinada al oprobio de la servidumbre o esclavitud por naturaleza divina. Por ejemplo, un texto del Abad de Fulda considerado primer preceptor de la Iglesia

---

<sup>230</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XXII, cap. VIII. Disponible en: <http://historicodigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta 06/08/2016]

<sup>231</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XI, cap. XXIII. Disponible en: <http://historicodigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta 06/08/2016]

<sup>232</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XVI, cap. II. Disponible en: <http://historicodigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta 06/08/2016]

<sup>233</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XVI, cap. II. Disponible en: <http://historicodigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta el 06/08/2016]

<sup>234</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XI, cap. XXXI. Disponible en: <http://historicodigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta 06/08/2016]



católica germánica Raban Maur (también Rábano Mauro), asevera que: “Los Etiopes<sup>235</sup> son pecadores en los salmos<sup>236</sup>, se postrarán delante Dios y se arrepentirán de sus pecados”<sup>237</sup> (Guillén 2000, 46). Santo Tomás deriva el supremo dominio del hombre en el mundo de una reflexión filosófica en que: “la naturaleza nace de lo imperfecto y está orientada a lo perfecto y, por tanto, las cosas menos perfectas son para uso de las perfectas, y así el hombre domina a los animales” (García 2000, 34). Para esta época ya se había construido la dicotomía entre la inteligencia, sabiduría y perfección en contraste con la irracionalidad, imperfección y servidumbre.

Cuando los Autores [medievales y modernos] hablan de la libertad como la facultad de hacer lo que se quiere, se refieren a obrar moralmente con rectitud. Porque como dice REBELLO, ser libre para obrar el mal es más imperfección y defecto de la libertad. De ahí que, para S. AMBROSIO, la libertad conviene al sabio y al necio menos (García 2000, 36)<sup>238</sup>.

San Agustín, además, deja entrever en su obra la relación entre seres monstruosos y la imperfección, lo que, por asociación, hace alusión a los hijos de Cam.

¿quién sabe si quiso Dios criar también algunas gentes así, para que cuando viésemos estos monstruos que nacen entre nosotros de los hombres, no imaginásemos que erró su sabiduría, que es de cuyas manos sale la fábrica de la naturaleza humana, como la obra de algún artífice menos perfecto? [...] así generalmente en todo el linaje humano haya algunas gentes y naciones monstruosas<sup>239</sup>.

Esta disposición teológica relacionó directamente la imperfección y la falta de inteligencia con los hijos de Cam y su negro pecado ancestral, lo que los convierte en seres imperfectos y monstruosos. Es importante señalar que esta asociación continuó siendo insinuada en escritos católicos formativos hasta el siglo XVII (Moirans [1678 - 1689] 2007, 61).

---

<sup>235</sup> Es necesario hacer notar que durante el temprano medioevo el concepto de etíope o aethiope aludía a todos los africanos subsaharianos (García 2000, 15).

<sup>236</sup> El Preceptor se refiere al salmo 72:9

<sup>237</sup> En el texto origina está escrito “Aethiopes sunt peccatores ut in Psalmis, coram illo procident Eethiopes..., id est paenitendo coram eo prosternent se peccatores” [La traducción es mia].

<sup>238</sup> Este mismo autor (2000, 55 – 56) dedica un capítulo de su libro a la teorización del gobierno de los sabios sobre los ignorantes, citando autores como Homero, Platón, etc. y a escritores patristicos. Demostrando que, durante el medioevo, era prácticamente un axioma social.

<sup>239</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XVI, cap. VIII. Disponible en: <http://historicaldigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta 06/08/2016]

En las escrituras sagradas musulmanas también se puede encontrar esta percepción de menosprecio y subalternidad hacia los africanos subsaharianos, como da cuenta el consejo que Mahoma dejó plasmado en un *hadit* acreditado: “No os caséis con los hijos de Cam, pues son las criaturas de Dios más monstruosas” (Guillén 2000, 50).

Los autores medievales profanos evidenciaron este discurso en relatos de viajes e iconografías. En éstos los negros aparecen como portadores de pecado, al que metafóricamente llamaron “mancha negra”. También asociaron las características somáticas de los africanos con una fealdad diabólica y, por tanto, los consideraron habitantes de “tierras infernales”. Los mismos autores acogieron la idea de que el castigo divino de los hijos de Cam podía ser redimido mediante el arrepentimiento de los pecados (Guillén 2000, 47 -51). Por ilustrar con dos ejemplos, en el libro *Los viajes de Sir John Mandeville* (2001, 316) el autor<sup>240</sup> relata su paso por el valle peligroso (experiencia cercana al paso al infierno) en que recibía una herida y entonces declaraba: “llevé la señal negra como carbón por más de xiii años. [...] Pero me he arrepentido de mis pecados y he determinado servir a Dios, aquella mancha se ha ido a la nada y la piel es más blanca que ninguna parte”. A su vez, Marco Polo (1984, 169) en *El Libro de las Maravillas* describía a los habitantes africanos del Zanzíbar.

Los naturales son fornidos y altos. Pero su complexión es más gruesa que de elevada estatura, pues tienen los miembros tan abultados, que parecen gigantes, y tan fuertes, que pueden llevar la carga de cuatro hombres. Son negros y van desnudos, excepto las partes naturales. Tienen el pelo tan crespo, que no podían desrizarlo ni metiéndolo en agua. La boca es tan grande y la nariz tan achatada, los labios y los ojos tan abultados, que son horribles. Si se os aparecieran en otro país creeríais ver al diablo.

---

<sup>240</sup> El autor de *Los viajes de Sir John Mandeville* es anónimo; esta obra circuló por primera vez entre 1357 y 1371.

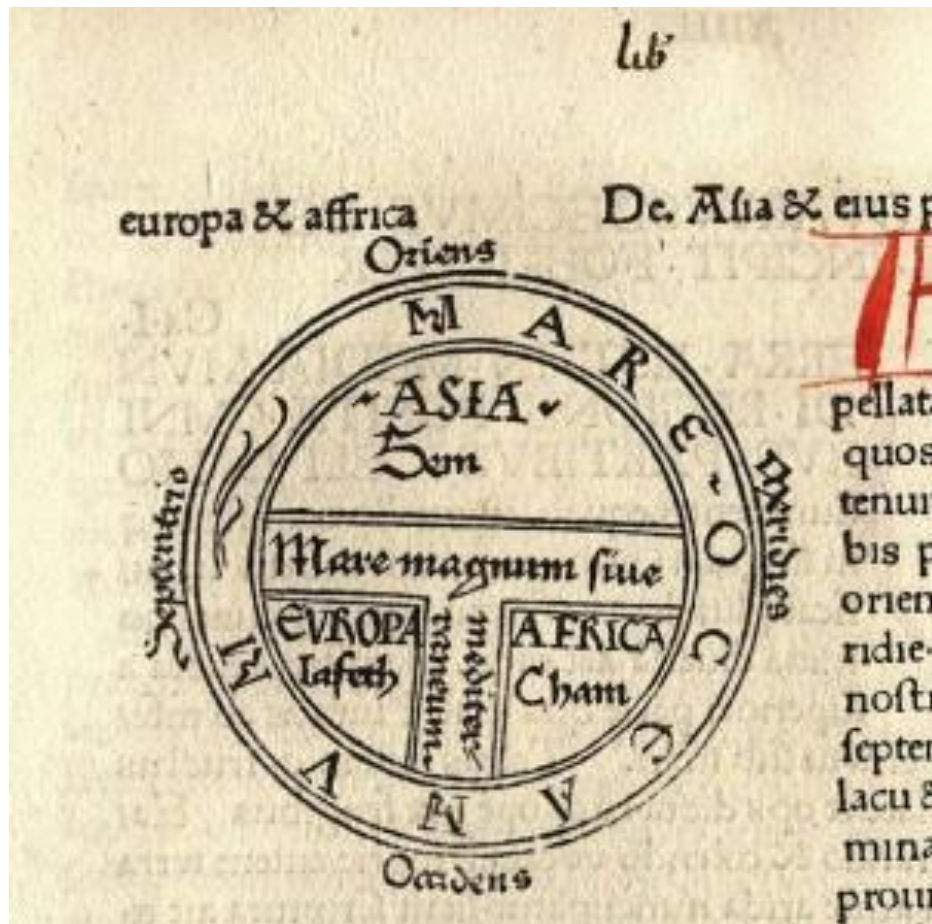


Ilustración 13: Mapa Mundi realizado por Isidoro de Sevilla (556 -636)<sup>241</sup>.

Entre los autores hispanomusulmanes esta visión se manifiesta en el granadino Abu Hamid al-Gharnati, quién en los albores de la baja Edad Media realizaba una descripción comparativa de los subsaharianos y resaltaba la condición de servidumbre de los que eran considerados menos inteligentes.

Las gentes de Ghana son los mejores de los negros, los más hermosos; no tienen cabello crespo; tienen sentido común e inteligencia. Van a la Meca para la peregrinación. En cuanto a las gentes de Fawa (en otra lectura Kitawa), de Kuku (Gao), de Mali, de Takrur y de Ghadamès, son tribus valerosas. Su país no prospera. No tienen recursos. Son gente sin religión ni inteligencia. Los peores son los Kuku. Tienen corto el cuello, rojos los ojos, parecen sus cabellos granos de pimienta; su olor es repugnante como el del cuerno

<sup>241</sup> Disponible en: <http://tusmapas.blogspot.com/2009/09/mapasmundi-mapas-antiguos-de-t-en-o.html> [consulta 24/10/2016].

quemado. Es la peor casta la de los Sudán. Los demás pueden servir como domésticos y trabajadores, exceptuando a los Kuku que sólo valen para guerrear<sup>242</sup>.

Según el tratado del siglo XII realizado por el médico musulmán Ibn Butlán y ampliamente referenciado por los inspectores de los mercados del sur de España, como Ibn Abdun, *muhtasib*<sup>243</sup> de Sevilla y As-Saqati, *muhtasib* de Málaga, se clasificaba a las esclavas por las características raciales determinadas por las regiones de la cual provenían. Este tratado divide al mundo conocido en los cuatro puntos cardinales y atribuye a sus habitantes características específicas de acuerdo con las influencias climáticas. Así, la zona oriental poseía las condiciones más benéficas mientras que el Sur las peores.

La cuarta zona concierne al sur, donde la gente vive bajo el círculo polar sur, como los etíopes; su piel es negra, sus aguas saladas y turbias, sus estómagos fríos y malas sus digestiones [...] Las mujeres zaghawa tienen un natural vicioso y no paran de refunfuñar. Tan malévolas disposiciones las conducen a cometer abominaciones [...] Son apropiadas para tareas penosas. [...] Ningún placer se puede tener de sus mujeres por su displicente olor y la rudeza de sus cuerpos<sup>244</sup>.

En el imaginario geográfico medieval la zona sur está debajo de la del norte, por lo que predispone a suponer que las poblaciones del norte están dotadas de nobleza celestial y las del sur, los habitantes del África subsahariana, una tierra incógnita de proyección fantasmática, de las características de la tierra infernal (Guillén 2000, 51). La misma autora (Guillén 2000, 52) sustenta su afirmación citando al *infierno*, XXXIV, verso 108 de Dante Alighieri: “El hemisferio debajo del nuestro es corrompido, ya que en él se hundió Satán cayendo de los cielos”, y la *Salade* de Antoine de la Sale: “y por eso dicen los maestros que, así como el paraíso terrenal es como la cabeza de la tierra por su altísima situación, son los infiernos en las más baja por la que discurren todas las basuras y hedores de los cuatro elementos”. De esta manera se construyó en el imaginario cristiano europeo un sur del mundo como una tierra infernal habitada por

---

<sup>242</sup> Extracto de Abu Hamid al Gharnati, editado y traducido por J. Ferrand, in *Journal Asiatique*, 1925 1-148 y 195-307. Citado en Guillén 2000, 48.

<sup>243</sup> Inspector de mercado.

<sup>244</sup> Ibn Butlan, *Diez consejos para comprar hombres y mujeres esclavos* citado en extenso por Bernard Lewis en su obra *Race and color in Islam*. New York, Edition Harper de 1971. Citado en Guillén 2000, 49-50.

monstruos antropófagos y bárbaros; un territorio en el que sus habitantes vivían en la “inversión de las virtudes humanas”<sup>245</sup>.

Al comenzar la Edad Moderna ya estaba establecido en el ideal social europeo la problemática de la raza negra como una casta maldita, desprovista de razón<sup>246</sup> y de estigmas exteriores indelebles, pero con un alma accesible a la redención. Una raza encargada de aleccionar al mundo sobre la severidad de Dios (Guillén 2000, 47).

Esta concepción social del Medioevo basada en dicotomías como blanco/negro, alto/bajo, puro/corrupto, divino/demoniaco, civilizado/bárbaro, etc., rigió en el Mediterráneo hasta bien entrada la Edad Moderna, lo que condicionó al mundo ibérico a asumir la esclavitud de los negros como causa justa. Al finalizar el siglo XV, a los africanos negros se los veía como seres humanos inferiores, faltos de inteligencia y, por derecho canónico y civil, sujetos a la servidumbre<sup>247</sup>. Sin embargo, estos individuos tenían la posibilidad de alcanzar la luz divina, que erradicaría las tinieblas de sus almas, y así convertirse en buenos cristianos, por lo que les era permitido realizar acciones con tal objetivo, como, por ejemplo, organizarse en cofradías. Desde la segunda mitad del siglo XV, el sistema de esclavitud en la Península Ibérica estaba en decadencia debido al desarrollo del sistema feudal, que prescindía progresivamente de mano de obra esclava<sup>248</sup>. Los pocos esclavos negros que habitaban la península servían como domésticos en aquellos sectores económicos no regidos por el sistema feudal, como los puertos. Este hecho explica la existencia de cofradías de negros en Sevilla y Barcelona-, ciudades en las que encontramos a los esclavos empeñados en pequeñas factorías eclesiásticas o como ayudantes “pardillos” tanto de navegantes como de soldados de rango.

---

<sup>245</sup> *La ciudad de Dios*, Libro XVI, cap. IX. Disponible en: <http://historicodigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> [consulta el 06/08/2016]

<sup>246</sup> En las obras filosóficas, una de las preguntas más recurrentes acerca de la “naturaleza” humana es la distinción entre hombres y animales “CICERÓN afirma que el hombre es el único animal que participa de la razón. S. AGUSTÍN pone la diferencia en la razón. FULGOSIUS asegura que sin inteligencia no hay hombre. Para MIOLO, por muy bestial que sea su comportamiento, si hay algo de razón es hombre. SEBUNDE lo extiende al discurrir, raciocinar, a la capacidad de elaborar ciencia, leyes y doctrina. PLUTARCO y GREGOIRE añaden que es la razón y la palabra lo que hace al hombre” (García 2000, 31)

<sup>247</sup> Disponible en: <http://www.leynatural.es/2011/06/23/ley-natural-e-instrumentacion-del-hombre/> [consulta 28/12/2017]

<sup>248</sup> En la Península Ibérica predominaba una aristocracia feudal con jurisdicción sobre distintos territorios, y, aunque sus instituciones no fueran idénticas, en general existían relaciones de dependencia jerarquizadas entre los grupos sociales; la sociedad era eminentemente rural, y la mayor parte del campesinado estaba en situación de dependencia respecto a los grandes propietarios en un régimen señorial en el que la esclavitud, como fuerza de trabajo, no era necesaria.

La conquista de América abrió de nuevo el debate a propósito de la esclavitud. En este se enfrentaron ideológicamente los consorcios económicos, que apelaban a la antigua visión de “irracionalidad” y condición “animal” de los negros, con una parte de la Iglesia católica, especialmente la de los jesuitas; éstos últimos defendieron la condición “humana” del negro y su posibilidad de alcanzar la racionalidad mediante el servicio a Dios (García 2000)<sup>249</sup>. Desde mediados del siglo XVI la discusión teológica pone énfasis en una nueva dicotomía discursiva respecto a la condición de la esclavitud de indios y negros como es la de bárbaro/civilizado (García 2000, 105 - 201)<sup>250</sup>. El mismo autor (2000, 208) afirma que la acepción “bárbaro” fue usada desde el apogeo del imperio romano para identificar a un extranjero, a una lengua extraña o a alguien que hablara un lenguaje incorrecto. Durante el Medioevo su uso más común fue para designar despectivamente a un otro considerado ontológicamente inferior e incivilizado. Este concepto que encarna la dicotomía de bárbaro/civilizado, fue el principio fundamental para considerar y asociar a los indios y negros con lo bárbaro y, por lo tanto, considerarlos como susceptibles de ser esclavizados para que así logren alcanzar la civilidad y, por ende, la perfección.

En Iberoamérica se jerarquizó la barbarie de las naciones para referirse al grado de imperfección humana. Para los indios, por su condición de inocencia, bastaba sólo el catecismo para sacarlos de su condición bárbara. En cambio, los africanos subsaharianos, por ser oriundos de tierras en las que reinaban todos los prejuicios construidos en el medioevo, en especial lo salvaje y demoníaco<sup>251</sup>, necesitaban un

---

<sup>249</sup> Entre los siglos XVI y XVII aparecieron varios teólogos que abordaron el tema de la esclavitud y abogaron por el derecho divino a la libertad de los indios; sin embargo no todos estaban dispuestos a aplicar este mismo derecho a los africanos. Puedo destacar a Francisco de Victoria, quien defendía la libertad de todos los hombres; Bartolomé de las Casas y José de Acosta, que realizaron numerosas aportaciones en favor de la libertad de los indios y cuyos argumentos implícitamente favorecían a los negros cristianizados; Luis Molina, cuyos argumentos no conceden discusión alguna respecto a la libertad de los africanos. También Francisco José de Jaca y Felipe Moirans abogaron por la libertad de los esclavos africanos y por último el texto de Alonso de Sandoval, quien escribió en la primera mitad del siglo XVII *Instauranda aethiopiae Salus* que defendía el bautismo y la catequización de los esclavos.

<sup>250</sup> El principio de la “esclavitud natural” que rigió el mundo helénico estaba basado en el gobierno y dominio de los sabios sobre los ignorantes. Varios autores han sustentado este postulado, como por ejemplo Eurípides y Platón, quienes manifestaron en sus enseñanzas que “el prudente guía y el ignorante va detrás”. Aristóteles afirmaba que por naturaleza el hombre rige a los animales y el alma al cuerpo, de la misma manera está claro que unos son libres por naturaleza y otros esclavos, y Cicerón escribía textualmente que “todos los sabios son libres y las personas sin sabiduría esclavos”. De este principio deriva la esclavitud natural de los bárbaros. (García 2000, 128).

<sup>251</sup> Durante la conquista de los nuevos territorios y en la medida en que fueron apareciendo “nuevas gentes” se teorizó acerca de una jerarquización de la barbarie. Bartolomé de las Casas distinguía cuatro clases de bárbaros, José de Acosta tres, Domingo de Soto tres, Giovanni Botero cinco, fray Juan de Torquemada dos y Juan de la Peña cuatro. La mayoría de las propuestas coinciden en que los bárbaros

tratamiento más severo y su redención se realizaría por medio del sacrificio y el servicio a Dios. Los negros bozales, es decir, nacidos en África, fueron considerados seres en cuya alma convivían aspectos de perfección/imperfección y por lo tanto de semi-racionalidad. Además, el hecho de que pudiesen hablar los convertía en seres capaces de superarse por medio de la educación y el sometimiento. Por ejemplo, el padre José de Acosta (1539 -1600), quien desempeñó importantes misiones en el Virreinato del Perú, en su obra *De procuranda indorum salute*, libro I, capítulo 8, expone que los barbaros no son tales por naturaleza, sino que, por la educación; no hay nación bárbara, por estúpida que sea, que no pueda ser civilizada (García, 2000, 72).

Al finalizar el siglo XVI y hasta gran parte del siglo XVIII se veía al negro bozal como un hombre de poco entendimiento, falto de picardía y malicia, con dificultad para hablar el buen cristiano y de instintos salvajes y lujuriosos; vicios que se trasladaban a su música y danza. La creación de catecismos especializados para negros hacia el final del siglo XVIII es testimonio de la perdurabilidad de esta visión.

### **3.1.2. Discursividades coloniales: el negro como personaje.**

La visión ideológica del negro, construida en la Península Ibérica desde la alta Edad Media en adelante, se manifestó tempranamente en las artes, especialmente en la literatura y en las obras teatrales. Según Frida Weber (1965), durante el Siglo de Oro hispano el teatro creó un “personaje del negro” que encarnaba lo burlesco y jocoso. Esta caracterización se hizo presente también en las tonadas y danzas que se interpretaban a modo de entremeses durante las representaciones teatrales; en ámbito religioso, encontramos a este personaje en un tipo de villancico llamado villancico de negro, negrilla o guineo.

Las primeras referencias al personaje del negro se encuentran en el teatro portugués en las composiciones de Fernam de Silveyra y Anrique de Mota, escritas alrededor de 1455, ambas incluidas en el cancionero general de García Resende

---

poseen malas y perversas costumbres; se comportan con crueldad y ferocidad; no tienen leyes y andan dispersos por los montes; carecen de escritura, de estudios y letras; no tienen religión cristiana o adoran a dioses e ídolos; viven desnudos o semidesnudos; no tienen sentido alguno de divinidad; son supersticiosos y viven de lo que la tierra produce espontáneamente; viven sin leyes ni gobierno y en continua guerra.

publicado en 1516 (Auserón 2012, 290). Esta caricaturización es introducida en España a través de Rodrigo de Reinoso, quien es el primero en utilizar un “castellano deformado” para imitar el hablar de los negros bozales, pero, a diferencia de sus colegas lusitanos, su obra posee un argumento más crudo y realista (Weber 1965, 695; Vodovozova 1996, 39; Auserón 2012, 290).

En el Siglo de Oro español fueron varios los dramaturgos que utilizaron y desarrollaron los tópicos sociales construidos durante el Medioevo y que estigmatizaron al negro. Entre los más reiterados se encuentra el personaje inocente, carente de lógica o sentido común, es decir, bobo o tonto. En cuanto a las mujeres mulatas, se las presentaba como lujuriosas y sensuales. En estas obras los negros también cargaban con el estigma de no ser cristianos. Por ejemplo, en una de las primeras obras teatrales llamada *Trophea*, del dramaturgo español Torres Naharro, aparecen reyes negros cuya piel se “torna más blanca que la nieve” con el bautizo. Pero sin duda, el recurso que caracterizó al tipo del negro fue el uso de un castellano deformado, llamado en la época “hablar negroide” o “hablar en guineo”; tanto es así que existieron recomendaciones para escribir el habla de los negros como la de Francisco de Quevedo, quien propuso que “Si escribes comedia y eres poeta sabrás guineo en volviendo las rr ll y al contrario, como Francisco, Flancisco, y como primo, plimo” (Quevedo 1772, 230 cit. en Waisman 2012, 8; Claro 1974 LXXI)<sup>252</sup>

Entre los autores más conocidos que utilizaron el personaje del negro, es posible mencionar a Luis Góngora, Quevedo y Lope de Vega; este último fue el más prolífico y llevó el “tipo del negro” a su mayor elaboración y desarrollo (Weber 1965). Su primera obra con intervención del negro fue *Los comendadores de Córdoba* estrenada en 1596 aproximadamente. En *El amante agradecido*, cuyo argumento se desarrolla en la pintoresca Sevilla del seiscientos, con el Guadalquivir, la Giralda y el Túmulo de Felipe II como escenario, los dos negros, Francisco y Pedro, aportan la comicidad a la obra y hablan el castellano deformado que los tipifica. Además, en esta obra surge la sensualidad de la mulata en contraposición a la burla lujuriosa de la negra. Lope exaltó aún más estas características de negras y mulatas en otra obra llamada *El arenal de*

---

<sup>252</sup> Francisco de Quevedo: “Libro de todas las cosas, y otras más”, en *Obras de Francisco de Quevedo Villegas*, Tomo 1 (Madrid: Joachin Ibarra, 1772), p. 230. Este es un libro que, entre otras cosas, contiene “recetas” para representar “estereotipadamente al otro a través del habla, como el “Italiano [que] es más fácil, pues con sólo decir *Vitela, Signor sì, Corpo dil mondo*, y saber el refrán de *pian pian si va lontan*, y pronunciando la ch, c y la c, ch, está sabida la lengua”. Así también con el portugués, gallego, etc.



*Sevilla*, escrita en 1603. Interesante es hacer notar que Lope utiliza nombres como Francisco para los negros o Pascuala para las mulatas, nombres que posteriormente se establecieron como típicos de negros, tanto en el teatro como en los villancicos coloniales de negros.

En el imaginario del teatro religioso del siglo XVI y comienzos del XVII el negro representaba la idolatría<sup>253</sup>, como da cuenta el auto sacramental *La siega*, que fue muy popular a comienzos del siglo XVII. En esta obra, los personajes Hebraísmo, Herejía y Secta representan a las “malas hierbas” que, por descuido de Ignorancia, han plantado en el sembrado del Señor a Envidia y Soberbia; también aparece Idolatría, representada por un negro que habla en español deformado. En este auto, Idolatría, a diferencia de los otros personajes, está dispuesta a redimirse de su “culto al sol”<sup>254</sup> y ofrecerse en sacrificio, convirtiéndose en carbón para quemar a los infieles (Weber 1965, 703). Con el transcurrir del siglo XVII se empieza a notar en la sociedad iberoamericana la influencia del jesuita Alonso de Sandoval y su obra *Deinstauranda Ethiopum salute* ([1624] 1987)<sup>255</sup> que buscaba demostrar la “humanidad de los negros” y su posibilidad de alcanzar la santidad. De esta manera, el pensamiento que dignifica al negro se manifestó en el teatro de Lope de Vega, en obras como *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* y *El negro del mejor amo*. De aquí en adelante, esta nueva forma de concebir al negro influyó en otros dramaturgos hispanos que escribieron obras como “*El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y *Juan Latino* de Ximénez de Enciso, obras que prepararon el camino para la visión humanitaria que se tendrá del africano en el siglo XVIII, como *El negro sensible de Francisco Cornelia*” (Weber 1965, 698).

Otro aspecto interesante del teatro hispano del Siglo de Oro es la utilización de las danzas colectivas ambientadas en las calles y realizadas por grupos no españoles como judíos, gitanos, portugueses, indios y negros, como una forma de mostrar el mestizaje de las clases populares de la Sevilla del XVI. Por ejemplo, en *La limpieza no*

---

<sup>253</sup> Es necesario recordar que, durante esta época, fines del siglo XVI y comienzos del XVII, operaba en todo el mundo iberoamericano la política de erradicación de idolatrías, cuyos objetivos fueron magos, sabios, sacerdotes, curanderos y chamanes indígenas, además de los africanos no cristianizados que cargaban con el estigma medieval de ser demoniacos.

<sup>254</sup> Es interesante notar que este auto deja entrever también el vínculo del negro con los indios americanos, pues el culto al sol era propio de estos nativos y no de los negros, que eran animistas.

<sup>255</sup> A este respecto Enriqueta Vila Vilar publicó en 1987 una nueva edición de la obra del P. Sandoval con el título de *Alonso de Sandoval, Un tratado sobre la esclavitud*, que es el que utilizo en esta tesis.

*manchada* aparecen, como culminación de una pieza alegórica, labradores, portugueses, indios y negros, bailando y cantando sus alabanzas a la Virgen. Este recurso aparece también en algunas obras de Lope de Vega como *La madre de la mejor*, *El capellán de la Virgen* y *La limpieza no manchada* (Weber 1965, 703).

En estas comedias, los cantos de los negros se caracterizan por poseer formas de castellano deformado, con palabras sin sentido, como “recurso estético” para remitir al mundo festivo callejero y popular. En otras obras de Lope como *Amar, servir y esperar* y *El amante agradecido* aparecen grupos de negros que cantan y bailan danzas populares por las calles de Sevilla; entre éstas, se encuentra la “mulata chacona” que había llegado de las Indias (Antezana 2006, 16). Interesante es hacer notar que el mismo autor da a entender en obras como *La victoria de la honra* y *Servir al señor discreto*, que negros y mulatos, en su mayoría, provienen de América. Por ejemplo, en la última obra mencionada, la mulata Elvira es indiana hija de madre africana, natural de Biafra, y de padre limeño (Weber 1965, 700). Otra forma sutil que tuvo Lope de Vega de vincular a los negros con América fue a través del vestuario. En la obra *El príncipe perfecto* representa a un rey negro etíope originario de la isla de Gelofe<sup>256</sup> ataviado con tocados de plumas al estilo de los indios americanos (Weber 1965, 701).

Esta parodia del negro, al ser difundida a través de la representación en escenarios religiosos y profanos, construyó un estereotipo humano que se estableció en el imaginario iberoamericano y que se atribuyó axiomáticamente a todos los negros. Los esclavos subsaharianos, que procedían de culturas diversas, no pudieron construir en Iberoamérica una identidad sólida, debido a la inmediata subordinación a la que fueron sometidos. Por esta razón adquirieron y adoptaron la identidad estereotipada otorgada por la casta dominante y, en la medida en que fueron integrándose a la sociedad, asumieron los prejuicios que el “color oscuro” les asignó. Sin embargo, como demuestran varios documentos y relatos coloniales, hicieron los mayores esfuerzos para desmarcarse de aquel color que los estigmatizaba como salvajes e incivilizados.

Otra de las características que se atribuyeron a los negros en Iberoamérica fue su facilidad y buena disposición para el canto y la danza: “Sin duda, los españoles

---

<sup>256</sup> Cabe destacar que en el imaginario de fines del siglo XVI y comienzos del XVII los negros Gelofes eran considerados “soberbios y revolvedores” (Alvarez de Toledo 2000, 36) y aquella condición la adoptaban por provenir de una tierra inhóspita en la que sus habitantes vivían en un estado de barbarie y se alimentaban de comidas extrañas, exóticas, grotescas y muy poco apetecibles.

reconocieron muy pronto las habilidades musicales de los africanos y su pasión por la danza. Las cofradías fueron consideradas como cantera de talento musical para las procesiones festivas del estado y la iglesia” (Tomkins 2011, 25). En la mayoría de las ocasiones los negros fueron representados cantando y bailando; el teatro del Siglo de Oro, como hemos visto anteriormente, es un ejemplo de ello. También son innumerables las referencias en crónicas, relatos u otro tipo de documentos coloniales en los que se les atribuye esta característica<sup>257</sup>. Antonio de Sandoval escribió en 1624, a propósito de las habilidades musicales y coreográficas de los negros Guineos.

Son alegres de corazón y muy regocijados, sin perder ocasión en que, si pueden, no tañan, canten y bailen; y esto aun en los ejercicios más trabajosos del mundo; pero cuando lo toman de propósito, es con tan grande algazara y gritería, y con modos tan extraordinarios, e instrumentos tan sonoros, que hunden a voces a cuantos les alcanzan a oír, sin cansarse, de noche ni de día, que admira como tienen cabeza para gritar tanto, pies ni fuerza para saltar. Algunos usan vihuelas que se asemejan a las nuestras [...] hay entre ellos muchos y buenos músicos (Sandoval [1624] 1987, 110 - 111).

Como afirma el musicólogo Aurelio Tello (2006, 155) al describir y asociar el aspecto rítmico de la chacona de Juan Arañés, publicada en Roma en 1624, y del villancico de negros *Andrés do queda el ganado* de la catedral de Oaxaca en México: “[entre los negros] es el ritmo quizá el aspecto musical más íntimamente ligado con el baile”.

Ahora bien, sin duda el rasgo más evidente para representar a los negros, tanto en la escena religiosa como profana, fue el “hablar negroide”. Sin embargo, la música también jugó un papel importante en la representación de este sector de la sociedad colonial. Robert Stevenson (1970; 1974) fue el primero que intuyó y se atrevió a exponer las características de los villancicos de negros<sup>258</sup>. Aurelio Tello (2006), siguiendo a Stevenson, analizó varios villancicos de negros y los comparó con danzas como la chacona, la jácara y la zarabanda que, de alguna u otra manera, aparecen vinculadas al mundo popular afrohispano. Por último, Leonardo Waisman (2012)

---

<sup>257</sup>Aunque, en su mayoría, cargadas con los prejuicios sobre el negro que circulaban en la sociedad colonial; salvaje, diabólico y lujurioso.

<sup>258</sup>Incluso se atrevió a asociar los villancicos de negros con la música tradicional de la costa occidental de África, aunque recibió algunas críticas al respecto por parte de la musicóloga colombiana Carolina Santa María (2005). Sin embargo, sus postulados siguen siendo revalidados y enriquecidos por musicólogos como Aurelio Tello (2006) o Leonardo Waisman (2012)

sistematiza y expone las características musicales de este género musical. Todos estos autores, identifican en sus análisis de los villancicos de negros algunos rasgos musicales comunes. Estos rasgos son los que en esta tesis he llamado tópicos afrohispanos y los que en el mundo colonial remitían a aquel imaginario del negro que había sido construido durante el Medioevo.

### **3.1.3. Los villancicos y las danzas coloniales: La construcción de tópicos musicales afrohispanos.**

Los guineos, negrillas o villancicos de negros son villancicos que se cantaron durante el ciclo de Navidad<sup>259</sup>, especialmente para Epifanía, cuyo argumento hacía referencia directa a las cofradías o grupos de negritos que adoraban al Niño Dios, y su característica principal consistía en ser cantados en aquel castellano “contaminado con el habla del bozal”, como el personaje del negro en las obras teatrales del Siglo de Oro hispano. Por citar dos ejemplos: “Los coflades de la estleya/Vamo turus a beleya/ y velemo a ziolabeya/conciolo en lo potal/vamo vamo curriendo aya [...]”<sup>260</sup>. “Dis que vino un angelito Volandito/Y cantaba tan bonito/Y deciva a lo patocito/Que jesucrito questa noche nace/Y se apantaro bona fe [...]”<sup>261</sup>.

Los villancicos en las catedrales de la América colonial tienen encabezados que indican las cantidades de voces, “a4”, “a3”, etc., o el nombre de la festividad a la cual eran dedicados (San Pedro, San Jerónimo, etc.), o también precisaban la lengua en la que fue escrito el texto como “biscayno”, “portuguesa”, “mestizo” “yndio”, etc. En el caso de los villancicos de negros, estos se intitulaban Guineo o Negro, (Tello 2006, 155).

Para esta tesis he revisado una cantidad discreta de villancicos de negros, así como danzas coloniales que remiten a éstos, donde he podido confirmar la presencia de tópicos rítmicos que caracterizaron a este tipo de villancico y que aquí llamaré

---

<sup>259</sup> Adviento, Navidad y Epifanía.

<sup>260</sup> *Los Coflades de la Estleya*, Juan de Araujo 1646-1712, Catedral de Sucre

<sup>261</sup> *Andrés do queda el ganado*, Gaspar Fernandes 1566-1629, Catedral de Oaxaca.

afrohispanos<sup>262</sup>. En este trabajo mostraré como ejemplo el análisis que he realizado de dos villancicos de negros citados anteriormente: *Los Coflades de la estleya* de Juan de Araujo (1646-1712), depositado en el Archivo de la Catedral de Sucre y *Andrés do queda el ganado* de Gaspar Fernandes (1566-1629), encontrado en la Catedral de Oaxaca. Las ediciones que circulan en el ambiente de la música barroca del primer villancico fueron realizadas por Robert Stevenson y Bernardo Ilari. Debido a lo deteriorado de mi copia de la versión de Stevenson, utilicé para este trabajo la edición de Sabine Cassola, quien transcribe la versión de Stevenson y realiza una reducción propia<sup>263</sup>. Para el caso del villancico de la Catedral de Oaxaca utilizaré la versión de Aurelio Tello (2006) y tomaré en cuenta su análisis de esta obra.

Últimamente ha existido bastante discusión respecto a qué es lo que tipifica al villancico de negro y le otorga aquella identidad “negroide” y lo diferencia de los otros villancicos.

Los primeros intentos por definir esta identidad se realizaron a mediados del siglo XX y apuntan en su mayoría a la proporción sesquiáltera<sup>264</sup>, que es la que abunda en estos villancicos. Estas propuestas se sustentaron en la relación con la música tradicional africana, tanto subsahariana como la mediterránea: “El paso fácil del compás 3/4 al de 6/8 es completamente familiar al africano y es un factor definitorio en la construcción de su música” (Jones 1959, 23, cit. en Tello 2006, 164). Robert Stevenson (1968, 482) argumentó que: “el rápido movimiento en pies ternarios, con recurrentes hemiolas abunda en los guineos hispanoamericanos”. Además, el autor compara esta rítmica con la música tradicional de las tribus africanas yoruba, bamba y lala y postula que los maestros de capilla latinoamericanos debieron remitirse a los ritmos que traían consigo los africanos nativos (Stevenson 1968, 475-502). En cuanto al metro sesquiáltero, es posible agregar que se trata de un trazo común a la música tradicional de

---

<sup>262</sup> Terminología que Rolando Perez (1986, 111) utiliza para referirse a las características rítmicas de la música hispana relacionadas con el mundo afro. Así como también Aurelio Tello (2006, 164) la utiliza para referirse a tópicos que otorgan la identidad afro a los villancicos de negros del seiscientos Iberoamericano.

<sup>263</sup> Disponible en: <http://es.scorser.com/S/Todos/Juan+De+Araujo/-1/1.html> [consulta 3/04/2016]

<sup>264</sup> Sesquiáltero es un tipo de proporción rítmica en que dos metros diferentes se ejecutan en un mismo compás. Si bien es cierto que existen varios tipos de sesquiáltero, tanto en el Mediterráneo como en los mundos ibéricos y africanos, existe un sesquiáltero muy difundido en España y América, llamado “sesquiáltero africano”. Al parecer, esta proporción proviene de las poblaciones subsaharianas y desde allí se difundió por todo el Mediterráneo occidental. Este sesquiáltero consiste en un tejido rítmico en el que está presente la proporción 3:2 o 2:3.

varios países del Mediterráneo, en especial los del norte de África y España; el folclorista y compositor español Eduardo Martínez Torner establece la presencia del sesquiáltero en España ya en el siglo XV (Tello 2006, 164), época en que proliferan las cofradías de negros en Sevilla, por lo que es muy importante su influencia justamente en Andalucía<sup>265</sup>. La musicóloga Rosa Brandel, citada por Rolando Pérez (1990), observa que en la música africana subsahariana existe un contraste de dos pulsaciones conductoras (*conducting beat*) desiguales que van en relación de 2:3, por lo que esta proporción es la esencia de su música, y la ha llamado “sesquiáltero africano” (Pérez 1990, 69 -70). Esta misma idea es expuesta por el musicólogo caribeño Antonio García (2002, 64), quien afirma que el compás más característico de la música africana tiene hasta doce partes, lo que hace posible ejecutar una gran variedad de efectos de hemiolas o “estilo sesquiáltero africano”. Dado que la proporción 2:3, que él denomina sesquiáltero [afro]español, es la más compatible con las músicas tradicionales afro, lo que le permitió pervivir en la música caribeña. Creo que el sesquiáltero africano al ser ejecutado repetidas veces produce un efecto polirrítmico, el mismo que ha sido descrito en varias crónicas coloniales y el que, quizás, oían los grupos de africanos bozales en los puertos iberoamericanos.

Actualmente, este tipo de sesquiáltero también recibe la denominación de hemiola vertical o rítmica en cruz y continúa siendo vinculado a la música africana subsahariana. El musicólogo Eugene Novotney (1998, 201) observa: “La relación de 3:2 es la base de las texturas polirrítmicas más típicas que se encuentran en las músicas del África occidental”. Así también Kofi Agawu (2003, 92) afirma que el resultado de la base rítmica 3:2 es el principio para la comprensión de la música africana y, además, no hay independencia de las voces, porque la proporción 2 y 3 pertenece a una misma *Gestalt*.

La propuesta de Stevenson respecto a la relación del metro sesquiáltero en los villancicos de negros como tipificación proveniente de África fue puesta en duda por la musicóloga colombiana Carolina Santamaría (2005), quien presentó algunos villancicos hispanoamericanos que no son considerados negrillas y que, al poseer este tipo de hemiolas, contradecirían los postulados de Stevenson. Sin embargo, estoy de acuerdo

---

<sup>265</sup> También en esta época aumentaba su comercio y, por ende, su presencia en Barcelona.

con la respuesta de Leonardo Waisman (2012, 9), quién, refiriéndose a la mencionada crítica de Carolina Santamaría, argumenta que:

Las excepciones [refiriéndose a villancicos que posean características atribuidas a negrillas], como dice la sabiduría popular, no invalidan la regla. Es innegable que los guineos forman un corpus musicalmente diferenciado dentro del repertorio del villancico: el predominio del Fa mayor, la abundancia de efectos responsoriales, la frecuente aparición de hemiolas que escapan de una secuencia de alternancia más o menos regular, la preeminencia de la homofonía son rasgos que, sin ser exclusivos de los villancicos de negros, los caracterizan en mayor grado que a otros villancicos.

De acuerdo con mi experiencia como conocedor e intérprete de música colonial americana<sup>266</sup>, puedo afirmar que efectivamente, como apuntan Waisman, Tello y otros autores, los villancicos de negros se diferencian de otros villancicos hispanos en el uso preeminente de ciertos patrones rítmicos, como el uso abundante e irregular de hemiolas, el comienzo de frase acéfala, los encadenamientos irregulares de ritmos troqueos y yámbicos, que permiten acentuación tanto en binario como en ternario, lo que produce la riqueza rítmica del sesquiáltero. Así mismo, el sesquiáltero representa, en términos de la notación mensural, un andar rítmico de 3:2, es decir, un caminar entre lo perfecto (ternario) e imperfecto (binario). Puedo suponer, entonces, que esta razón representa vívidamente aquel imaginario que se tenía del negro durante el Siglo de Oro, en que se los consideraba seres originalmente imperfectos, pero que podían aspirar a la perfección en la medida que recibieran a Dios en su alma<sup>267</sup>. Razón por la cual además se les otorgaron las festividades del Niño Dios como símbolo de la Epifanía o manifestación de Dios en el comienzo del camino a la cristiandad y, por ende, a la perfección.

---

<sup>266</sup> Entre los años 2001 y 2015, pertencí y colaboré con la agrupación *Capilla de Indias* que dirigió la musicóloga Tiziana Palmiero, agrupación dedicada a la interpretación de música colonial americana. En el año 2011 participé en el programa titulado “Caminos Morenos” en calidad de investigador, transcriptor e intérprete de músicas afrocoloniales, entre las cuales villancicos de negros, chaconas y zarabandas.

<sup>267</sup> Vale decir que la referencia a la perfección relacionada con la prolación ternaria o a la imperfección con la binaria, se debe a la relación entre música y divinidad teorizada durante el Medioevo; en que lo ternario estaba relacionado con la santísima trinidad y por lo tanto perfecta y lo binario con el mundo terrenal y, por consiguiente, imperfecta. Esta relación perduró en los tratados de música renacentistas y barrocos que circularon en Iberoamérica durante el periodo colonial como la *Declaración de los Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo ([1555] 1982) o como los libros 1 y 2 de la *Escuela música según la practica moderna* ([1723 – 1724] 1980) de Pablo Nassarre.

Además, estos villancicos se caracterizan por poseer un diálogo entre voces solistas y también con respuesta en algunos casos homofónica de un coro, lo que les otorga un especial carácter responsorial, asociado también al mundo africano (Tello 2006, 161).

Para resumir, puedo afirmar que, como bien ha expresado Tello (2006, 171), si un maestro de capilla categorizaba a un villancico como “de negros” se estaba refiriendo no sólo al aspecto literario, sino también al aspecto musical. Por esta razón, creo que durante la época colonial se construyó una visión sonora del negro utilizando elementos musicales de la tradición hispana; éstos, combinados y usados repetidamente establecieron en el imaginario musical unos tópicos que de manera axiomática remitían al mundo africano.

A continuación, con el propósito de exponer aquellos tópicos musicales que caracterizan a los villancicos de negros, presento dos del siglo XVII de dos virreinos distantes: *Andrés do queda el ganado* del maestro Gaspar Fernandes (1565 – 1629) de la Catedral de Oaxaca en el actual México y *Los Coflades de la Estleya* compuesto por el maestro Juan de Araujo (1648 – 1712) de la catedral de Sucre en la actual Bolivia<sup>268</sup>.

Una de las características más evidentes que los compositores virreinales vieron en la práctica musical de los africanos fue probablemente la alternancia de solo y coro (Tello 2006,162), y este mismo rasgo se puede encontrar en el andamio de la melodía de nuestros villancicos de negros. En el villancico *Andrés Do queda el ganado*, al “sólo” que comienza en el segundo tiempo del compás 35, contesta el coro que empieza en el compás 41.

---

<sup>268</sup> Ambas partituras completas se encuentran en los anexos finales de esta tesis.



42

a pan - ta - ro bo na fe, en bo - na fe,  
 en bo. - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na] fe, bo - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe. ¡Y por -  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe,

42

a pan - ta - ro bo na fe, en bo - na fe,  
 en bo. - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na] fe, bo - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe. ¡Y por -  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe,

Partitura 1: Andrés do queda el ganado, compás 35-48 (Tello 2001, 362).

En el villancico *Los coflades de la estleya*, esta característica se puede observar en los compases 18 y 22.

Musical score for measures 18-23. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The lyrics are: "tal. ¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya! ¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya! ¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya! ¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya!"

Musical score for measures 24-27. The score continues in G major and 6/8 time. The lyrics are: "¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya! ¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya! ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya! ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya! ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya! ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya!"

Partitura 2: Los Coflades de la estleya compás 18-27 (Cassola 200,1)

El inicio de frase acéfalo es otro de los principales tópicos que presenta este tipo de villancicos en toda Iberoamérica. En *Andrés Do queda el Ganado* las frases presentan un inicio con ataque acéfalo: a partir del compás 6 se puede ver cómo opera el sólo del tiple 2 y su diálogo con el tenor; luego los inicios de los compases 16, 22 y 28 presentan característica del mismo tipo.

Tiple 1º  
 Tiple 2º  
 Alto 1º  
 Alto 2º  
 [Tenor]  
 Bajo

y se  
 pa ru  
 Pu-ru  
 y se  
 y se  
 an drés  
 An - drés, ¿do que-dael ga - na - do?

Partitura 3: Andrés do queda el ganado, compás 1-6. (Tello 2001, 361).

En *Los coflades de la estleya*, todas las entradas de frase son acéfalas.

#### Los coflades de la estleya

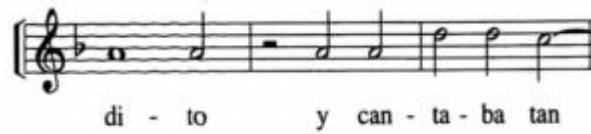
Juan de Araujo 1646-1712

1  
 Los cof - lades de la e - stle - ya va - mo tu - rus a Bel -

Partitura 4: Los Coflades de la Estleya, compás 1-8 (Cassola 2000, 1).

Para que el ataque acéfalo produzca un efecto rítmico sincopado, debe estar antecedido por encadenamientos troqueos y/o yámbicos (Tello 2006, 161). Esta regla es común a la mayoría de los villancicos de negros escritos en el siglo XVII.

En el villancico *Andrés Do queda el Ganado* los cierres de frase de los compases a través de patrones trocaicos crean los suspensos necesarios y encadenan el discurso, como por ejemplo la voz de soprano solista del compás 21 o el coro del compás 84.



Partitura 5: *Andrés do queda el ganado*, compás 20-22. (Tello 2001, 361).

84

bo - ni - to y de - ci - vaa lo pa - to -  
 bo - ni - to, y de - ci - vaa lo pa - to -  
 bo - ni - to y de - ci - vaa lo pa - to -

Partitura 6: *Andrés do queda el ganado*, compás 84-88. (Tello 2001, 365).

En el villancico *Los coflades de la estleya* los compases 30 y 35 dan un ejemplo de encadenamiento del discurso a través de un ataque acéfalo precedido de patrones yámbicos.

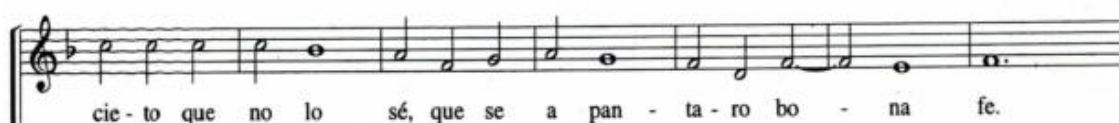
30

yan - - - si - co que lo com - pond - la Fla -  
 yan - - - si - co que lo com - pond - la Fla -

Partitura 7: *Los Coflades de la Estleya*, compás 30-35. (Cassola 2000, 2).

Las hemiolas rompen el compás perfecto durante el andar con ritmos tribraquios, troqueos y/o yámbicos, acentuando el carácter sincopado de este tipo de villancicos.

En el villancico *Andrés Do queda el Ganado*, las hemiolas de los compases 11, 17-18, 19-20, 23-24, 25-26, 31-32, 43-44, 45 y 46, rompen la regularidad del compás perfecto (Tello 2006, 160); éstas se producen siempre cuando cantan las voces solistas o el coro con tratamiento homofónico, con lo cual fortalecen el carácter sincopado del villancico.



Partitura 8: *Andrés do queda el ganado*, compás 7-13. (Tello 2001, 361).

En el villancico los *Los coflades de la estleya* esta situación se repite, como se puede observar a lo largo de toda la obra; por ejemplo, en los compases 79-84:



Partitura 9: *Los Coflades de la Estleya*, compás 79-84. (Cassola 2000, 5).

La respuesta de los coros en *tutti* a las coplas o versos cantados por solistas o dúos crea una polirritmia que superpone metros binarios y ternarios; este recurso compositivo refuerza el carácter sesquiáltero de estos “guineos” y los enriquece otorgándole el cariz negro del dialogo responsorial.

En el villancico *Andrés Do queda el Ganado* esta situación se crea a partir del juego de imitaciones que arranca en el compás 49, cuando las voces entran en dúos, y se crea por momentos una superposición de pulsaciones ternarias y binarias en los compases 56-62.

49

pu - ru cie - to que no lo sé, que se

Pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo - 3)

Pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo -

qué? pu - ru cie - to que no lo sé, que se

56

a pan - ta - ro bo - na fe, pu - ru

na fe, pu - ru cie - to que no lo

na fe, bo - na fe, pu - ru cie - to que no lo

pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo - na

a pan - ta - ro bo - na fe, pu - ru cie - to que

4) pu - ru cie - to que no lo sé, y se a pan -

Partitura 10: Andrés do queda el ganado, compás 49-62. (Tello 2001, 362-363).



En el villancico *Los coflades de la estleya*, esta situación se ve entre los compases 66 y 68 en la voz del soprano.

The image shows a musical score for a villancico. It consists of seven staves. The top staff is for the soprano voice, and the other six staves are for other vocal parts. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: 'la, de Sa - fa - la gua - che. ni - o de Sa - fa - la gua - che. gua - che mo - le - ni - o de gua - che mo - le - ni - o de gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de'. The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is numbered 65 at the beginning of each staff.

Partitura 11: *Los Coflades de la Estleya*, compás 65-72 (Cassola 2000, 4).

Estas características o tópicos musicales que remiten al mundo afrohispano también se encuentran presentes en las danzas populares iberoamericanas que aluden, de una u otra manera, a los negros. Un claro ejemplo, y que resume lo dicho anteriormente, es la chacona. Recordemos que hacia fines del siglo XVI esta danza ya estaba en boga en Iberoamérica y que en las novelas de los escritores del Siglo de Oro, como ya se ha señalado, se originaba del mestizaje con lo afroamericano: “esta vieja es la chacona /de las Indias a Sevilla/ ha venido por la posta’, dice Lope de Vega en *El amante agradecido* y ‘chacona mulata’ la llama Quevedo en *La genealogía de los bailes* (musa V)” (Antezana 2006, 16). Miguel de Cervantes, en su novela ejemplar *La Ilustre Fregona*, escribía coplas que exaltaban las características del personaje “negro”, el mestizaje de éste con las otras castas y su relación con las Américas.

Esta indiana amulatada/ De quien la fama pregoná/Que ha hecho más sacrilegios/E insultos que hizo Aroba. [...] Una cuñada de Orfeo/Comenzaron un guineo/Y acabó en una amazona/Y la fama lo pregoná. [...] [Coro] Que el Baile de la Chacona Encierra la vida Bona (Cervantes [1613] 2000, 168).

En el segundo libro de *Tonos humanos*, el maestro de capilla español Juan Arañés<sup>269</sup>, publica una versión musical de la chacona en 1624, que dicho sea de paso es la más conocida y difundida hasta ahora. Los versos que ocupa Arañés en su versión de chacona acentúan el carácter popular y pícaro de esta danza y ponen en evidencia el mestizaje del bajo pueblo en el que aparecen la raza y la traza, gitanos, negros, un matachín (danzante mexicano) y Diego moreno cargados de atabales.

Salió la Raza y la traza / todas tomadas de orín, / y danzando un matachín / el Oñate y la Viaraza. Entre la Raza y la traza / se levantó tan gran lid, / que fué menester que el Cid, / que bailase una chacona. Un africano sin fe/ Un negro y una gitana/Cantando la dina dana/y el negro la dina dona/Y la fama lo pregona. [...] Salió el médico Galeno / con chapines y corales, /y cargado de atabales, /el manso Diego Moreno<sup>270</sup>. [coro] A la vida vidita bona/ Vida e vámonos para chacona/ Vida vámonos para chacona.

La versión musical de esta chacona se ajusta al esquema formal del villancico catedralicio: es una polifonía a cuatro voces, con estribillo y coplas, además de las cifras que indican los acordes de la guitarra. En esta danza se encuentran las características musicales que son comunes a los villancicos de negros; la más evidente es que se mueve en proporción sesquiáltera a través de un abundante juego de hemiolas, en frases donde el ritmo se enfatiza por lo homofónico de sus voces, como se puede observar en los compases 7-8; 10-11; 15-16.

---

<sup>269</sup> Pertenece al *Libro segundo de tonos y villancicos* publicado en Roma en 1624, y estudiado por Miguel Querol (1948, 102-106).

<sup>270</sup> El escritor José Esteban (2008, 70) escribe que el nombre de Diego Moreno nace de una antigua canción callejera castellana llamada *El manso Diego Moreno*. En las obras del Siglo de Oro se establece como el personaje que representó al marido consentido, algunas veces cornudo y digno de burlas. Su apellido relaciona al personaje con negros o moros, que, como vimos anteriormente, también en el teatro del Siglo de Oro eran personajes burlescos. Juan de Timoneda recoge en *El Truhanesco*, contenida en un manuscrito de 1582, unas estrofas en la que le otorga a Diego Moreno procedencia negra: “No es mi Diego entremetido ni de mala condición, sino fuera de razón y tan negro desabrido que de puro comedido habla lo suyo y lo ajeno que nunca me dijo malo ni bueno”.



## Chacona "La ilustre fregona"

Juan Arañés, Segundo Libro de Tonos [...], 1624.

[Edición y restauración crítica de Guillermo J. Marchant E.]

The image displays a musical score for a chacona. It features four vocal parts: Tiple (Soprano), Alto (Alto), Tenor, and Bajo (Bass). The lyrics are: "Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zoel mes de las ro - sas, hu - bo mi - lla - res de co - sas". The score is written in a 3/4 time signature and includes a basso continuo line. The lyrics are repeated for each voice part.

Partitura 12: Chacona, compás 1-16. Partitura inédita: Guillermo Marchant 2004.

Además, se observan los ataques de frase acéfalos en los compases 5, 9 y 13, seguidos de metros troqueo y yámbico en varios de los compases. Estos elementos musicales enfatizan, en mi opinión, el carácter bailable de la obra. Este tipo de comienzo fue de uso común para este “aire” de baile que desde el siglo XVI ya transitaba de ida y vuelta entre la Península Ibérica y el Nuevo Mundo.

Estas características supervivieron y continuaron presentes en otras danzas afrohispanas parientes de la chacona, como las jácaras y zarabandas del siglo XVIII, así como también se manifestaron en las nuevas danzas que aludían a los negros, como zarambeques, cumbees y fandangos, entre otras. Éstas se encuentran en los cuadernos

de guitarra, arpa y teclado como *Luz y Norte* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677), en la *Instrucción de música sobre Guitarra Española* de Gaspar Sanz (2011 [1674]) y en los dos libros de Santiago de Murcia: *Cifra selecta para guitarra* (1722) y *Códice Saldívar 4* (1995 [1734]).

A continuación, presento, como ejemplo, el zarambeque contenido en el *Códice Saldívar*, sobre el que realicé una adaptación para arpa. Esta versión es más funcional para este trabajo porque evidencia la separación de la línea melódica y el bajo. Este último con un andar de troqueo y yámbico.

### Zarambeques

Santiago de Murcia  
Edición crítica y adaptación para arpa: Franco Daponte

Arpa

Partitura 13: Zarambeque [1734], compás 1-12. Edición: Franco Daponte.

Otro Ejemplo de zarambeques en que también se evidencia esta proporción 2:3. cada dos compases es el Zarambeque de quien fuera maestro de capilla de la Catedral de Toledo, Diego Fernandez de Huete (1677-1722).

## Zarambeque criollo

Compendio numeroso de zifras armónicas, primera parte.

Libro1, lámina 4

Fernández de Huete, Madrid 1702

Arpa

Arpa

Partitura 14: Zarambeque, Diego Fernandez de Huete. 1702<sup>271</sup>

Creo que el punto de encuentro entre los villancicos de negros y las danzas populares afrohispanas está en el cercano parentesco de los juegos rítmicos. Si nos fijamos en este zarambeque, el comienzo de frase es acéfalo y el movimiento del bajo yuxtapone ritmos troqueo y yámbico, con lo que se produce una suerte de hemiola encubierta; este movimiento rítmico sugiere un baile cadencioso de cariz africano.

Creo que estos tópicos rítmicos que caracterizaron a los villancicos y a las danzas afrohispanas coloniales son portadores de la visión que el mundo hispano construyó respecto a ellos. El carácter cadencioso del ritmo que caracterizaba a estas danzas se asociaba con lo sensual que fácilmente remitía a la lujuria y salvajismo que el imaginario hispano otorgaba a los negros. Lo mismo sucede con el sesquiáltero que no sólo produce el carácter sincopado de estas danzas, sino que también representa un andar de ritmos con metro imperfecto (binario) y perfecto (ternario) de los negros bozales. Puedo suponer entonces, que esta razón 2: 3 representa aquel imaginario que se tenía de los negros durante el Siglo de Oro, en que se los consideraba seres originalmente imperfectos, pero que podían aspirar a la perfección en la medida que

<sup>271</sup> La transcripción y edición de esta partitura es de Tiziana Palmiero.

recibieran a Dios en su alma, especialmente a aquel Dios niño que les anuncia la Epifanía de Cristo.

### **3.2. Discursos y discursividades republicanas.**

El advenimiento de la República en América Latina estableció nuevos valores sociales; uno de los pilares fundamentales de este proceso fue el principio de “igualdad de los hombres”. Las discusiones en torno a la implementación de la igualdad jurídica fueron muy álgidas a la hora de establecer el nuevo orden republicano (Cid 2015, 256) y los acuerdos se inspiraron en los ideales de la revolución francesa; se buscaba una sociedad en la que los privilegios sociales no estuvieran sustentados por un reconocimiento jurídico-constitucional como el antiguo orden monárquico, sino que la diferencia entre los hombres estuviera establecida a través del mérito cívico (Cid 2015, 260)<sup>272</sup>. En este mismo contexto y bajo el principio de que los hombres nacen libres e iguales, fue muy importante la reflexión en torno a la libertad de los esclavos, lo que significaba un cambio de paradigma en el orden económico que la nueva burguesía más conservadora estaba dispuesta a aceptar en el discurso, pero no a asumir en la realidad. Además, la sociedad colonial que estaba organizada en castas tardó en comprender y asimilar las ideas del nuevo orden republicano. Como consecuencia, los negros, aunque jurídicamente libres, continuaron en condiciones de subalternidad no sólo en el orden socioeconómico, sino también en el imaginario sociocultural, lo que los mantuvo en el último escalafón de las clases sociales y sin ninguna participación en la construcción del estado nacional. Por esta razón, las “clases morenas” hicieron lo posible por blanquearse y borrar del escenario social del siglo XIX la casta de los negros; los menos favorecidos integraron las clases populares formadas por variadas identidades genéricamente autodenominadas “morenas”, mientras que los que lograron ser reconocidos en oficios como barberos, zapateros, músicos y maestros de baile, gozaron de mayores privilegios, pero se autodefinieron como pardos.

---

<sup>272</sup> En la medida que se fueron conformando las nuevas repúblicas se realizaron varias acciones motivadas por este principio. Entre las más importantes se encuentran la supresión en el espacio público de los títulos y símbolos nobiliarios (blasones, escudos, enseñas, vestimentas, etc.), ya que no tenían cabida dentro de una sociedad integrada sólo por “ciudadanos”, cuyos únicos criterios de diferenciación admisibles serían la virtud, el mérito y el talento (Cid 2015, 257).

La aparición de los “negros” en los espacios sociales republicanos quedó sujeta a la representación en los teatros y en las músicas y la danzas que se interpretaban en las fiestas privadas (salones burgueses), públicas (cafés, chicherías, chinganas, parabienes y ramada) y en la religiosidad popular.

Por un lado, desde la clase hegemónica gobernante se construyó una imagen del negro desde la otredad; esta se manifestó en los bailes criollos o bailes de tierra que, tanto en su texto como en su música, continuaron portando las discursividades afrohispanas. Con el transcurrir del siglo XIX, las clases populares de la periferia de las ciudades y los poblados rurales imitaron las costumbres burguesas urbanas y asumieron los bailes de tierra como bailes nacionales otorgándoles un nuevo estilo y carácter en sus propios espacios recreativos (Vega [1956] 1987, 27 -34)<sup>273</sup>.

Por otro lado, en la religiosidad popular, las clases populares afro y andinas, que fueron marginadas de la construcción del estado nacional, apelaron a antiguas instituciones coloniales como las cofradías y dramas, o autos, para proponer un nuevo discurso de inclusión al estado nacional. Para esto adaptaron el antiguo paradigma colonial de barbaro/civilizado a un nuevo contexto, en que lo salvaje estaría representado por el mundo colonial e incaico y la civilidad por los valores patrios del estado nación. Este nuevo discurso social, “afroandino”, que integra el imaginario hispano medieval con el andino colonial y lo adapta al nuevo pensamiento subalterno republicano, se manifestó principalmente en la fiesta pública, a través de los símbolos patrios, de la música y la danza. Sin embargo, existen algunas excepciones como la fiesta de Epifanía de Tarapacá en que perviven las discursividades afrohispanas.

---

<sup>273</sup> En los salones burgueses rurales como los de Tarapacá se finalizaba la fiesta con este tipo de baile; a este propósito, el músico piqueño Enrique Luza (1996, 79), escribía en su *Recopilación de música, poesía y prosa*: “en los salones se bailaba la cuadrilla de lanceros, seguida de mazurcas, polkas y contradanzas, hasta terminar con ‘La Republicana’”.

### **3.2.1. Continuidad del discurso afrohispano: las danzas nacionales y la religiosidad popular.**

Recordemos que la creación de la República significó un esfuerzo de modernización opuesto al tradicional mundo colonial. Las nuevas instituciones importadas de Europa no lograron borrar la trama social construida a lo largo de más de tres siglos, por lo que las costumbres coloniales, en su gran mayoría, prolongaron su uso y se adaptaron paulatinamente a la ideología republicana; basada en los principios de una ciudadanía libre, responsable y moderna, donde se fueron sustituyendo los símbolos religiosos por símbolos nacionales. En este contexto, el boato de las ceremonias religiosas coloniales se vinculó a las nuevas ceremonias cívicas republicanas (Soux 1997, 236); como ya se indicó, la iglesia había perdido su rol hegemónico y debió adaptarse al nuevo contexto social.

Los nuevos discursos republicanos se desarrollaron y expresaron principalmente en dos tipos de espacios sociales; uno hegemónico integrado por la nueva clase dirigente, la intelectualidad y la nueva burguesía, y representado por los centros administrativos del estado como la casa de gobierno, palacios legislativos, palacios de justicia, sede de bancos, etc., y por los nuevos espacios culturales, como los teatros, cafés y los salones de tertulia.

El otro espacio estaba integrado por los sectores más periféricos de la sociedad, en su mayoría indios, mestizos, negros y sus descendientes, es decir, la clase morena. En estos sectores el sistema virreinal se prolongó durante gran parte del siglo XIX y se manifestó en las fiestas públicas, especialmente en la religiosidad popular, a través de instituciones como las cofradías. Pero, a pesar de la prolongación del sistema colonial, a través de la *performance* las clases subalternas declararon su visión social republicana por medio de discursividades, cantadas y bailadas, que demandaban inclusión al nuevo estado nacional.

La burguesía blanca veía en el apego de las clases populares al mundo colonial un obstáculo al desarrollo y las culparon del “atraso social” de la nación, por lo que éstas fueron excluidas de la construcción social del estado. Este no reconocimiento como integrantes del estado/nación contribuyó aún más a su marginación y a un mayor apego a sus prácticas tradicionales. Aunque, en menor medida, también hubo indios, mestizos y negros que al comenzar la República se encontraban en una posición social

más favorecida y que se esforzaron por integrarse, en la medida de lo posible, al estado nacional a través de la asimilación de los nuevos modelos sociales propuestos por la burguesía gobernante.

La suerte de la música y la danza también quedó dividida entre estos dos modelos: el colonial, que paulatinamente iba tomando tintes nacionales y el republicano; cuyos valores sociomusicales tuvieron como referente los países hegemónicos del siglo XIX como Francia y en menor medida Inglaterra. En ambos modelos la presencia del negro como “sujeto nacional” quedó confinada a la representación, aludida o evocada en las prácticas musicales y coreográficas realizadas en los espacios sociales -hegemónicos (salones burgueses) y subalternos (religiosidad popular)- republicanos. En algunas de éstas pervivieron discursividades musicales afrohispanas, las que en los salones constituyeron las características rítmicas de los nacientes bailes de tierra y en la fiesta pública, convivieron con las emergentes discursividades afroandinas que explicaré detalladamente en el siguiente punto.

Recordemos que al comenzar la República los bailes de tierra tuvieron una estrecha filiación con el imaginario afro en nombres y letras. Desde el punto de vista musical, al igual que los villancicos coloniales, es el aspecto rítmico el que los vincula con el mundo afro<sup>274</sup>. De acuerdo con mi experiencia como intérprete de estos tipos de bailes, son las hemíolas y la proporción sesquiáltera los rasgos que otorgan el carácter afrohispano a los bailes de tierra. Esta última se produce en la interpretación cuando se superponen los rasgueos de guitarra, el acompañamiento de las palmas y el golpeteo de los varios idiófonos que se utilizan para su acompañamiento. Otro aspecto musical que remite al imaginario afrohispano en estos bailes es el inicio acéfalo de las melodías, aspecto éste que se encuentra especialmente en los estribillos<sup>275</sup>. Como ejemplo, puedo

---

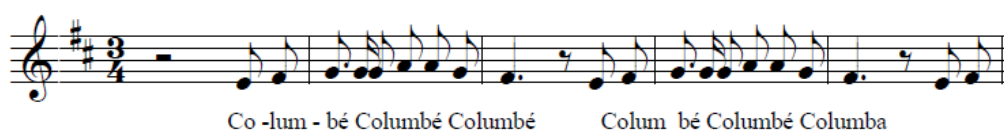
<sup>274</sup> Muchas de estas músicas tradicionales están contenidas en los registros que hicieron algunos investigadores durante el desarrollo del folclorismo latinoamericano en el siglo XX. Se trata de un material sonoro al que he tenido acceso cuando fui alumno de la folclorista chilena Margot Loyola, quien poseía un valioso archivo privado que contenía registros no sólo de ella sino también de las primeras radioemisoras de Chile, Perú y Argentina, así como también de otros investigadores como Carlos Vega. También tuve la posibilidad de acceder a los archivos sonoros de la Universidad de Chile cuando fui alumno del Magister en Artes Mención Musicología entre el 2001 y 2003.

<sup>275</sup> Durante los años 1993 y 2003 fui alumno y luego trabajé muy estrechamente en calidad de ayudante de cátedra en la Universidad Católica de Valparaíso de una de las folcloristas chilenas más reconocidas de Chile como fue Margot Loyola, quien a su vez fue alumna de Carlos Vega. Loyola se destacó por estudiar los bailes de tierra en Chile, Perú y Argentina, de cuyo trabajo publicó un libro en 1980. Durante mi ayudantía con la folclorista estuve a cargo de los montajes musicales de sus conjuntos folclóricos. A la hora de proyectar musicalmente algún baile de tierra en el escenario, siempre me encargó superponer el

mencionar la danza sombrerito y la zamba refalosa, cuyos estribillos poseen un comienzo acéfalo, que, sumado a los aspectos rítmicos sesquiálteros, otorga a su interpretación el cariz afrohispano<sup>276</sup>.

## *SOMBRERITO*

*Tomasa Flores, Concepción Chile 1952  
Registro de Margot Loyola*



*Partitura 15: Estribillo de la Danza Sombrerito. Margot Loyola, Comunicación personal 1998.*

Ahora bien, si tenemos en cuenta que además de los aspectos sonoros estas danzas poseen nombres o textos cantados que están relacionados con el mundo afro, como vimos en el capítulo anterior, tendremos que admitir que, al interpretar, bailar, escuchar u observar estas músicas en su contexto sociohistórico, claramente los bailes de tierra remitieron al imaginario afrohispano. Un claro ejemplo, entre otros, es la zamba refalosa; cuyo texto alude claramente al mundo afro y, en lo que respecta a lo musical, posee un estribillo que se caracteriza por tener una melodía con comienzo acéfalo y articulada en compases que encadenan ritmos troqueo y el yámbico<sup>277</sup>.

### **REFALOSA: A LA PIEDRA LISA.** (Loyola 1980:222)

#### **Primera copla**

Al saltar la piedra lisa  
Donde yo me refalé  
Ahora es tiempo  
Y ahora no  
A la zamba y zamba  
Sí como no.

---

6/8 y 3/4, pues “eso es lo que le da ‘tierra’: distintas a estas danzas”, es decir, es el alma que las caracteriza.

<sup>276</sup> Exponer más ejemplos de bailes de tierra rebasaría los límites y objetivos de esta tesis. Sin embargo, en el próximo capítulo analizaré el caso del cachimbo que está relacionado con los objetivos de este trabajo.

<sup>277</sup> La versión de esta zamba refalosa interpretada por su recopiladora Loyola (1980, 220-221) se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eJ0USK3yO8Y> [consulta 08/11/2014]



Abre los brazos negritos  
 Que yo te libentaré  
 Ahora es tiempo  
 Y ahora no  
 A la zamba y zamba  
 Sí como no.

## Refalosa Al saltar la piedra lisa

Ejemplo estribillo

Fragmento

Loyola 1980:220-221

$\text{♩} = 80$

A la zam-bay re-fa-lo - sa a la re - fa-lo-say zam-ba an-da

7  
 An - da an - day an - da zam - ba sí como - mo

11  
 no. Aho-ra sí aho - ra no aho-ra sí aho - ra no.

Partitura 16. Estribillo de resbalosa. Edición: Tiziana Palmiero.

En la religiosidad popular las pervivencias afrohispanas se encuentran vinculadas mayoritariamente a la fiesta de Epifanía y a algunas festividades patronales celebradas en poblados coloniales que decayeron económicamente durante la República y que, por lo tanto, mantuvieron sus prácticas ancestrales, como es el caso de San Pedro de Atacama.

Interesa notar que las cofradías relacionadas con el mundo afro que conservan los nombres de “negro”, “negros” o “negritos” son las que perviven desde la Colonia. En cambio, los bailes religiosos que aparecieron durante la República utilizan nombres como “morenos” o “morenadas”, ya que intentan desmarcarse de las denominaciones que remiten a categorías afrocoloniales. Sin embargo, la *performance* de estas cofradías republicanas exhibe la imagen de un negro con características coloniales, que se redime ante una imagen sagrada y se transforma en ciudadano de la nación. Los aspectos sonoros de esta visión son los que trataré a continuación.

### 3.2.2. Construcción del discurso afroandino.

Si desde la cultura occidental, el negro remitía a lo negativo y falto de redención, para los pueblos andinos la situación no fue muy diferente, pues las configuraciones negativas del color negro se presentan también en la mitología de la génesis andina. En la *Relación de antigüedades deste reyno del Perú*, escrita por el cronista indígena Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, a principio del siglo XVII, se recoge parte de esta tradición mitológica. En este relato, la noche anterior a la luz es definida como la época sin cultura, del *purunpacha*; la noche del tiempo del comienzo, *ccallac pacha tuta*; o el tiempo de media oscuridad, *tutayac pacha* (Santa Cruz Pachacuti 1993, 148). Para Pierre Duviols, editor y presentador de este importante estudio etnohistórico sobre el texto de Pachacuti, interpreta y explica que se trata de la descripción de un tiempo con varias fases, desde la más oscura, el *purunpacha*, a aquella inmediatamente anterior a la aparición de la luz, el *tutayac pacha*, una época caracterizada todavía por la barbarie. En esta perspectiva temporal el *purunpacha* es el tiempo más oscuro habitado por los demonios. (Duviols en Santa Cruz Pachacuti 1993, 21).

Es el tiempo bárbaro, salvaje [...] Pero la razón de ser y la función de esta edad en el proyecto de Pachacuti, es esencialmente teológica, y se define por oposición a la edad que sigue. El *purunpacha* es sobre todo la edad oscura de los demonios visibles. [...] Simboliza las tinieblas que son la consabida ecología del Demonio (Duviols en Santa Cruz Pachacuti 1993, 21).

Esta percepción del mundo antiguo, oscuro e incivilizado, que era habitado por otra humanidad, también es conocida en el Norte Grande de Chile, donde la mitología cuenta que en tiempos anteriores a los hombres vivieron los “chulpas” o “gentiles”, conocidos también como seres de la oscuridad que habitaban la larga noche. A estos seres se les atribuían características de salvajes, indómitos e incivilizados (Polia 1995, 38). La antropóloga peruana Olinda Celestino (2004, 24-26) realizó una interesante relación entre la mitología andina y la llegada de los conquistadores españoles, cuya primera línea de las caravanas estaba integrada por esclavos negros<sup>278</sup>. La misma autora

---

<sup>278</sup> Durante el avance de las caravanas de conquista había una posición estratégica, el negro era el que avanzaba adelante, es decir, el primer actor de la conquista; luego el perro, seguido por el conquistador [divinidad] a caballo; el cuarto y por último los españoles y los indígenas a pie. En ese sentido es importante reflexionar que el negro, durante los treinta o cuarenta primeros años de la conquista o del siglo XVI, se convirtió en un actor de la primera línea de avance. (Celestino 2004, 26).

intenta explicar la visión apocalíptica que vivieron los incas cuando vieron aparecer desde el mar a los dioses barbados o *wiracochas*<sup>279</sup> que llegaban guiados por los esclavos negros, a quienes asociaron como los hombres de la oscuridad y caos<sup>280</sup>. Según la mitología incaica el fin del imperio y destrucción del mundo conocido estaría precedido por el retorno de Wiracocha y los hombres *tuta*<sup>281</sup> como también les llaman a estos seres en algunas crónicas antiguas y relatos actuales<sup>282</sup>, es decir, los seres de la oscuridad que se manifestaban en el día llevarían la era de las calamidades y la larga noche al mundo civilizado de los incas (Celestino 2004, 24-25). Según Olinda Celestino esta situación explica por qué las crónicas y la documentación del siglo XVI hablan del terror y de la percepción apocalíptica que tuvieron los incas al observar la caravana de los españoles que eran precedidas por los esclavos negros.

En los tiempos antiguos, Pachacuti revela que Ccallac Pacha Tuta o Tutayacpacha es la época del principio, de la oscuridad, que se caracteriza por el caos, el desorden, la falta de organización estatal; es el tiempo de las tinieblas, Ccallac pacha tuta, la tierra como mundo inhabitado. Cómo era posible que los seres de la noche, del atardecer y del amanecer, los Tutas noches, se desplazaran en el día [...] Para los indígenas, ver a Tutayquiri, divinidad de la noche, durante el día y en primera posición era ilógico. En la creencia indígena, los africanos simbolizaban Tutayquiri, divinidades y personajes sagrados de la noche, de la obscuridad y de los abismos. En cuanto a los españoles, éstos representaban a Wiracocha, símbolo de lo blanco y del día; el Dios tanto tiempo esperado que regresaba (Celestino 2004, 24).

La importancia del negro en el éxito de la conquista fue más relevante de lo que se piensa, pues esta percepción apocalíptica de su presencia facilitó el rápido sometimiento de los indígenas por suponer que con los “hombres noche” comenzaba a cumplirse la profecía de Huaynacpac, la que contaba que después de él, con el doceavo

---

<sup>279</sup> Wiracocha es un nombre en quechua que los andinos actuales traducen como hecho o nacido de las aguas. Autores como César Itier (2012, 18-19) argumentan que *wira* y *qucha* es una combinación en quechua, en la que *qucha* es 'extensión de agua' mientras *wira* significa grasa, grasoso. El lingüista peruano Rodolfo Cerrón Palominos (2013, 279), en su libro *Las lenguas de los incas: el puquina, el aimara y el quechua*, indica que el término Wiraqucha corresponde a la quechuización del término aimara *Wilaquta* (de *wila*: sangre y *quta*: lago).

<sup>280</sup> El cronista Pedro de Cieza de León (1986, 88) cuenta que, al llegar Francisco Pizarro a las costas del Perú en 1528, cerca de la ciudad de Tumbes, un africano que formaba parte de su compañía desembarcó y luego fue llevado por unos indios al poblado donde le mandaron bañarse para “ver si su negrura era color o confección puesta”.

<sup>281</sup> *Tuta* es un vocablo quechua que significa oscuridad y también se utiliza para designar a la noche.

<sup>282</sup> Posteriormente los africanos fueron llamados *tutaiquiris* por los incas.

inca, el Tahuantinsuyo caería en el caos y vendrían los tiempos de la oscuridad e incivilidad y terminaría la hegemonía incaica en el mundo conocido. Además, durante los primeros años de conquista los esclavos africanos se desempeñaron como auxiliares de los soldados hispanos y eran los que estaban a cargo de las labores más cruentas, como la de grupo de avanzada, verdugos y carceleros. Esta situación reforzó en el imaginario andino-colonial, que el negro o los *tutaiquiris* representaban la barbarie, el caos andino y el fin del imperio.

La *Nueva crónica y buen gobierno* escrita por el indio [mestizo] cronista y dibujante Guamán Poma de Ayala ([1615] 2008)<sup>283</sup>, es uno de los pocos documentos coloniales que manifiesta la visión indígena del mundo colonial andino de fines del siglo XVI y comienzos del XVII y permite reconstruir con mucho detalle la visión que tenían las poblaciones andinas en relación con los negros. A diferencia de otros documentos de la época, esta crónica es la que más referencias tiene de la población africana y afrodescendiente del Perú colonial. La presencia de lo que él llama “morenos” ([1615] 2008, 302) se hace sentir a lo largo de su obra tanto en las referencias textuales como en aquellas iconográficas. La más importante de todas es el capítulo que titula “Historia de Negros” en la cual el autor dedica seis folios de texto [en el original] y tres dibujos a estas poblaciones ([1615] 2008, 573-581). Más adelante, Guamán Poma dedica otro espacio a los negros, en la sección “Conzederación” ([1615] 2008, 763 - 765) que resume la información presentada en “Historia de negros” y adjunta un dibujo más ([1615] 2008, 764). En el mismo capítulo, el autor propone un mundo dividido en cuatro reinos, entre los cuales figura el de los negros ([1615] 2008, 812 -813) que llama Guinea. Finalmente, en dos dibujos de los capítulos de “Corregimiento” ([1615] 2008, 385 -390) y “Tambo” ([1615] 2008, 878) representa a los negros como verdugos y a los mulatos como “gente baja” y corrupta.

Guamán Poma no comparte la visión oficial que se tenía del negro en la Colonia y expresa opiniones peculiares al respecto. En primer lugar, realiza una distinción valorativa entre los negros bozales y los nacidos en América. Describe a los primeros como hombres dignos y libres a los ojos de Dios y con la posibilidad de alcanzar la salvación a través de la doctrina: “Dicen los españoles negros bozales no valen nada, no

---

<sup>283</sup> Es uno de los textos más utilizados para interpretar la visión de los indígenas con respecto de la historia y la cultura andina colonial, en contraposición a los documentos oficiales del mismo período.

sabe lo que dicen. Lo que ha de tener enseñarle con amor y crianza y doctrina; vale de éstos por dos negros criollos un bozal, de bozal salen santos” (Guamán Poma 1980, 575). Pero, a pesar de la redención que pudiesen alcanzar los negros bozales, Poma, a diferencia de los españoles, piensa que éstos debieran vivir en su propia patria, en Guinea ([1615] 2008, 785). En este sentido, el “indio cronista y dibujante” percibe a los negros bozales como libres e iguales a los españoles y tan extranjeros como sus amos (Vaccarella 2002, 25).



Ilustración 14: Representación del mundo de Guamán Poma<sup>284</sup>.

Esta visión de Guamán Poma se sustenta en la división administrativa del imperio incaico en cuatro suyus: Antisuyu, Chinchaysuyu, Cuntisuyu y Collasuyu.

<sup>284</sup> En este trabajo he utilizado la versión de Rolena Adorno (2014, 15) por ser una imagen más nítida para insertarla en el corpus de esta tesis.

Una versión digitalizada directamente de la fuente original, en muy buena resolución, se encuentra disponible en: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/1001/es/text/?open=&imagesize=XL> [consulta 18/09/2018].

Cada uno de estos espacios está caracterizado de acuerdo con las gentes que lo habita (Wachtel 1973; 1977; Pease 2008 XXXI). En otras palabras: “describe el mundo conocido como un conjunto de espacios étnicos; a diferencia de la visión hispana que lo concebía como un conjunto global dividido únicamente por accidentes geográficos, mares, estrechos, cordilleras, islas y continentes” (Pease 2008, XXXI). Según el análisis que hizo Wachtel (1973; 1976) de la visión del mundo en Guamán Poma, el indio cronista jerarquiza los espacios entre cercanos (*hanan*) y lejanos (*urin*) y ubica al monarca del universo, Felipe III, en la meseta cusqueña que es el punto de referencia central. De esta manera Chinchaysuyu y Cuntisuyu serían espacios cercanos (*hanan*), mientras que Antisuyu y Collasuyu serían lejanos (*urin*) (Wachtel 1973, 216; Pease 2008, XXIX - XXXI).

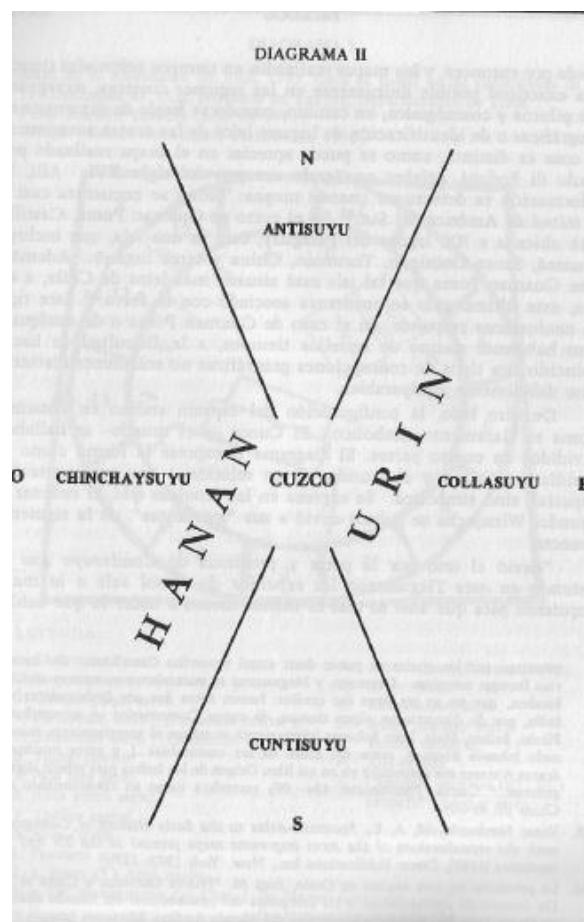
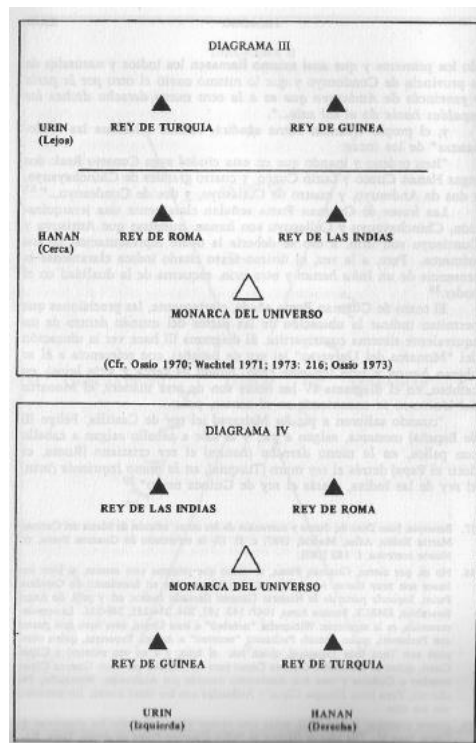


Ilustración 15: Representación de la división administrativa del mundo de Guamán Poma (Pease 2008, XXVIII).

Para Guamán Poma la tierra de Guinea se encuentra en un lugar lejano respecto al centro de referencia andino, es decir, hacia el Antisuyo, espacio geográfico habitado por seres salvajes, jamás dominados por los incas ni posteriormente cristianizados, como son los indios de la selva, los negros bozales. Para el autor la tierra de los negros está detrás de la de indios y la de los moros, que Poma llama “turcos”, detrás de la de los españoles (Adorno 2014, 21) es decir, la tierra de Guinea donde habitan los negros se ubica en un espacio lejano al igual que los territorios del “Gran turco”, habitados por los musulmanes infieles, enemigos de la cristiandad y por lo tanto de la civilización. De este modo, se puede afirmar que Guamán Poma recoge el antiguo pensamiento hispano medieval para postular que mediante una adecuada evangelización los negros serían redimibles de su estado salvaje, y más aún, podrían defender la cristiandad de los infieles musulmanes en aquellas tierras lejanas: “cristiano negro, negra, que salen de negros bozales de Guinea, negro, son gente recia que vencerán al gran turco y sujetarán para el servicio de Dios y de vuestra corona real, ayudándole con armas y comida” ([1615] 2008, 573).



*Ilustración 16: Diagramas que representan el espacio étnico imaginado por Guamán Poma, donde negros y turcos comparten el espacio lejano respecto al monarca del universo. (Pease 2008, XXX)*

Por otro lado, este cronista considera que el mestizaje étnico y cultural de los negros con los indios y/o españoles en tierras peruanas es una parte muy importante de la tragedia social que sufre su “patria andina”. Por esta razón, aunque culpa en primera instancia a la corrupción hispana de ello, también responsabiliza a los mulatos y negros criollos de tal degrado. En el dibujo del folio 709 titulado *Negro como los criollos* [...] (Guamán Poma [1615] 2008, 580), el autor representa a un negro criollo “hablando quechua” que intenta convencer a una india prostituta a ejercer la “luxuria”; el resultado final de aquel acto pecaminoso sería el aumento de “mulatos”, a quienes considera perversos, advirtiendo de este modo del peligro apocalíptico que vive su patria a causa del mestizaje con los negros.

Cómo [los negros criollos] se hacen malos negros y negras y se enseñan famosos ladrones y salteadores y malos cristianos; Unos porque no son dados a menester, y otros porque no son dados y castigados y doctrinados, y otros porque la causa de sus amos que le maltrata sin razón, y les castiga cruelmente, no le da alimento, y pide mucha plata, y les hace trabajar sin comer desde por la mañana. [...] y no le dan algún regalo ni carne; también son ellos de carne y hueso y cristianos que desean comer, apititus y regalos. Y así es causa de que se huyan y hurten y se debe castigarse a sus amos de ello por la justicia de los pobres [...] Como los negros de los corregidores y de los encomenderos son muy atrevidos, que fuerzan a las indias casadas o doncellas, y los dichos sus amos los consiente y con color de ella tienen muchos hijos mulatos y mulatas, y para darle a ella hurta plata de comer de sus amos, y piden muy muchos mitayos y mitayas y de comer, todo para las dichas indias putas, y no caiga sus amos, antes los favorece; y así las dichas indias salen bellacas como los dichos negros de corregidor, como de encomendero y de padre de la doctrina en este reino, y no hay remedio, Y así se acaban los indios. (Guamán Poma [1615]1980, 578 - 579).





Ilustración 17: Negro Criollo hablando quechua<sup>285</sup>.

Su aversión al mestizaje se evidencia en el dibujo del folio 505 del capítulo “Corregimiento” en que Guamán Poma retrata a mestizos y mulatos como gente baja, y los ubica como convidados a la mesa de un corregidor, cargo administrativo que el autor considera el más corrupto de todo el virreinato (Guamán Poma [1615] 2008, 390).

<sup>285</sup> Guamán Poma [1615] 2008, 580.



Ilustración 18: Representación de corregidor con mestizos y mulatos corruptos<sup>286</sup>.

Son varios los calificativos que el “indio cronista y dibujante” utiliza para referirse a los negros criollos y mulatos: jugadores, viciosos, borrachos, holgazanes, tabaqueros y, el más utilizado, bellacos. Esta imagen de “negro bellaco” se refuerza con algunos de sus dibujos en que los negros aparecen representados con el azote en mano, mientras flagelan a indios y animales.

<sup>286</sup> Guamán Poma [1615] 2008, 390.

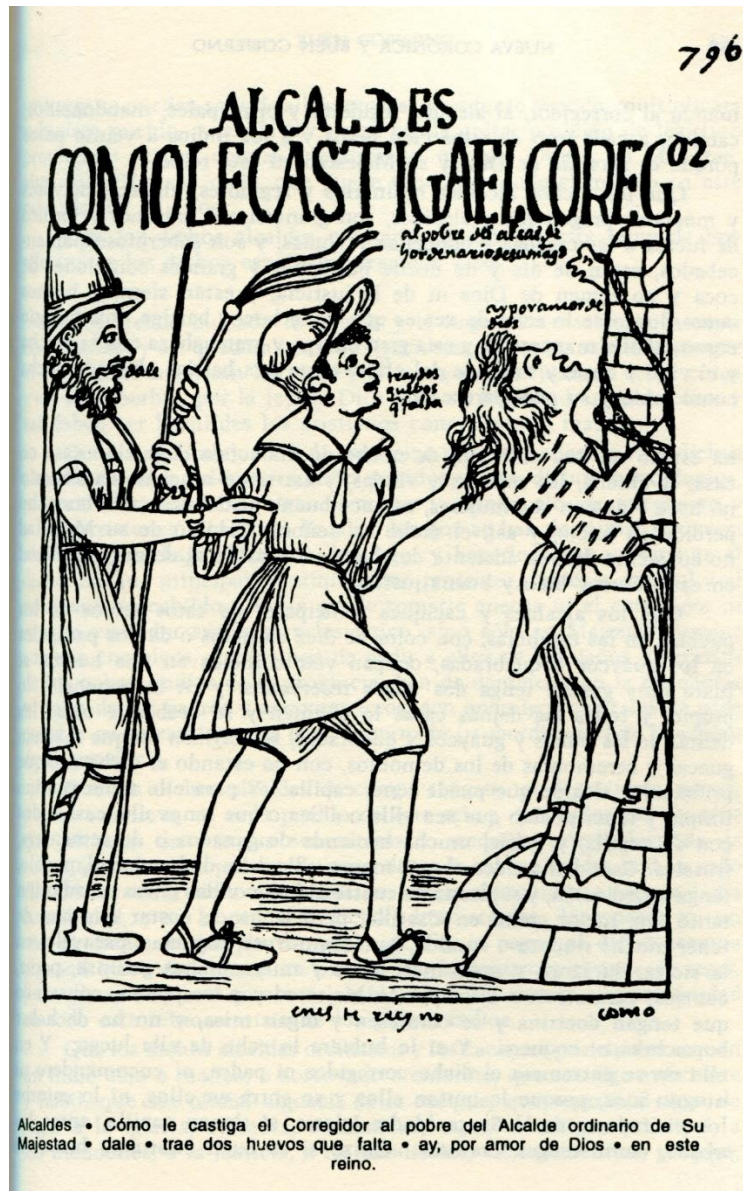


Ilustración 19: Negro con látigo golpeando indios<sup>287</sup>.

Interesante resulta entonces la visión social andina de comienzos de la Colonia que integra la visión medieval hispana con la mitología andina respecto a los negros u hombres *tutaiquiris* que Guamán Poma plasma en su *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, pues considera que los negros nacidos en su propia tierra son hombres libres, que deben vivir en su patria, que él identifica como Guinea. Además, “los guineos” deben vivir bajo un rey guineo que los gobierne bien y, aunque esta tierra esté ubicada hacia el lejano (*urin*) o en el oriental Antisuyu de los incas, donde habitan seres salvajes y

<sup>287</sup> Guamán Poma [1615] 2008, 385.



herejes como los negros y los turcos infieles, una correcta evangelización de los negros los redimiría de su estado bárbaro e incivilizado, y por ser “gente recia” contribuirían a combatir a los musulmanes. Además, el indio cronista y dibujante plantea que la forzosa presencia de los negros en tierras andinas genera un sufrimiento mutuo entre negros bozales e indios, mientras que los mestizos, mulatos y negros criollos, considerados “todos bellacos”, poco a poco contribuyen al crecimiento de las “morenidades criollas” y, por consiguiente, a la extinción de los indios.

Conforme transcurrían los años, la presencia de la población africana se hizo más evidente, especialmente en los centros urbanos que movían su economía alrededor de la producción argentífera de Potosí (Crespo 1977, 12)<sup>288</sup>. En este contexto, los negros y sus descendientes se integraban cada vez más en la sociedad virreinal y establecían lazos estrechos con las otras castas subalternas. Por otro lado, los discursos oficiales hegemónicos mantuvieron y promovieron en los imaginarios colectivos, a pesar de los mestizajes, la división social por castas separadas<sup>289</sup>. Por esta razón, durante gran parte del período colonial, los discursos subalternos andinos respecto a los negros no fueron muy distintos de los expresados por Guamán Poma a comienzos del siglo XVII. El historiador boliviano Alberto Crespo (1977, 10-13) da cuenta de las ideas y preconcepciones hacia los negros que circulaban en el Potosí colonial (entre los siglos XVII y el XVIII) y que considera muy difundidas en la época. Ejemplifica citando en crónicas y expedientes judiciales en que se nombra a los negros acompañados a menudo de adjetivos prejuiciosos como “negros perversísimos”<sup>290</sup>. Además, este sector de la población era considerado especialmente belicoso. Un ejemplo, entre otras citas, es la orden expedida en 1649 por el teniente general de corregidor Fabián Velarde de

---

<sup>288</sup> Durante el siglo XVII la producción argentífera de Potosí alcanzó su máximo esplendor y en la medida que la producción argentífera aumentaba, también lo hacía demográficamente la Villa Imperial de Potosí y por ende la mano de obra esclava que no sólo trabajaba en las minas, sino que también laboraba en la industria urbana que satisfacía la demanda de insumos para la minería. La producción argentífera de Potosí contaba con el trabajo periódico indígena, denominado mita, a razón de tributo como motor principal de mano de obra. También contó con trabajo especializado, denominado minga, que se contrataba en el mercado de trabajo libre; a este último sector pertenecieron algunos negros y morenos libres.

<sup>289</sup> Esta situación se vio reflejada en prácticas sociales como las cofradías; incluso en las que funcionaron en zonas más alejadas de los centros virreinales, como en el Norte Grande de Chile. En los poblados pequeños, todas las castas pertenecían a la misma cofradía. Sin embargo, la división de castas se manifestaba en la estructura de la *performance*, por ejemplo, en la organización de los cantos al Niño Dios de la región de Tarapacá primero cantan los negros, después los criollos y finalizan los indios (Daponte 2013, 19).

<sup>290</sup> Calificativo que el cronista Bartolomé de Arsan y Vela en su obra *La Villa imperial de Potosí*, escrita durante la primera mitad del siglo XVIII, daba a los esclavos de la Casa de La Moneda de Potosí.

Santillana, en la que se prohibía a los negros salir de sus casas, también los domingos y fiestas de guardar, bajo la pena de doscientos azotes, debido a que alborotaban la villa “por pendencias que tienen con otros negros y negras con quienes tratan, de lo cual resulta gran escándalo y alboroto”. De todas estas citas el autor concluye que “Viviendo en condiciones de tan extrema reclusión, doblemente esclavizados, presos en la casa, la vida de los negros transcurría dentro de un triángulo cuyos vértices eran el robo, la pendencia y la evasión” (Crespo 1977, 12). De esta manera, los prejuicios que afectaban a la población de origen africana construyeron durante gran parte de la Colonia una visión generalizada que los consideraba seres salvajes y alejados de Dios.

Al finalizar el período colonial, el concepto de “castas” designaba a las mezclas de las tres naciones primarias (indios, españoles y negros), las cuales, debido al continuo mestizaje, tendían a confundirse entre sí.

El color de la piel representaba todavía a finales del siglo XVIII un elemento importante en determinar la posición social de los sujetos y sorteaba el destino de los individuos pertenecientes a las castas. Esta sería en parte la razón que motivó en el Perú de finales del siglo XVIII, la producción de escritos e imágenes sobre las castas que pudieran definir y plasmar las sutiles diferencias raciales que tenían gran importancia al momento de establecer la posición social de un individuo al interior de la sociedad. Estas definiciones entregaban una gama de posibilidades de mestizaje por medio de repetidas uniones entre las castas que daban origen a una gran cantidad de resultados, cada uno de los cuales podía ser definido y nombrado (Palmiero 2014, 141).

En este contexto, los hispanos más desfavorecidos realizaban múltiples esfuerzos por mantenerse diferenciados de indios y negros, al mismo tiempo que, indios y negros buscaban por todos los medios salir de la segregación racial (Palmiero 2014, 147-148). Los negros libres y mulatos que alcanzaban mejor posición social se desmarcaban de la categoría de negros y paulatinamente fueron autodefiniéndose como morenos o pardos (Bernand 2000, 163; 2009a, 19 -30).

### 3.2.3. Discursividad afroandina y su manifestación en espacio público del estado nacional.

La llegada de la República reconfiguró el orden social; los conceptos de súbditos y de castas fueron reemplazados por los de ciudadanos y de clases respectivamente. El paradigma barbarie/civilización fue la guía moral de las nuevas repúblicas; en estas se entendía por bárbaro a toda aquella manifestación de ideas conservadoras y expresiones con características coloniales, mientras que por civilización se concibió a ideas y manifestaciones vinculadas al modernismo y progresismo liberal.

La modernidad republicana se expresó a través de la construcción, por parte de las clases gobernantes, de estereotipos humanos que tenían como objetivo controlar y manipular a las clases populares. De esta manera, las clases dirigentes construyeron un sujeto nacional subalterno, como, por ejemplo: el cholo peruano, el roto chileno o el gaucho argentino (Martínez; Gallardo y Nelson Martínez 2003)<sup>291</sup>. Por otro lado, la clase morena apeló a la veneración de los símbolos nacionales para alejarse del estigma social de incivilidad y demandar integración al estado nacional.

En este contexto, la fiesta pública fue uno de los principales espacios en los que se expresaron estos discursos, principalmente en las fiestas populares religiosas donde las clases subalternas tenían gran participación. Por medio de la *performance* estas clases simbolizaron la barbarie a través de seres mitológicos andinos como cóndores, quirquinchos y osos, o mediante personajes de autos sacramentales coloniales como diablos, indios de la selva (cambas, chunchos, chirihuanos y tobas) y morenos. En el caso de las cofradías de los indios selváticos y de los morenos se trata, según el imaginario andino, de habitantes de las tierras salvajes ubicadas al oriente de la cordillera de los Andes.

A partir de lo anterior es posible concluir que durante la República las clases populares representaron a los negros en mascaradas y cofradías religiosas y continuaron

---

<sup>291</sup> Un claro ejemplo es el concepto de “pardocracia” que acuñó Simón Bolívar para referirse al temor de la nueva clase dirigente a: “un eventual gobierno de pardos; gente de clase social menos favorecida, con mestizajes morenos, que amenazaba con subvertir en dos décadas tres siglos de historia venezolana” (Lynch 2006, 388). En otras palabras, el no tener cuidado con el espíritu de esta clase significaría el exterminio de las independentistas burguesías emergentes a las que el mismo Bolívar pertenecía.

considerándolos como hombres faltos de civilidad, herejes y portadores de males sociales, pero que, a través del sacrificado peregrinaje que consistió en marchar encadenados y en condición de esclavos, tenían la posibilidad de redimirse y alcanzar la civilidad ante una imagen sagrada. Esta, como hemos visto en el capítulo anterior, estaba ataviada con símbolos patrios, por lo que, con este acto, el hombre negro se redimía de los males de la incivilidad colonial y se reconocía e integraba a la nueva república.

#### **3.2.4. El surgimiento del discurso afroandino; sus características musicales y coreográficas.**

Durante el proceso de construcción de los estados nacionales, la marginación de las clases mestizas-cholas provocó el apego, por parte de éstas, a sus propias expresiones tradicionales (Abercrombie 1992, 282); en este contexto, el poder representar su pasado y sus tradiciones frente a una imagen sagrada que, como vimos en el capítulo anterior, representaba a la patria, se convirtió en la manera de sentirse incluidos en el nuevo proyecto nacional. Las cofradías religiosas, al igual que en la Colonia, continuaron siendo el principal medio de expresión de las clases menos favorecidas y operaron como una institución intermedia entre el mundo colonial y republicano. Aunque fueron perdiendo protagonismo a medida que transcurría el siglo XIX, siguieron funcionando algunos de los cargos que éstas contenían, como el alférez, el fabriquero, el mayordomo, etc. (Díaz; Martínez y Ponce 2014, 104). También perduró la representación de algunos personajes de los autos sacramentales y profanos como diablos, negros moros, pallas del Inca, pastoras; así como seres mitológicos andinos y cristianos como cóndores, ángeles, brujos y otros personajes que en los autos coloniales habían simbolizado la lucha entre el bien y el mal<sup>292</sup>.

Estos autos organizados y realizados por los integrantes de las cofradías eran cantados y bailados. A medida que transcurría el siglo XIX fueron perdiendo vigencia; por ejemplo, en el Norte Grande de Chile, *La muerte de Atahualpa* se realizó hasta mediados del siglo XIX, como da cuenta el ingeniero Williams Bollaert (1975, 478), y

---

<sup>292</sup> Entre los dramas más conocidos en el horizonte andino se encuentra el de *Moros y cristianos* o *El cautivo*, *El diablo mudo*, *Los Reyes Magos* y el *Drama de la conquista* o *La muerte de Atahualpa*.

*El cautivo* o *Moros y cristianos* se realizó en la región de Tarapacá hasta mediados del siglo XX<sup>293</sup>. Actualmente, el último auto sacramental que se presenta en el Norte Grande de Chile es el *Pisa Pisa* y lo realiza la compañía de Morenos número uno de Tacna (la ciudad peruana vecina a Arica) durante la Fiesta Mariana de las Peñas, en la región de Arica y Parinacota<sup>294</sup>.

Al finalizar el siglo XIX las fiestas religiosas en los principales santuarios y poblados del Norte Grande de Chile se han hecho cada vez más masivas. Las clases populares, que sufrieron la exclusión en la conformación del estado nacional, expresan, a través de la *performance* cantada y danzada, sus sentimientos, aspiraciones, esperanzas y demandas sociales frente a la imagen sagrada. Estos nuevos discursos mantienen el paradigma colonial barbarie/civilización, en que la barbarie está representada por los personajes de los autos sacramentales establecidos en el imaginario social como portadores de la incivilidad. Pero, en este nuevo contexto, se redimen y civilizan ante la imagen sagrada que, como he mencionado anteriormente, simboliza la patria.

Entre los personajes que se representaban en los autos sacramentales coloniales y que supervivieron al nuevo contexto republicano se encuentran los morenos. Estos fueron representados en los principales santuarios marianos y patronales del horizonte andino. Como, por ejemplo: qapac negro en la zona del Cuzco, morenadas en la actual Bolivia y bailes morenos en el Norte Grande de Chile. Estas representaciones se han extendido también a las fiestas del ciclo de Navidad y Epifanía, fechas del calendario religioso colonial que estaban estrechamente vinculadas con el mundo africano. En esta época, los bailes más conocidos eran los negritos de Huanuco, la negrería de Huayllay en la sierra centro peruana y el baile de los negritos en la zona de Ica al sur del Perú,

---

<sup>293</sup> Las últimas realizaciones de este auto en el santuario de la Tirana fueron registrado en vídeo por los musicólogos Pablo Garrido en 1944, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RtbRtyhKqQ8> (minuto 12 :23 a 15:00) [consulta 10/03/2018] y publicado por Carlos Lavín (1950) en un libro titulado *La Tirana : fiesta ritual del Norte de Chile. Santiago.*

<sup>294</sup> El registro del año 2010 disponible en: Primera parte: <https://www.youtube.com/watch?v=f8Qrc81OjRg> [consulta 10/02/2018]. Segunda parte: <https://www.youtube.com/watch?v=Qao-MU-qNGI&t=37s> [consulta 10/02/2018].



entre muchos otros que aluden a las antiguas cofradías de negros que visitaban los pesebres coloniales<sup>295</sup>.



*Fotografía 14 Morenada de Bolivia<sup>296</sup>.*

Si bien es cierto que muchos de estos bailes presentan algunas diferencias, tanto en su música como en el vestuario<sup>297</sup>, también presentan similitudes en algunos accesorios de danza, como en el uso de la matraca para llevar el pulso y, especialmente, en el discurso implícito de su *performance*. Este relato es común entre los integrantes de las cofradías y las instituciones folclóricas tanto en Bolivia, como en Perú y Chile y sostiene que la danza ilustra la larga y cansadora travesía que realizaron los esclavos

---

<sup>295</sup> A diferencia de los bailes morenos del ciclo mariano, los que se auto-reconocen como nacidos durante el período republicano, las cofradías de los bailes de negritos del ciclo de Navidad y Epifanía mencionan su origen desde tiempos coloniales, debido a que se sienten continuadores de las cofradías de negros que durante el virreinato participaban de estas festividades.

<sup>296</sup> Disponible en: [http://www.la-razon.com/la\\_revista/cultura/Evento-Oruro-reivindica-origen-morenada\\_0\\_2229977086.html](http://www.la-razon.com/la_revista/cultura/Evento-Oruro-reivindica-origen-morenada_0_2229977086.html) [consulta 11/02/2018]

<sup>297</sup> En cada región las cofradías se caracterizan de una manera particular. Por ejemplo, en el altiplano boliviano las mascaradas de negros poseen una pipa o “cachimba” para fumar, que hace referencia a que durante la Colonia los negros tenían inclinación y predilección por el tabaco: “La gran hacienda jesuita de Tumán, Lambayeque, en 1768, [...] contaba con 178 esclavos casi todos nacidos en la misma hacienda, para cuyo mantenimiento era necesario contar con harina de maíz, frijoles y arroz; además de veinte reses y más de cien mazos de buen tabaco al mes, de lo contrario no trabajaban bien” (Vega 2003, 74). Esta relación del negro con el tabaco se encontraba ya en las descripciones de Guamán Poma, que definía a estos sectores de la población como “tabaqueros” (Guamán Poma [1615] 2008, 390); también en algunas letras de los villancicos de negros de los siglos XVII y XVIII se describen negritos que ofrendan tabaco al Niño Dios, y en los dibujos y acuarelas coloniales, como los de Martínez Compañón (1884, Lámina E 141 y E 43), se retrata a los negros fumando “la cachimba”.

desde los principales puertos coloniales como Lima para las cofradías peruanas, Arica para las chilenas y el Río de la Plata para las bolivianas, hasta las minas de Potosí. Menciones a esta travesía se encuentran a menudo en las letras de los cantos de los cofrades: “Lima y Potosí / Todo he andado/menos a esta tierra/ nunca he llegado<sup>298</sup>”. Además, el relato informa que los esclavos negros marcharon encadenados, con grilletes en los pies y cadenas en los brazos. Por esta razón, el paso de la danza es lento y pausado y los bailarines utilizan pasos cortos simulando las cadenas<sup>299</sup>. La música que acompaña estas *performances* es una marcha, interpretada actualmente por las bandas de bronces en el Norte Grande de Chile, sur del Perú y Bolivia y por una orquesta tradicional en la zona del Cuzco en Perú<sup>300</sup>.

El accesorio utilizado por los danzantes, y que caracteriza a todas las cofradías, es la matraca<sup>301</sup>, que simboliza el sonido de las cadenas y los grilletes que trajinaban los esclavos durante su marcha<sup>302</sup>. A este propósito, la musicóloga Lorena Ardito informa que: “Es el caso de los *Caporales* y las *Morenadas* del carnaval de Oruro [Bolivia], que simbolizan la memoria de la esclavitud negra desde la perspectiva del “cholo” boliviano, donde el sonido de las matracas de los *morenos* evoca las cadenas de la esclavitud” (Ardito 2014, 247). Por otro lado, en Chile, Danitza Coca Arapio, segunda caporala del Baile Moreno de Pica, me comunicó que: “Las matracas serían como las cadenas de los negros, el sonido, cuando los negros los amarraban, o sea los encadenaban, sonaban las matracas [cadenas] al caminar”.<sup>303</sup>

En el Norte Grande de Chile existen dos tipos de bailes morenos: morenos de paso y morenos de salto; Los primeros son propios de la región de Arica y Parinacota en el extremo norte de Chile y del departamento de Tacna en el extremo sur peruano<sup>304</sup>. Su nombre, “de paso”, deriva de su estilo de baile, pues marchan cadenciosamente

---

<sup>298</sup> Canto de entrada de los qapac negro de Paucartambo en la región del Cuzco. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q1OYNVDADU4&t=1822s> minuto 1:20 a 1:56. [consulta 19/01/2018]

<sup>299</sup> En los últimos años, algunas cofradías de negritos del centro peruano se encadenan entre los tobillos, con el objetivo de hacer más explícito el discurso, claro que con cadenas livianas que le permitan bailar.

<sup>300</sup> En la zona del Cuzco la orquesta tradicional está integrada por arpa, violín, mandolina, quena, guitarra y acordeón. En los últimos años también se ha integrado el saxo y clarinete.

<sup>301</sup> Equivalente a lo que en Castilla se denomina carraca.

<sup>302</sup> El relato de los esclavos que marchaban en cadenas desde los puertos hacia las minas del Altiplano es muy difundido entre el imaginario popular. La asociación entre esclavitud y el instrumento musical “matraca” para designar esta marcha forzosa se ha difundido y ha sido utilizada axiomáticamente por investigadores, protagonistas y periodistas.

<sup>303</sup> Entrevista realizada en Iquique, 20 octubre 2014.

<sup>304</sup> Recién ingresados al Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial de Chile.

marcando el ritmo con pasos alternados y sin saltos. Los segundos, los morenos de salto, se hacen presentes en todas las fiestas religiosas y patronales de la región; también sus bailes consisten en marchas, pero, a diferencia de las agrupaciones ariqueñas, sus bailes alternan saltos con pasos cadenciosos.

Respecto al vestuario, los morenos de paso utilizan terno y guantes blancos, por lo que también se les llama morenos pitucos y los morenos de salto utilizan un vestuario característico que evoca el mundo árabe, como parte de la herencia religiosa colonial del auto sacramental de moros y cristianos (Núñez 1994, 111) que consta de capas, espejos, turbantes y bombachas. Sin embargo, es la discursividad de la *performance* la que, en ambos casos, está relacionada con el mundo afro. Esta se expresa en dos elementos: en primer lugar, al igual que los bailes de negros (negritos, morenos y morenadas), las cofradías interpretan música y pasos de marcha, ya que ésta es concordante con la discursividad que relata la travesía que realizaron los esclavos negros, y, en segundo lugar, los danzantes utilizan la matraca, que simboliza el sonido de las cadenas, para marcar el paso.

De acuerdo con los datos presentados anteriormente, los bailes morenos del Norte Grande de Chile son portadores de dos discursos. El primero está relacionado con la visión del negro colonial, cuya discursividad se expresa en la *performance* cantada y danzada que estas agrupaciones realizan en la fiesta religiosa. El segundo discurso está relacionado con el auto sacramental *El cautivo*<sup>305</sup>, cuya discursividad se manifiesta en los trajes y en el argumento del auto que remite a los moros infieles. En ambos casos, esta visión está relacionada con la imagen colonial andina en que negros y moros eran seres incivilizados que habitaban en el espacio geográfico oriental más lejano.

---

<sup>305</sup> Este auto sacramental se encuentra registrado en varias libretas (muy antiguas) que poseen las cofradías y bailes religiosos del Norte de Chile. Se interpreto hasta aproximadamente 1950 y su argumento consiste en la captura de un soldado cristiano por parte del rey moro llamado Zacarías Majestad o también, en otras libretas, Saladín. El rey moro le ofrece la conversión al islam a cambio de perdonar su vida, pero el cristiano se reusa ya que confía en la gracia divina, por lo que es finalmente asesinado. Desde los cerros aparecen los diablos, los que danzan alrededor de su cadáver para llevarse el alma al infierno, pero aparece un angel de la guarda o, en otras libretas, el arcángel Gabriel, quien vuelve a la vida al cristiano. Debido a este milagro el rey moro se convierte al cristianismo.

### **3.3. Discursos y discursividades actuales.**

Durante el siglo XX surge en los países del Atlántico latinoamericano y del Caribe una corriente social orientada a la reconstrucción de las identidades afrodescendientes. En sus inicios este movimiento se caracterizó por un interés hacia la cultura africana, en especial por la religión y mitología yoruba de Nigeria. Este hecho motivó a investigadores americanos y europeos, así como también a agrupaciones sociales folclóricas y populares de filiación afro a estudiar y recrear manifestaciones de aquella cultura, en especial en el ámbito de la música y la danza. Hacia la mitad del siglo XX se estableció en el imaginario colectivo latinoamericano un nuevo modelo de música negra, la afrodescendiente, que sirvió como referencia durante la década de los 60` y 70` para una nueva conciencia reafricanizadora motivada por las luchas sociales de la población negra en Estados Unidos y las independencias de los países africanos. La industria musical jugó un importante papel en la difusión del movimiento y la construcción del discurso de la afrodescendencia, lo que inspiró el nacimiento de otras agrupaciones sociales afros en Latinoamérica. El antiguo movimiento reafricanizador socioreligioso y folclórico con sustento académico, paulatinamente se transformó en un movimiento latinoamericano que reivindicaba los derechos y las demandas sociales de los negros postergadas por más de 400 años. En este proceso, la música y la danza se convierten en las principales herramientas para atraer la atención social hacia estas demandas.

El proceso de globalización de los años noventa y comienzos del siglo XXI vio nacer un nuevo despertar de la afrodescendencia en los países latinos que menos se reconocían como portadores de la cultura afro; como es el caso de Chile, Bolivia, México y Argentina. Además, el fácil acceso a los medios de comunicación masiva fortaleció el traspaso de saberes culturales y, por ende, el rápido enriquecimiento de las organizaciones sociales, especialmente en la música y la danza.

En la actualidad, el movimiento afrodescendiente latinoamericano ha despertado el interés de variados investigadores de las ciencias humanas y se ha convertido en un medio para las reivindicaciones sociales cuyas demandas adquieren mayor visibilidad mediante el uso de la música y la danza. Chile no ha sido la excepción y, como ya se ha señalado, en la ciudad de Arica se crearon, desde el 2001, asociaciones culturales, como Oro negro, Lumbanga y Sabor Moreno, etc. cuyas actuaciones han instalado la

discusión sobre la presencia y aporte de los afrodescendientes en un país que, oficialmente, había invisibilizado su existencia en la conformación de una identidad nacional.

### **3.3.1. La construcción del discurso musical afrolatinoamericano.**

El proceso de “reafricanización” comenzó en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX como consecuencia del desarrollo del folclorismo nacionalista latinoamericano; este movimiento, que había surgido a finales del siglo XIX por la necesidad de reafirmar los sentimientos nacionalistas de los respectivos países a través de la construcción de nuevos símbolos culturales, adquirió un nuevo auge debido al advenimiento de las celebraciones del primer centenario de las independencias americanas. En este contexto, muchos exesclavos de Cuba, Brasil y algunos países caribeños, iniciaron la búsqueda de sus raíces culturales, principalmente religiosas, y lo hicieron mirando a aquellas naciones africanas consideradas como matrices de su folclore (Hodge 2012,5). Muchos de los afrodescendientes de toda América se trasladaron en aquellos países, por ejemplo, en la ciudad-puerto de Lagos ubicada en Nigeria, “la población general en 1889 continuaba creciendo y uno de cada siete Lagosianos [sic.] había vivido en Cuba o en Brasil, es decir, cerca de 5000 de los 37500” (Matory, 1998, 275). Sin embargo, muchos de estos nuevos habitantes retornaron a sus países de origen, lo que mantuvo una fluida relación entre la costa nigeriana y las principales ciudades costeras americanas de Estados Unidos, Trinidad, Puerto Rico, Venezuela (Matory 1998, 263), y especialmente, La Habana y Salvador de Bahía.

Durante este proceso se construyeron y reconfiguraron de manera transnacional y desde un enfoque religioso yoruba las nuevas identidades afro de América. Como afirma el antropólogo J. Lorand Matory (1998, 273): “la identidad y etnia ‘yoruba’ fue creada en una sociedad criolla de la ‘Costa’, que estaba en constante diálogo con las naciones religiosas emergentes de la diáspora afrolatina”<sup>306</sup>.

---

<sup>306</sup> Cita original: “a identidade e etnia “yorubá” foi criada em uma sociedade crioula da ‘Costa’, que estava em constante diálogo com as nações religiosas emergentes da diáspora afro-latina”.

Los casos más emblemáticos de este proceso reaffricanizador se encuentran en Cuba y Brasil. La musicóloga cubana Victoria Eli (2002) afirma que, en las instituciones como cofradías y cabildos, que siguieron funcionando durante todo el siglo XIX, se sincretizó la religión yoruba con el cristianismo colonial, lo que causó la creación de la religión afrocubana actual, también llamada santería<sup>307</sup>. Esta se enriqueció aún más después de la abolición de la esclavitud en 1886, con los viajes de ida y vuelta que realizaron varios cultores de esta religión a Nigeria<sup>308</sup>. Entre los cubanos que realizaron estos viajes destaca Ma Monserrat González, conocida también con el nombre de Obá Teró, mujer de procedencia africana y perteneciente a esclavos egbados. A ella se le atribuye la consagración del culto a Olokún y la introducción de los tambores sagrados, también llamados *bata*, utilizados especialmente para el rito afrocubano<sup>309</sup>. Ma Monserrat Gonzalez fue consagrada después del viaje que realizó al reino yoruba en Nigeria (Hodge 2012, 6) y, probablemente, consagró a su vez a Fermina Gómez Pastrana, otra mujer de marcada referencia en el culto afrocubano (1844-1950). Esta última es conocida por la gran cantidad de ahijados que mantuvo tanto dentro como fuera de la ciudad de Matanzas en Cuba, ciudad en la que el culto a los *Orischá* se desarrolló y aún tiene mayor presencia (Hodge 2012, 7).

En Brasil la situación no fue muy diferente a Cuba: la socióloga Ilena Hodge (2012, 9) informa de varios sacerdotes que viajaron y fueron investidos en Nigeria, mientras que otros mantuvieron una estrecha relación entre la costa brasileña, especialmente la ciudad de Salvador de Bahía, y la ciudad nigeriana de Lagos. Entre los más destacados figuran:

---

<sup>307</sup> Durante el siglo XIX hubo un incremento del tráfico de esclavos, en su mayoría de forma ilegal, hacia las antiguas colonias portuguesas y a las colonias centroamericanas que aún pertenecían a la corona española. Estos se integraron paulatinamente en cabildos y cofradías que, desde la Colonia, agrupaban a los negros libres y esclavos (Eli 2002). Estas instituciones desempeñaron un importante papel en la reconstrucción y reconfiguración de los valores culturales propios de cada nación africana que llegaba a América.

<sup>308</sup> A finales del siglo XIX muchos exesclavos viajaron a los Reinos Yorubas en busca de sus raíces siguiendo la ruta de Cuba-España (como país metrópoli), desplazarse luego para Portugal y de allí partir para África hasta llegar a territorio yoruba. Una ruta similar era seguida por los negros que salían desde Brasil para África, vía metrópoli portuguesa (Hodge 2012, 5),

<sup>309</sup> Aunque es difícil determinar con exactitud la presencia de los tambores rituales *batá*, se puede suponer que fue en el siglo XIX cuando se hizo más notable la presencia yoruba en Cuba (Eli 2002). Sin embargo, es tan relevante la figura de Ma Monserrat González que la tradición oral le atribuye la introducción de los tambores *batá* más antiguos a la isla con los cuales hasta hoy se rinde culto a las divinidades (Hodge 2012, 6).

Martiniano do Bonfim, Lorenço Cardoso, Manoel Rodolfo Bamgbose, Filisberto, Sowser, entre otros. De ellos, quien se hizo más famoso fue el Babalawo, Martiano do Bonfim (1859-1940), tal vez por haber sido uno de los fundadores del terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, consejero espiritual y ayudante especial de Mãe Aninha, e instituido en culto de los Doze Obás de Xangô en esa casa-templo de Bahía.

Según el antropólogo Palmié (2007, 91), Martiniano destacó por haber sido un gran informante de importantes investigadores de la llamada “reafricanización de Latinoamérica” o la “mundialización de la cultura yoruba” (Hodge 2012, 8). Por ejemplo, mantuvo contacto con Manuel Quirino, Arthur Ramos, Edison Carneiro y Nina Rodrigues; entre los norteamericanos están Donald Pierson, Ruth Landes, Frazier, Turner y Herskovits (Palmié (2007, 91). Martiniano también sirvió de inspiración a los franceses Bastide y Verger, en tempos más recientes de investigación (Hodge 2012, 10).

A través de este proceso reafricanizador, que Palmié (2007) titula “La Globalización Ioruba”, se reconstruye y reconfigura el imaginario de la diáspora africana en Latinoamérica. Ésta conserva caracteres afrocoloniales y republicanos que se funden con los nuevos elementos procedentes de Nigeria. Lo que más destaca, a nivel musical, es la relación entre negro, tambor y fiesta pública.

Recordemos del capítulo anterior que la relación entre el afrodescendiente y la festividad callejera pervive desde la Colonia y se expresó principalmente durante la celebración del carnaval, cuyo carácter ruidoso y masivo, propio de los carnavales ibéricos, experimentó en América modificaciones importantes mediante el uso de idiófonos y ritmos procedentes de África que se arraigaron en los sectores más desfavorecidos de la sociedad latinoamericana, que es donde se insertaron los negros libres y sus descendientes. La imagen sonora de los tres tambores y de los toques derivados de los ritmos rituales yorubas se instaló en el carnaval y contribuyó a forjar el actual paisaje musical de los “carnavales negros”.

Un claro ejemplo, son las *llamadas* afrouuguayas y los *lubolos* (agrupaciones integradas por blancos y negros), que evidencian una profunda complejidad que puede albergar, en una sola manifestación y en el contexto del carnaval, a afrodescendientes y no afrodescendientes. Sin embargo, más allá de la infinidad de especificidades rastreables en las diversas manifestaciones del festejo carnavalesco latinoamericano, la

que impera y siempre aparece es la raíz africana. Por esto es posible plantear que uno de los rasgos distintivos de este tipo de carnavales es la capacidad de expresar un discurso de negritud; enunciado en sí mismo.

Más allá de la infinidad de especificidades rastreables en las diversas manifestaciones del festejo carnavalero latinoamericano, en las que aparece la raíz africana, es posible plantear que todas ellas comparten, efectivamente, un rasgo distintivo: su capacidad de expresar una idea, un sentido de negritud, ya sea enunciada desde la mismidad como reivindicación de “lo negro” o de “lo afrodescendiente”, o bien desde la otredad como representación de la alteridad o como alegoría de la convivencia interracial (Ardito (2014, 244).

Este proceso de reafricanización se institucionalizó en el año 1959 con la fundación del Centro de Estudios Afro-Orientales (CEAO), institución adjunta a la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Bahía; desde aquí, en la década de 1960, se hicieron varios trabajos de campo, especialmente en Benín y Nigeria (Hodge 2012, 12), así como también en Cuba y Brasil<sup>310</sup>. Para los movimientos afro de los otros países latinoamericanos, las experiencias de Cuba y Brasil representaron un válido referente al momento de construir sus propias identidades.

Además, la difusión de los logros anti-segregación y la lucha por los derechos cívicos de los afronorteamericanos fortaleció este proceso en Latinoamérica, lo que motivó a este sector de la población a exigir reconocimiento de los aportes de los exesclavos a la construcción de la nación. Los trabajos de Fernando Ortiz, Néstor Ortiz, Edison Carneiro, Melville Herskovitz y Roger Bastide, entre otros mencionados anteriormente, constituyeron un modelo fundacional para que posteriores folkloristas y antropólogos pudieran establecer patrones y modelos de los que hoy se considera afrolatinoamericano.

Desde los años 70 hasta nuestros días, el movimiento afrolatinoamericano se ha hecho más visible y se ha convertido en un movimiento social que demanda derechos,

---

<sup>310</sup> En este contexto los trabajos de Fernando Ortíz constituyeron un referente para este proceso, especialmente el concepto de transculturación que no había sido desarrollado por las ciencias humanas como hoy día y que sirvió para comprender mejor el proceso reafricanizador de la segunda mitad del siglo XX.



inclusión social y reconocimiento institucional. En este contexto, las comunidades utilizan la música y la danza como principal herramienta de visibilidad y para hacer patente sus demandas sociales. En este sentido, los discursos expresados en sus discursividades escénicas implícitas en su *performance* relatan la trágica historia de la diáspora africana en América<sup>311</sup>.

La mayoría de las asociaciones afro actuales buscan sus manifestaciones culturales al interior de su propia comunidad, pero la investigación se traba al constatar que se trata de manifestaciones mestizas en que lo considerado afro se ha perdido casi totalmente<sup>312</sup>; el resultante vacío ontológico produce un sentimiento de pérdida de una tradición e identidad afro al interior de la colectividad. Esta situación motiva al grupo social a la búsqueda de los orígenes y de una pureza cultural afro. La mirada se orienta entonces hacia las prácticas de las comunidades afrodescendientes de los países referentes en esta materia, como Cuba y Brasil, así como también hacia los países más cercanos que ya han pasado por este mismo proceso en décadas anteriores y que han logrado establecer, de alguna u otra manera, una herencia afro en el imaginario social, a través de la proyección internacional por medio de sellos discográficos, documentales, literatura y últimamente de las redes sociales<sup>313</sup>. Se construyó, entonces, una africanidad colectiva, más global, fruto de una constante circulación de saberes, tradiciones, ideologías e individuos, que termina creando una “tradición ancestral común”, concepto parecido al expresado por Roger Bastide en su *Las Américas Negras* (1967).

Un claro ejemplo de esta situación, entre otros, es Perú, -primer referente de la re-africanización del Norte de Chile-, donde el desarrollo del folclore de comienzos del siglo XX impulsó, desde las elites limeñas, la construcción y el desarrollo de la llamada “música criolla”; en ésta los negros eran, por así decirlo, los principales protagonistas.

---

<sup>311</sup> Por ejemplo, en el Perú, los cantos creados e interpretados por autores como Nicomedes Santa Cruz, desde el conjunto Perú Negro, hasta las cantantes populares más famosas afroperuanas en la actualidad como Eva Ayllón y Susana Baca, cuentan la historia de los negros en América, de su esclavitud, sufrimiento etc. Además, estos mismos cantos dejan entrever la marginación social actual y hablan de los dones y talentos de los cuales serían portadores los afrodescendientes y que los hace merecedores de entrar a pleno título en la sociedad moderna. La ciudad de Arica, Chile, no es la excepción, puesto que las actuales creaciones de los conjuntos musicales, como Lumbanga y Tumba Carnaval, transmiten estos mismos valores.

<sup>312</sup> Por ejemplo, en Arica, las variadas fiestas en las que participa la comunidad de afrodescendientes se han desenvuelto, por lo menos en el último siglo, en un clima criollo-mestizo, en cuanto a las músicas, los instrumentos y las otras expresiones culturales. De hecho, no están presentes aquellos elementos considerados hoy como netamente “afro”: uso de tambores, ritmos complejos, bailes y vestimenta entre otros.

<sup>313</sup> Este último es el caso de Arica, que orientó su primera mirada hacia el fenómeno afroperuano.

Luego, entre la década de los 60` y 70`, los hermanos Victoria y Nicomedes Santa Cruz, entre otros, inspirados en el efervescente movimiento afrolatinoamericano, emanciparon de la música criolla el repertorio que aludía directamente a “lo negro” y lo enriquecieron con aportes de la música cubana (Tompkins 2011, 56-57; Delevaux 2011, 6-11), como es el caso del cencerro, idiófono introducido por Victoria Santa Cruz en una zamacueca de su creación:

La introducción instrumental de dicha zamacueca [el autor se refiere a la zamacueca *Ven a mi encuentro*, compuesta por Victoria Santa Cruz] comienza con el pulso rítmico básico tocado en un cencerro con un palo [...] los informantes negros de más edad en el Perú han confirmado que para ellos los “cencerros son para ponerlos alrededor del cuello de las vacas, no para tocar música”. Las fuentes escritas no han presentado evidencia conocidas que demuestren que el cencerro, muy usado en la música afrocaribeña, fuera alguna vez usado en la música afroperuana tradicional (Tompkins, 2011, 57).

Como consecuencia, algunos músicos afroperuanos viajaron a Cuba para aprender instrumentos y otras prácticas *in situ*: “El famoso músico afroperuano, conocido bajo el nombre de “Chocolate”, originario del pueblo El Carmen, situado en el sur de Lima, viaja a Cuba y se inicia en la Santería y en los tambores batá utilizados en los rituales. Integra esos ritmos en su juego de cajoneador” (Delevaux 2011, 11).

Además, se recrearon géneros, como por ejemplo el alcatraz y el son de los diablos, para finalmente construir la categoría de música afroperuana en la industria musical. José Durand, aunque no afrodescendiente, junto a la familia Vázquez (formada por músicos negros), fundan la “cuadrilla morena de pancho fierro” que debutó en Lima en 1956; esta agrupación estaba abocada a interpretar la música de la “gente morena”. El trabajo en la década de los 60 y 70 de los hermanos Victoria y Nicomedes Santa Cruz, difunde y pone en valor la música de lo que ellos llaman, en ocasiones, “los negros del Perú” o “afroperuanos”. De las agrupaciones de estos hermanos y de la mano de Ronaldo Campos nació en 1969 -70 la compañía de danza “Perú Negro”; ésta se posicionó como el conjunto más popular y difundido de este tipo de música. Desde esta agrupación en adelante comienza a establecerse en el imaginario social latinoamericano el concepto de música y danza afroperuana (Tompkins 2011, 56-57).

Las actuales músicas afrolatinoamericanas integran en sus interpretaciones una variedad de instrumentos considerados afro como las “tumbadoras, bongoes y reco-reco, pues, los músicos afrodescendientes tratan de reproducir una situación que, según ellos mismos, aquí tuvo lugar” (Delevaux 2011, 11). En consecuencia, el desarrollo reafricanizador está basado en la constante circulación de saberes, que se adoptan y adaptan en un “transcultural sincretismo mágico y [en algunos casos] religioso” (Ortiz 1940, 218) que constantemente recrea y reconfigura el imaginario afrolatinoamericano.

### **3.3.2. El proceso de reafricanización en Arica; referentes y paradigmas de la discursividad de la afrochilenidad.**

Las manifestaciones de la reafricanización en el Norte Grande de Chile se han construido en base a los principales paradigmas emanados de la experiencia de los afrodescendientes de los otros países latinoamericanos. Las comunidades en Chile tomaron como referencia el concepto de afrolatinoamericano, emanado del proceso conocido como la “reafricanización de América Latina”. Entre las acciones más trascendentes del proceso chileno se encuentra la reconstrucción de la africanidad perdida por medio del rescate de la memoria de “los abuelos”, que se complementa con la bibliografía afrolatinoamericana. En el caso de la ciudad de Arica, al igual que en las otras experiencias latinoamericanas, la música y la danza se utilizan como principal herramienta de expresión, sensibilización nacional y demandas sociales.

Los afroarriqueños iniciaron la recuperación de su propia africanidad investigando en la memoria oral de “los abuelos”. Las prácticas culturales halladas fueron asumidas como una identidad y en algunos casos complementadas a través de la escasa, pero fundacional, literatura de los historiadores locales Alfredo Wormand (1966; 1968) y Viviana Briones (1991; 2004; 2005; 2012), para luego ser enriquecidas con la literatura nacional y latinoamericana.

Entre las principales manifestaciones halladas, destaca el uso de palabras “africanas” como *lumbanga*<sup>314</sup> o *mandinga*<sup>315</sup> o *mondongo*<sup>316</sup>, entre otras. No menos

---

<sup>314</sup> En Arica la palabra *lumbanga* significa “barrio o lugar de negros”; en la ciudad existió un barrio con este nombre, donde vivían los negros: “En el puerto de Arica, la población negra logró recrear un espacio que pudo haber expresado cierta cercanía con raíces originarias dejadas en el continente africano. Es el

importante ha sido la identificación de los apellidos o grupos familiares portadores de la afrodescendencia, cuyas historias familiares han sido asociadas a la población negra. También ha sido destacado el aporte afro a la gastronomía tradicional, como por ejemplo el caso del picante de *mondongo*, plato mestizo por excelencia<sup>317</sup>. Todos estos datos han sido publicados en dos libros escritos por los mismos protagonistas del movimiento como *Lumbanga: memorias orales de la cultura afrochilena* (Báez 2010) y *Afrochilenos una historia oculta* (Salgado 2013).

Paralelamente, las organizaciones ariqueñas han empezado a participar formalmente en las fiestas comunitarias de la región, como la fiesta de la Cruz de Mayo y la Pascua de los Negros, recreadas según los relatos de los más ancianos. Pero, es en el carnaval donde todos los “afiliados” al movimiento participan y construyen alegorías de sus orígenes.

Como vimos en el capítulo anterior, existen actualmente en Arica tres tipos de carnavales: un carnaval local, con carácter barrial, otro organizado por el municipio y llamado *Con la Fuerza del Sol Inti Ch'amampi* en el que participan de manera limitada las agrupaciones afro y el llamado *Carnaval Afro*, en el que la comunidad afrodescendiente y los no afrodescendientes expresan sus imaginarios y viven su afrodescendencia.

En este contexto carnavalesco la música y la danza son las principales y más ostensibles herramientas de visibilidad y por lo tanto son las actividades en las que los protagonistas de este movimiento han concentrado sus mayores esfuerzos. A través de los recuerdos de los más ancianos, junto con los referentes y paradigmas de la música afro reconstruida en otros países de referencia como Perú, Brasil, Cuba y Uruguay, se ha recreado una antigua danza ariqueña llamada tumbé o tumbé, rebautizada en el contexto de los carnavales actuales como tumba carnaval o tumbé carnaval<sup>318</sup>.

---

caso del llamado ‘barrio Lumbanga’, uno de los espacios de expresión y de convivencia de los hombres y mujeres negras” (Briones 2004, 813).

<sup>315</sup> *Mandinga* es el nombre de una población africana, pero en Arica designa simplemente a las personas negras.

<sup>316</sup> *Mondongo* es la palabra de origen africano que designa la barriga de los animales.

<sup>317</sup> El picante es un plato típico del norte chileno, compartido con el Perú y asociado a la población criolla, usado principalmente en las fiestas comunitarias.

<sup>318</sup> Hoy en día no hay un consenso respecto del nombre de esta danza. Al parecer, según las investigaciones realizadas por Loyola en la década del '60, el nombre usado para la danza era tumbé

También se han intentado incorporar a este repertorio otras celebraciones como La Cruz de Mayo, la fiesta patronal de San Miguel de Azapa o la de San Juan. Festividades en las que se recuerda la participación de “los abuelos” afrodescendientes que incluso tenían un rol protagónico, como ser reconocidos “cantores de oficio” (León 2015, 20). “El principal oficiante, que tenía a su cargo las ceremonias de esta noche, era el cantor Don Santos [...], un anciano negro del valle, pobre, pero de mucho prestigio por su función religiosa” (Kessel 2008, 20). Otros cantores destacados fueron Manuel Siles, Agapito Estoraica, Manuel Corvacho, Pablo Plaza, etc. (Baez 2010, 47). Estos cantos, aunque son reivindicados por las comunidades afrodescendientes con el objetivo de otorgar legitimidad ancestral al movimiento, son percibidos, según los mismos protagonistas, como producto del sincretismo entre la música hispana y la música de los pueblos originarios (Salgado 2013, 121-138; Baez 2012, 41-57). A este propósito, Pablo Dominguez (2014), director de la comparsa ariqueña Sabor Moreno, me comunica que “sus melodías no suenan tan afro”, es decir, no remiten al actual imaginario de la música “afrolatinoamericana”. En cambio, el tumbé ha podido desarrollarse bajo los cánones musicales afrolatinoamericanos; esto ha sido posible porque esta danza posee una línea melódica con un carácter rítmico carnavalesco, que acoge la transculturación de ritmos e instrumentos vinculados al proceso reafricanizador de Latinoamérica.

Actualmente, esta danza se presenta a través de las denominadas “comparsas”, que hacen alusión a los carnavales brasileños y las murgas uruguayas, y se enriquece constantemente mediante la incorporación de nuevos toques musicales que integran ritmos e instrumentos de variadas tradiciones afrolatinoamericanas, e incluso de tradiciones actuales del continente africano.

De esta manera, el movimiento afroariqueño ha construido nuevos y amplios horizontes, culturales y simbólicos, relacionados con lo “afro”. A través de los medios de comunicación y redes sociales, los principales protagonistas de la reafricanización ariqueña han credo una sonoridad propia de lo afrolatinoamericano que toma en cuenta también elementos que proviene de ultramar.

---

(comunicación personal 1994). Según Sonia Salgado, presidenta de la agrupación Oro Negro, el nombre más antiguo sería *tumbe carnaval* y con este nombre se recreó la danza en 2003 (2013, 179). Para este trabajo usaré el nombre de *tumbé* (minúscula) ya que para mí esta danza estaría relacionada con la danza afrocolonial *cumbees* o *cumbé*.



*Fotografía 15: Comparsa Oro Negro. Autor: Franco Daponte.*



## CAPITULO IV: Discursividades afrohispana, afroandina y afrolatinoamericana en las músicas y danzas del Norte de Chile.

### 4.1. Discursividad afrohispana: La Pascua de Negros y el cachimbo.

#### 4.1.1. Los cantos de la Pascua de Negros en la región de Tarapacá.

Durante el período colonial, en la América hispana a los esclavos se les concedía un día de descanso, que coincidía comúnmente con la Epifanía, en que podían salir por las calles bailando al ritmo de los tambores y visitar los pesebres de las casas en las que pedían un aguinaldo<sup>319</sup>. Al parecer esta situación originó la expresión Pascua de Negros<sup>320</sup>, utilizada hoy para indicar la Epifanía en algunos lugares periféricos de Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, México, Uruguay, Paraguay, Argentina y Chile. En el Virreinato del Perú esta fiesta era más conocida como “Pascua de Reyes”; sin embargo, en algunas localidades rurales se la conoció también como Pascua de Negros<sup>321</sup>.

Recordemos la cita del primer capítulo de la *Histórica relación del reino de Chile*, publicada en 1646, en la que el Padre Alonso de Ovalle daba cuenta de la participación de las cofradías de negros durante las celebraciones del seis de enero en el Virreinato del Perú:

La procession que hazen los morenos el día de la epifanía, y pascua de los Santos reyes magos, no es nada inferior a la de los Indios, en la qual, fuera de los pendones, suelen sacar en treze pares de andas todo el nacimiento de Nuestro redemptor. Va en unas el pesebre con la gloria, en otras el Angel que da la nueva a los pastores, y en

---

<sup>319</sup> Vale decir que, a los villancicos de Navidad y Epifanía de Venezuela y Colombia se les conoce popularmente como aguinaldos.

<sup>320</sup> No he encontrado ningún documento que ratifique quién le puso el nombre de Pascua de Negros a la Epifanía americana ni desde cuando se realiza en América. Sin embargo, en internet aparecen bastantes referencias, sin cita de fuentes, acerca de la relación entre las comparsas de negros que salían a pedir el aguinaldo en Navidad y Epifanía y el origen del nombre “Pascua de Negros”. La más completa está disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Reyes\\_Magos](http://es.wikipedia.org/wiki/Reyes_Magos) [Consulta 20/07/2016]

<sup>321</sup> En algunas regiones de Latinoamérica, uno de los reyes magos, el rey negro Baltazar, se convirtió en el santo de las poblaciones de origen afro: “este culto se halla vigente en una amplia zona en la región del litoral [rioplatense] con rasgos musicales y devocionales afro” (Cirio 2002b, 89). Al parecer habría una relación entre santo y estatus social, ya que los negros libres eran devotos a la Virgen y Santo Domingo, santo blanco; mientras que los esclavos adoraban a San Baltasar y San Benito, ambos negros (Cirio 2002b, 89). Este tipo de devoción no se encuentra presente en la región de Tarapacá.



otras varios passos de devocion, y por remate los tres santos magos, que siguen la luz de una grande estrella, que va delante, de mucho lucimiento. (Ovalle de 1646, cap. VII, 344).

Los pueblos de la región de Tarapacá no fueron ajenos a esta realidad; en toda la región <sup>322</sup> se usa el nombre de Pascua de Negros para indicar a la Epifanía, a pesar de que los celebrantes e integrantes de las cofradías no se reconozcan como tales. Según los datos que proporcionara el último maestro de capilla de Pica Enrique Luza (1994), en esta fiesta los dueños de las haciendas piqueñas “*regalaban*” un día a sus esclavos y trabajadores para que fuesen a adorar al Niño Dios a cambio de alimentos o de aguinaldos (Daponte 2006, 55). La presencia de los “negritos” en el pesebre se ve reflejada, por ejemplo, en algunos de los versos que todavía se cantan durante esta fiesta y que se transmiten por medio de “libretas” transcritas de generación en generación. Es probable que durante la Colonia cada curato tuviera su propio tipo de organización para las adoraciones; de hecho, los doce cantos cuyos textos están contenidos hoy en las libretas de Pica son comunes a todos los pueblos que conformaban, bajo la administración eclesiástica colonial, el curato de Pica y el de Tarapacá. En los pueblos que pertenecían a los curatos ubicados al norte de esta región, en la actual Región de Arica y Parinacota, se cantan otros versos con otras melodías.

La Pascua de Negros se desarrolla entre Adviento y la “Octava de reyes” (13 de enero) y mantiene características similares en todos los pueblos del Norte Grande de Chile. Las mujeres continúan ejerciendo un papel protagónico en la organización: construyen los pesebres en las casas y se reúnen entre vecinas y amigas para preparar dulces, panecillos, refrescos y el ponche caliente para los asistentes. Durante la fiesta, se realiza una adoración por día mediante acuerdo comunitario previo; la idea es que las adoraciones se desarrollen en varios salones y pesebres, en diferentes días.

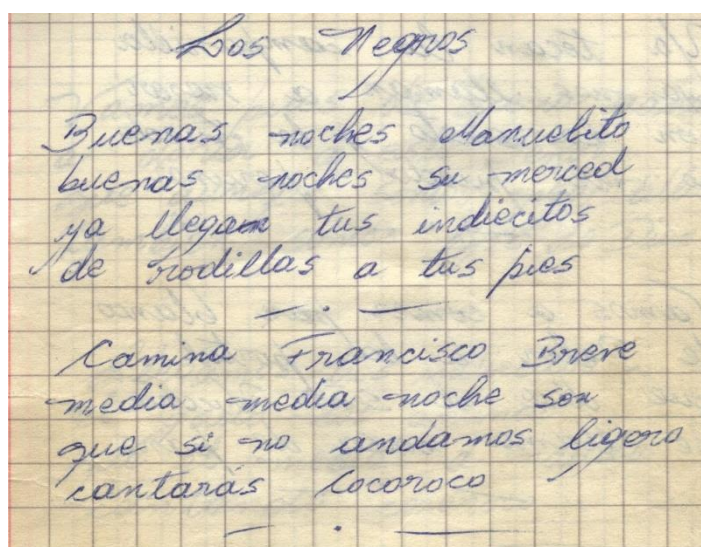
Las adoraciones consisten en el canto coral, muchas veces a *capella*, de doce cantos que los asistentes entonan de pie mirando hacia el pesebre y siguiendo un patrón preciso en el orden de las piezas:

---

<sup>322</sup> También en la región de Arica y Parinacota se usa el nombre de Pascua de Negros.

1- Los Negros; 2- Los Tamborcillos; 3- Las Ambrunas (Zambrunas o Zambombas en otros pueblos)<sup>323</sup>; 4- El Arruru; 5- Las Pascuas; 6- Pues con Alma; 7- Las Abricias; 8- El Arre-rru; 9- Las Indias; 10- La Cachua (bailada y cantada); 11- Los Reyes; 12- Cacharpaya.

Estos cantos están ordenados en cuatro bloques, de los cuales los primeros tres se identifican con un sector de la población y coinciden con una de las tres castas vigentes durante la Colonia. El primero corresponde a los negros y está integrado por los cantos uno, dos y tres. En el segundo, cantos del cuatro al seis, se hace referencia a los criollos; los cantos siete, ocho y nueve, del tercer bloque, evocan a los indios. Finalmente, los últimos dos cantos, once y doce son de saludos y despedida.



*Ilustración 20: Canto Los Negros contenida en la Libreta de Nelly Cayo. Autor: Franco Daponte*

Las palabras de los cantos se encuentran escritas en unas libretas que son copiadas cuando son demasiado viejas; en este momento hay muchas circulando. La transcripción que he usado para este trabajo proviene de la libreta de la señora Nelly Cayo; doña Nelly fue una antigua vecina que poseyó, hasta su fallecimiento en 1999, uno de los pesebres más importantes del pueblo; además, fue ella quien revitalizó en la

<sup>323</sup> En las libretas del poblado de La Tirana aparece el nombre del canto como las Ambrunas. En la libreta de Rosa Bustos, de la que se sacaron copias para las del pueblo de Matilla, aparece el título del canto y el verso como “Las Zambombas trolipían”. Me inclino por este último uso, debido a que la zambomba es un instrumento típico de las adoraciones al Niño Dios en toda Iberoamérica y el Mediterráneo cristiano.

década de los 90`la cofradía de pastorcitos<sup>324</sup>. En enero de 1997 me obsequió esta libreta, escrita por su propia mano.

Desde mi niñez he tenido la ocasión de participar en varias adoraciones realizadas en diferentes casas de los poblados de Pica y Matilla. Para esta tesis describiré brevemente la adoración en uno de los pesebres más visitados del pueblo (el de Sara Oxa, quien falleció en enero de 2017), con el objetivo de mostrar el contexto de adoración en el que se cantan los cantos de la Pascua de Negros.

Durante la primera mitad de diciembre se arma el nacimiento en el salón principal de la casa familiar. En todos los nacimientos tradicionales de los pueblos se puede apreciar una gran cantidad de elementos andinos como pastores, llamas, instrumentos musicales y todo tipo de artefactos de uso doméstico en miniatura, etc.; también se encuentran animales de plástico como los dinosaurios y los personajes “Disney”, que comparten espacio con juguetes muy antiguos que han sido propiedad de varias generaciones. Naturalmente, no faltan las guirnaldas, las velas de colores y las últimas novedades en luces compradas regularmente en los negocios de los pueblos o directamente en la Zofri, la zona franca de Iquique, que es la que provee desde China las últimas novedades navideñas a todo el norte de Chile. Generalmente, los pesebres más antiguos o tradicionales poseen una imagen del Niño Dios de estilo cuzqueño, transmitida por herencia desde los bisabuelos. Esta es la que reposa en el centro del nacimiento y recibe el nombre de “el Niño festejado”.

---

<sup>324</sup> La tradición de la cofradía se truncó en 1974 cuando la dictadura militar decretó el toque de queda nocturno, desde el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 hasta el 2 de enero de 1987. Esta situación obstaculizó la práctica social de las adoraciones en los pesebres. En la década de los 80, cuando el toque de queda era hasta las 2 de la madrugada, se volvieron a realizar estas ceremonias en las casas; pero la práctica tradicional no fue bien vista por los primeros alcaldes designados en Pica, todos militares y carabineros, debido a que el aspecto de la cofradía, los cantos y los instrumentos, les parecían peligrosos: “como música tradicional de los peruanos y bolivianos [...] varias veces los alcaldes sugirieron ocupar accesorios que den un toque de chilenidad a los pesebres, por lo que era mejor no ir vestido de pastorcito” (Roberto Gómez, comunicación personal, Pica 2001).



Fotografía 16: Adoración al Niño Dios. Pica 2007. Autor: Franco Daponte.

Por la mañana muy temprano un grupo de vecinas, las más cercanas a la familia celebrante, se reúnen para preparar los dulces, los refrescos, el ponche, los canapés y toda clase de comestibles que ese día se servirán a los asistentes. Este trabajo dura todo el día y se realiza con mucho esmero en las viejas cocinas, mientras los dueños se ocupan de limpiar la casa para recibir a todos los que lleguen.

Durante la tarde “...a la entrada de sol...”, llegan los invitados, quienes son recibidos ceremoniosamente por el anfitrión y son invitados a acomodarse alrededor del pesebre; algunos vecinos llegan vestidos de pastorcitos, ya que forman parte de la cofradía. Todos los asistentes comentan lo hermoso que se ve el nacimiento, lo bonito que fueron los cantos en otros nacimientos o los últimos hechos importantes acaecidos en el pueblo.

Muchas personas llegan con su propio Niño Dios “para que le canten a él también”; a estos les llaman los “Niños invitados”. Estas imágenes sagradas rodean al Niño de la casa<sup>325</sup>. Entre los presentes se encuentran los cantores más reconocidos del pueblo: Carlos Contreras y Moisés Amas. La Cofradía de pastorcitos viste a la usanza

---

<sup>325</sup> La relación de la comunidad con estas imágenes es muy peculiar: da la impresión de que lo sagrado no está presente en la figura del Niño Dios de por sí (como es normal en el culto católico), sino más bien es cada Niño Dios en particular que se sacraliza en ese lugar por medio de los cantos. No es lo mismo para los asistentes cantar al Niño de otra casa que cantarle, y que otros les canten, a su propio Niño en particular.

tradicional de los pastores aimaras: los varones usan *chullo*<sup>326</sup>, *chullpa*<sup>327</sup>, *uncú*<sup>328</sup>, y faja<sup>329</sup>; las mujeres usan *panta*<sup>330</sup> y *axo*<sup>331</sup>. Ambos tienen como accesorio de danza la *huaraca*<sup>332</sup>. Los cofrades, además de cantar, realizan las mudanzas zapateadas y bailan la cachua.

Al toque de la campanilla todos los asistentes se reúnen en torno al pesebre; sólo la cofradía se ordena en el centro del salón formando dos columnas, una de hombres y otra de mujeres, ordenadas por antigüedad de adelante hacia atrás. Las adoraciones empiezan siguiendo el orden de la libreta con un descanso cada tres cantos, más el baile de la cachua que corresponde al canto 10. El primer ciclo de cantos está compuesto por: Los Negros, Los Tamborcillos y Las Ambrunas. La campanilla también suena para llamar al descanso y para disfrutar de los dulces y las bebidas; se reparte el chocolate para los niños y los adultos que quieran; también se ofrecen el *ponche*<sup>333</sup> y todo tipo de bebestibles “modernos”, o sea, comprados en el almacén de la esquina y llevados por algún asistente como colaboración. Pero lo que todos esperan son los dulces y las roscas de Navidad, que, según las vecinas cocineras, son lo más tradicional ya que.<sup>334</sup> “desde mucho antes, en el tiempo del Perú eran puros dulces que se le daban a los cantores a cambio del canto”.

Los más ancianos quedan en el salón principal, mientras jóvenes y adultos se dirigen al espacio intermedio de solaz que posee la cocina, una pérgola sombreada y los cultivos domésticos que dan hacia la calle de servicio. Este espacio en cada celebración comunitaria o familiar sirve para compartir e intercambiar ideas, y para realizar negocios de todo tipo. Después de aproximadamente media hora suena la campanilla y

---

<sup>326</sup> Gorro con orejeras tejido con lanas de varios colores y que simboliza a los pastores andinos.

<sup>327</sup> Pequeña bolsa que se lleva a un costado sostenida por un cordón que atraviesa el pecho. Este saco es utilizado por los pastores andinos para transportar la coca.

<sup>328</sup> Tejido parecido a una manta pequeña con una sola abertura en el medio para ingresar la cabeza; una vez puesto se amarra en la cintura y cubre todo el torso.

<sup>329</sup> Faja de lana de varios colores decorada con monedas, cascabeles y otros juguetes pequeños.

<sup>330</sup> Pañuelo de color verde que se amarra en la cabeza. De esta manera usan el pañuelo las pastoras andinas.

<sup>331</sup> Vestido típico de las pastoras andinas que consiste en una pieza completa sin mangas a la que se colocan adornos de plata en la pechera.

<sup>332</sup> Se trata de una honda para lanzar piedras; consiste en un cordel de lana grueso en cuya mitad se encuentra un pequeño paño de 6 por 20 centímetros hecho con la misma lana, que sirve para depositar la piedra.

<sup>333</sup> El ponche es una bebida caliente cuyos componentes principales son aguardiente, leche y azúcar; puede tener especias como vainilla, canela, clavo de olor, café, etc.

<sup>334</sup> Sara Oxa, comunicación personal, 2004.

todos vuelven nuevamente hacia el salón principal para comenzar los tres cantos de la segunda parte de la adoración: El Arrurú, Las Pascuas, Pues con Alma y Las Abricias. La misma campanilla, tocada por “el capitán” de la cofradía o el “cantor principal”, marca también los “zapateos” que se realizan entre cada estrofa-coro. Cuando está presente la cofradía, ésta realiza las mudanzas del baile; de no ser así, los asistentes realizan unos pequeños “zapateos” en el lugar, o sea sin desplazarse, acompañados por un tamborcito cuya intervención musical tiene lugar solo en ese momento.

Durante las adoraciones siempre son bienvenidos los músicos, con mandolina y con quena; en el pasado se usaron también el violín y el acordeón. Estos instrumentos se interpretan al unísono con la melodía de los cantos. En ocasiones se improvisan melodías, generalmente articuladas sobre tres o cuatro sonidos, para acompañar al tambor en el ritmo de los zapateos. Si no acuden músicos, los cantos se realizan igualmente a *capella*, pero el tambor siempre está presente.

Nuevamente suena la campanilla que indica el momento para el descanso. Debido a que ya es de noche, la mayoría de los niños ha empezado a retirarse, por lo que se comienzan a repartir los ponches, el *vinito*<sup>335</sup> y los pancitos salados con las *sopaipillas*<sup>336</sup>. En el salón principal se comenta lo “amiguero” que es el Niño de la señora Sarita, puesto que está acompañado por las imágenes que han llevado todas las personas que han asistido; los más comentados son los “Niños Dios antiguos” cuyos orígenes se pierden en la tradición familiar. Los más llamativos son los Niños sentados en pequeñas sillitas, hechas a sus medidas, de escuela cuzqueña. Pero la imagen más hermosa, por consenso de los asistentes, es el Niño Dios de madera que perteneció a la señora Nelly Cayo<sup>337</sup>.

Nuevamente suena la campanilla y los asistentes se disponen a cantar el tercer ciclo de cantos: El Arru-rru, Las Indias, La Cachua, Los Reyes y Cacharpaya.

La Cachua es en realidad una danza para la cual se usa el texto del canto anterior, Las Indias. Los asistentes realizan una cadena de contradanza, a la cual sigue

---

<sup>335</sup> Es un vaso de vino tinto caliente con especias como clavo de olor y canela.

<sup>336</sup> Masa que, frita y enmelada, forma una especie de hojuela gruesa. Es una de las comidas tradicionales más comunes en todas las festividades andinas actuales; también se le conoce como sopaipa y se hace con harina de maíz, trigo o quinua.

<sup>337</sup> Hoy esta imagen la conserva su nuera.

una parte solamente instrumental en que se realizan varias evoluciones en ronda. Es un momento de distensión y de alegría antes de los saludos y la despedida.

Luego de haber terminado una danza llena de alegría, suena la campanilla y el recogimiento se adueña del ambiente; la mayoría de los asistentes se arrodilla frente al pesebre y entona el penúltimo canto, Los Reyes: “Venid Mortales venid/ llegad con respeto”. Cada uno se acerca a la imagen del Niño Dios “principal”, el “festejado”, se despide y deja dinero a voluntad, como aporte para doña Sarita que le ayudará a solventar los gastos de la fiesta; también se dejan “peritas de Pascua” y caramelos, como regalos para la imagen. Terminadas las ofrendas comienza el último de los doce cantos, la Cacharpaya, que en quechua significa “despedida”. Según mi experiencia, este es el momento más conmovedor de la reunión, en el que se pide al Niño otro año de vida, con la esperanza de encontrarse en otra Pascua de Reyes: “Cacharpayita / mi soberano/ dadnos la vida / hasta el otro año”<sup>338</sup>.



*Fotografía 17: Cofradía de Pastorcitos de Matilla 1967<sup>339</sup>.*

---

<sup>338</sup> He comprobado que en este último canto los asistentes se conmueven hasta las lágrimas; el ambiente es muy íntimo y nostálgico y, aunque en ocasiones involucra también a los observadores ocasionales, se genera una atmósfera comunitaria.

<sup>339</sup> Fuente: Álbum de la Familia Moya Riveros.



Las adoraciones culminan alrededor de la una de la madrugada, momento en que se despiden los invitados deseándose los mejores augurios y tomando acuerdos sobre la próxima adoración a un nacimiento.



*Fotografía 18: El Tamborcito Oscar Aracena y el autor en la quena.  
Pascua de Negros en Matilla 2017.*

En cuanto al bloque dedicado a los negros, en los cantos Los Negros y Las Ambrunas [Zambombas] que se interpretan en los pesebres de Pica, se pueden observar versos referidos a la adoración de los negros.



*Fotografía 19: Músicos piqueños que acompañaron los cantos de adoraciones hasta 1990 aprox. (de izquierda a derecha) Augusto Vilca, Frutoso Ayavire, Luís A. Enrique. Archivo: Franco Daponte.*



## Canto 1: Los Negros<sup>340</sup>

Buenas noches Manuelito  
Buenas noches su merced  
Ya llegan tus negritos<sup>341</sup>  
De rodillas a tus pies  
Camina Francisco Breve<sup>342</sup>  
Media media noche son  
Que si no andas ligero  
Cantarás cocorocó<sup>343</sup>.

Ya tocan la campanilla  
Ya nos llaman a rezar  
Con la susto con la miedo  
No me puedo persignar  
Vamos a comer pan blanco  
De Belén a la portal  
Que dice el señor vicario  
Se llama casa de pan

Vamo pues de buena gana  
A adorar a este señor  
Que aunque somos negritillos  
También somos hijos de Dios  
Llegamos tus negritos<sup>344</sup>  
El gallo nos anunció  
Que el Mesías ha nacido  
Cantando cocorocó

Todos los negros cantando  
Venimos a festejar  
A su niño tan poderoso  
Que nos viene a libertar  
Aquí están todos tus hijos  
Contentos con devoción  
Festejando a este niño  
Que nos da su protección.

Pidámosle muy rendidos  
Con humilde devoción  
Que nos conceda su gracia  
Y su santa bendición.

---

<sup>340</sup> Estos versos fueron obtenidos de la libreta que me obsequiara Nelly Cayo. Para esta tesis he decidido copiar las palabras tal cual están escritas en la libreta.

<sup>341</sup> En otras libretas y por razones que se desconocen, se cambia la palabra "negritos" por "indiecitos".

<sup>342</sup> En la libreta Breve aparece con Mayúscula, al parecer es el Apellido de Francisco.

<sup>343</sup> Cocorocó es una onomatopeya que se usaba para cantar durante los zapateos (que veremos más adelante): "Quiquieiqué Cocorocó, al Niño Dios lo quiero yo" era la frase que se cantaba. Actualmente los zapateos sólo los realiza el tamborcito.

<sup>344</sup> También en este caso, en otras libretas se cambia la palabra negritos por indiecitos.

Una negrita de Angola<sup>345</sup>  
Huyéndose de la casa  
Viene a ver a este niño  
Nacido entre las pajas.

Todos los negros de Arica  
A todos nos quieren pegar  
Por un plato de atamoya<sup>346</sup>  
Que nos dieran a guardar.

### **Canto 3: Las Ambrunas<sup>347</sup> [Zambombas].**

Estribillo

Chichiromío giganta  
Chichiromio giganta  
Sea el chiquillo Manuelito  
Con su patrón san José fue.

Coplas

Las ambrunas trolipia  
Clarín que el viento rompe  
Los negritos con violín  
Y las negras con violón.

En la puerta de Belén  
Hay una granada hermosa  
Que la pintó San José  
Con su pluma poderosa.

San José fue carpintero  
De su Patria Celestial  
Aunque pobre en su linaje  
Depende de casa real.

También dicen que su madre  
Es la virgen soberana  
Que antes y después del parto

---

<sup>345</sup> Estas dos últimas estrofas aparecen, hasta ahora, sólo en la libreta de Rosa Bustos de Olcay (Q.E.P.D.), quien dirigiera por tradición familiar una cofradía de pastores en los poblados del Tamarugal. Al parecer estas coplas se perdieron en el oasis de Pica.

<sup>346</sup> La atamoya es un fruto creado en 1908 en el sur de Florida, por el cruce de las plantas chirimoya y la *annona squamosa*.

<sup>347</sup> En la libreta Ambruna aparece si H. Este canto en los pueblos vecinos se denomina “la Zambombas”.

Siempre fue pura y casta.

Dicen que es muy poderoso  
Que a los negritos rescata  
Y a los soberbios castiga  
Y a los humildes levanta.

Todos los negros en tropa  
Hoy venimos a Belén  
Festejando a María  
Con su chiquillo Manuel.

Pidámosle muy rendido  
Con humilde devoción  
Que nos conceda su gracia  
Y su santa bendición.

El primer canto, Los Negros, está conformado por nueve coplas de cuatro versos octosílabos con rima en los versos pares; entre cada copla se realiza el estribillo y el zapateo. Los versos en general dan cuenta de la presencia de las cofradías de negros en las adoraciones. En algunos casos, como en los villancicos coloniales, denotan el lugar de procedencia de los negros llegados a la zona, “Una negrita de Angola” y “Todos los negros de Arica”. Otro tema que aparece con frecuencia es lo extraordinario como ruptura de lo cotidiano, que convierte a la Epifanía en una fecha especial para los esclavos: “Vamos a comer pan blanco”; “Que, aunque somos negrititos/también somos hijos de Dios”; “a su niño poderoso/que nos viene a libertar”.

También es interesante destacar el lenguaje en que están escritos algunos de estos versos, que, al igual que en las negrillas coloniales, nos recuerdan el hablar de los negros bozales que muchos dramaturgos y maestros de capilla hispanoamericanos trataron de imitar: “Con la susto y con la miedo/no me puedo persignar”; “de Belén a la portal”. Según los estudios de Fernando Ortiz, cuando los negros bozales rompían a hablar en castellano solían usar un solo artículo singular a la manera de prefijo, como hacían en sus lenguas bantúes, y ese artículo era el femenino “la”, que por terminación vocal les era más fácil y concordante que el masculino “el” (Cirio y Rey: 2002: 73).

En el verso “Buenas noches su merced” se encuentra la Colonial forma de cortesía “su merced”; en las áreas caribeñas, peruanas e incluso rioplatenses esta expresión fue usada por los esclavos negros (Granda 2007,8). Como se ha escrito antes, los esclavos de la zona, a pesar de haber sido liberados en 1854, continuaron viviendo

con sus patrones hasta 1920. Eso se refleja en la siguiente copla; “Todos los negros de Arica/a todos nos quieren pegar/por un plato de Atamoya/que nos dieran a guardar”.

El canto Las Ambrunas (Las Zambombas) consta de siete coplas y un estribillo de cuatro versos octosílabos con rima en los versos pares. De este canto me parece muy interesante la copla que dice: “Las ambrunas trolipia/clarín que el viento rompe/Los negritos con violín/y las negras con violón”, pues en estos versos se hace referencia claramente al mundo musical de los negros. Por ejemplo, la zambomba es un instrumento usado en todo el Mediterráneo, especialmente en proximidad de las fiestas navideñas; en América fue adoptado por las cofradías de negros (Tompkins 2011, 38). Además, el violín y en especial el violón, eran instrumentos de uso común durante la época colonial.

En este canto, al igual que en Los Negros, los textos hablan del deseo de los esclavos de alcanzar la libertad: “Dicen que es muy poderoso/que a los negritos rescata”.

La primera copla escrita en la libreta y que corresponde, en lo musical, al estribillo, contiene la palabra “Chichiro” cuyo significado se desconoce; pero cabe suponer que la fonética de esta palabra remita a los sonidos empleados comúnmente para hacer dormir a los niños. La creación de onomatopeyas entre versos musicales descende de la música religiosa del continente negro; en América no se limita a la religiosidad y se hace presente en los cantos de trabajo (Ortiz 1950, 20). También los versos que siguen en la misma copla, “sea el chiquillo Manuelito/con su patrón san José fue”, contienen palabras y formas en uso entre las poblaciones negras: “Manuelito” es la manera con que los negros apodaban al Niño Dios (Santamaría 2006, 8); el término “patrón” remite a la condición de subordinación de los negros; la estructura de la frase con el verbo al final, especialmente en el caso en que éste termine con una vocal y sílaba aguda, es frecuente en el lenguaje negro. Todos estos detalles del lenguaje se pueden encontrar también en las negrillas coloniales.

Conviene además señalar que, según las indicaciones que dieran Jerónimo de Oré y Juan Pérez Boca Negra en sus manuales escritos en 1607 y 1631<sup>348</sup>, respectivamente, y referidas a la forma de utilizar la música para la evangelización, los cantos debían tener las siguientes características: versos octosílabos y endecasílabos en metro sáfico; melodías cortas y fáciles de entonar; cantos estróficos compuestos de hasta ochenta y cuatro coplas (Estenssoro 2003, 300).

En este sentido, los doce cantos de adoración al Niño son un perfecto ejemplo de dichas normas.

---

<sup>348</sup> Gerónimo de Oré *Symbolo Catholico Indiano*. Lima 1598; Juan Pérez Bocanegra *Ritual formulario e institución de curas*. Lima 1631.

# Los Negros

**1** **CORO Y COPLA**

Canto

Bue - nas no - ches Ma - nue - li - to bue - nas

Tamborcito

**4**

no - ches su - u mer - ced Bue - nas ced Ya lle

**7**

- gan tus in - die - ci - tos de ro - di - llas a tus

**10**

pies Ya lle - gan tus in - die - ci tos de ro

**13**

- di - llas a - a tus pies

*Partitura 17: Canto Los Negros. Edición: Franco Daponte.*

La estructura formal del primer canto, Los Negros, posee dos frases musicales organizadas como A A y B A. En el canto Las Ambrunas, a diferencia del anterior, posee un coro además de las coplas. La copla musical está compuesta por dos frases, A y B; el estribillo contiene una sola frase A.

# Las Ambrunas

**COPLA**

Canto



Las Am - bru - nas tro - o - li - pí - í - a

Tamborcito

4



Cla - rín que al vien - to ro - om pe Los Ne - gri - tos

7



co - on vio - lí - ín Los Ne - gri - tos

10



co - on vio - lí - ín y las ne - gras con vio - ló -

13



on. y las ne - gras con vio - ló - o

**CORO**

16



chi - chi - ro mi - o gi - gan - ta chi - chi - ro mi - o gi

19



gan - ta se - rá chi - qui - llo Ma - a - nue - li - i -

22



to con su pa - trón San Jo - sé fue con su pa -

25



trón San Jo - sé fue

En mi opinión, el primer canto posee aquellas características musicales que destacan en el repertorio colonial de las negrillas. La más evidente es la presencia de frases acéfalas seguidas del encadenamiento de troqueo y yámbico; este último patrón rítmico viene reforzado por la actuación del tambor entre las coplas. Quiero resaltar que esta misma situación se puede ver en las danzas afrohispanas descritas en los capítulos II y III; este tipo de movimiento rítmico, el encadenamiento de troqueo y yámbico, crea una suerte de hemiola encubierta. Es interesante mencionar que algunos antiguos lugareños del poblado de La Tirana, que se encuentra dentro de los límites del antiguo curato de Pica, recuerdan que el canto Los Negros, era el único que poseía acompañamiento constante de tamborcito, y no solo entre coplas. Alejandro Rivera Díaz, antiguo maestro y profesor de música de la zona de Tarapacá y Pica, quien de niño acompañaba las adoraciones con mandolina o violín, manifestó, en una entrevista realizada por Margot Loyola<sup>349</sup>, del año 1959, que el acompañamiento del tambor para el canto Los Negros se realizaba marcando cuatro corcheas y una negra, pero distribuidas entre el aro y el parche del tambor<sup>350</sup>. Esta forma de ejecutar el ritmo provoca una proporción sesquiáltera sobrepuesta:

**Tamborcito**  
Para acompañar el canto de los negros

Edición: Franco Daponte

Centro: Mano derecha  
Borde: Mano Izquierda

The musical notation is written on a single staff with a 3/4 time signature. The notes and rests are distributed as follows:
 

- Measure 1: Quarter note (center), quarter note (border), quarter note (center).
- Measure 2: Quarter note (center), quarter note (border), quarter note (center).
- Measure 3: Quarter note (center), quarter note (border), quarter note (center).
- Measure 4: Quarter note (center), quarter note (border), quarter note (center).
- Measure 5: Quarter note (center), quarter note (border), quarter note (center).
- Measure 6: Quarter note (center), quarter note (border), quarter note (center).

 The notes are represented by stems with flags, and the rests are represented by vertical lines with flags. The border notes are marked with an 'x' below the staff.

*Partitura 19: Ritmo del tamborcito. Edición: Franco Daponte.*

<sup>349</sup> Trabajé durante ocho años con la folclorista Margot Loyola, en la Universidad Católica de Valparaíso, y tuve la oportunidad de acceder a las entrevistas realizadas por ella, en la región de Tarapacá, en los años: 1953, 1959, 1967, 1982, 1994 y 1997.

<sup>350</sup> Margot Loyola, comunicación personal, 1997.





*Fotografía 20: Tamborcito. Baile de pastores de Pica 2017. edición: Franco Daponte.*

Por dichos motivos, puedo afirmar que los cantos Los Negros y Las Ambrunas han mantenido, hasta nuestros días, el uso de tópicos textuales. En el caso del canto Los Negros, los tópicos son también musicales y son comunes a los villancicos de negros y a aquellas danzas coloniales que remiten a lo “negro”.

### **Los zapateos.**

El uso del zapateo en América hispana ha sido y es practicado en su mayoría por las poblaciones afrodescendientes<sup>351</sup>. En el sur del Perú esta práctica está asociada a los negros desde época colonial; por ejemplo, en los escritos de Amadeo Frezier (1717 1982, 167), se puede leer: “Llegué a Pisco (localidad ubicada en el actual sur del Perú) en septiembre de 1713, en esta ocasión los mulatos celebraban una fiesta en honor a la Virgen, interpretando la comedia ‘El príncipe poderoso’, en esta representación los mulatos zapateaban” (Vázquez 1982, 79).

---

<sup>351</sup> El zapateo de negros se puede encontrar en Centroamérica; por ejemplo, en República Dominicana existe una danza de ascendencia afro llamada con este nombre: El Zapateo. Este es bailado por una sola pareja y posee variantes que toman distintos nombres como sarambo, callao, guarapocibaño<sup>351</sup>. En el sector llamado El Bajo de la provincia mexicana de Yatzachi existen danzas de negros zapateadas que se interpretan en honor a San Baltasar (el rey negro).

Hoy, las cofradías de negros en las que se practica el zapateo, en el sur del Perú, se presentan en la época de Navidad. Se pasean de casa en casa saludando a los nacimientos a cambio de chocolate, dulces o cualquier cosa que los dueños de las casas les puedan ofrecer. Las danzas de estas cofradías, que se llaman atajo de negritos, están al mando de un caporal y se acompañan con el violín y con las campanillas que llevan los bailarines en las manos. La estructura musical revela la síntesis de elementos provenientes de las tres culturas que forman la identidad costeña: la indígena con claras escalas pentatónicas, la africana con el zapateo en contrapunto con rítmica sincopada, y el violín y los versos de origen español. La coreografía de estas cofradías evoca movimientos del trabajo agrario y las letras aluden a la esclavitud en varios momentos, aunque en su mayoría son villancicos españoles correspondientes a la Navidad (Tompkins 2011, 158-166).

El zapateo fue incorporado a la danza por la población de ascendencia africana y, en general, se utiliza de dos maneras: colectivamente (luego de cantar cada estrofa de la canción) o individualmente (en contrapunto o competencia) (Vázquez 1982, 78). Ahora bien, en el zapateo se encuentran patrones rítmicos derivados de la música que solía interpretarse con tambores. La iglesia católica, hacia el siglo XVII, prohibió el uso de estos instrumentos entre la población africana por considerarlos poco apropiados para las actividades religiosas; los posteriores edictos promulgados por el poder virreinal contribuyeron a la pérdida de muchos instrumentos musicales como tambores y marimbas. Estas medidas fueron tomadas también para evitar la comunicación entre los esclavos de distintas haciendas y mantener un mayor control sobre ellos (Vázquez 1982, 78-79). De ese modo, es probable que la rítmica que se ejecutaba en esos instrumentos se haya reproducido corporalmente. De hecho, en las cofradías actuales de negros, en el sur del Perú, se puede considerar el zapateo más como un instrumento musical que como una parte del baile.

Este contexto musical y social, como es de suponer, se reprodujo también en la región de Tarapacá. De hecho, las cofradías que realizan las adoraciones en esta región practican cinco zapateos que se ejecutan en todos los cantos después de cada copla, con acompañamiento del tamborcito que es el que entrega la base rítmica. Dentro de la adoración no se respeta un orden específico de ejecución de los zapateos; éstos se insertan en cualquier canto a excepción del primer zapateo, Los Negros, que es propio

del canto del mismo nombre. En éste se puede observar la yuxtaposición de los ritmos troqueo y yámbico y la superposición de metros binarios y ternarios conseguida por la acentuación del zapateo (6/8) y del tambor (3/4). Estos dos elementos musicales corresponden a dos de los tópicos presentes en las negrillas coloniales.

**LOS NEGROS**

Zapateo N°1 Edición Crítica: Franco Daponte




*Partitura 20: Zapateo N° 1 Los Negros. Edición: Franco Daponte.*

Dionel Oxa, conocido como “el Ronquito”<sup>352</sup>, me explicó en una entrevista realizada en enero del 2007 que este zapateo adquiere una jerarquía mayor, pues es el que se utiliza para los pasacalles y las adoraciones de ceremonias cortas<sup>353</sup>.

**Las Ambrunas**

Zapateo N°2  $\text{♩} = 87$  Edición: Franco Daponte

Con pie alternado



*Partitura 21: Zapateo N° 2 Las Ambrunas. Edición: Franco Daponte*

En este caso el compás de metro cuaternario no corresponde a ninguno de los tópicos arriba mencionados. Sin embargo, como en todos estos zapateos acompañados por el tambor, es interesante observar el diálogo entre las dos sonoridades y los ritmos. Quiero subrayar que los zapateos y el tambor son dos elementos indispensables para la ejecución de los cantos de las adoraciones y que ambos han sido en el pasado

<sup>352</sup> Dionel Oxa participó como capitán de la cofradía entre los años 1970-2000.

<sup>353</sup> Además, el mismo cultor manifiesta que en los últimos años, en Pica, los cofrades han comenzado a asociar cada zapateo con un canto específico; por ejemplo, el zapateo n° 2 actualmente se ejecuta entre las coplas del canto Las Ambrunas.

manifestaciones musicales típicas de los negros. Por lo tanto, es posible afirmar que en las adoraciones de la Epifanía en Pica se han conservado aquellos tópicos que fueron contruidos en la Colonia para simbolizar a los negros y sus costumbres.

#### **4.1.2. El cachimbo.**

Hacia finales del siglo XVIII aparecieron en Perú, Chile, Bolivia y Argentina, nuevos bailes de pareja suelta y con pañuelo que se denominaban “bailes de tierra”. Estas danzas en parte debían su origen a las danzas afrohispanas como las jácaras, boleras y fandangos que se practicaban en chicherías, chinganas, cafés y saraos virreinales. Estas danzas fueron reinterpretadas en las tertulias criollas republicanas, lo que dio vida a otras que fueron consideradas como nacidas en tierras americanas, de ahí la denominación de bailes de tierra. Es probable que varias de estas danzas fueran recreadas por maestros de danza afrodescendientes o relacionados con este mundo, razón por la cual muchos de los nombres y textos de los decimonónicos bailes de tierra remiten al mundo afro<sup>354</sup>.

Los antecedentes más antiguos de este tipo de bailes datan del siglo XVIII y se encuentran en las acuarelas de danzas y transcripciones musicales de las tonadas y tonadillas realizadas entre 1782 y 1784, en la diócesis de Trujillo del Perú por el Obispo Jaime Baltazar Martínez Compañón: E 181 La Salata; E 182 La Donosa; E 183 El Conejo; E 185 El Palomo. Todas llevan en el título la especificación “para bailar y cantar” y poseen una forma tripartita en la que siempre la última parte es una sección corta que se repite constantemente y que representa el clímax de la danza.

---

<sup>354</sup> Seguramente, el nombre de cachimbo deriva de la asociación de este baile con la población negra de la región. Algunos vecinos de Pica, como Enrique Luza (comunicación personal, 1994) o Roberto Gómez (comunicación personal, 1997), asociaban esta palabra también a los esclavos negros orgullosos, de elevada estatura, que servían de mayordomos en las casas aristocráticas, refiriéndose a ellos como “negro acachimbao” o “negro cachimbo”. Comunicaciones personales.



*Ilustración 21: 156. Danza de negritos 1782 -1789. Martínez Compañón (1985) Trujillo del Perú, II, E. 140.*

La forma musical de las tonadas y tonadillas transcritas por el obispo a finales del período colonial pervive en los bailes de tierra altos, bailes de tierra bajos, golpe y tierra y tondero, interpretados actualmente en el norte del Perú (Palmiero 2014, 377 -410). Estas danzas presentan una forma musical tripartita cuyas partes reciben el nombre de glosa, dulce y fuga, respectivamente; en la fuga, el clímax de la danza incita a los bailarines a la seducción, los pasos se apresuran y los movimientos del cuerpo son más pronunciados (Quintero 2009, 151).

**Tonadilla, llamase, el Palomo, del Pueblo de Lambayeque  
para cantar, y bailar**

Martínez Compañon, II, fol. 185

Transcripción crítica de Franco Daponte

**"A" GLOSA**

12

**"B" DULCE**

22

32

**"C" FUGA**

42

*Partitura 22: El Palomo. Martínez Compañón 1785. Edición: Franco Daponte.*

Los salones de la región de Tarapacá dieron vida a una propia versión de esta danza criolla, que primeramente se llamó “baile y tierra” y luego, en los parabienes de los poblados tarapaqueños, fue denominada por la gente común cachimbo, nombre con el que hoy se la conoce y que, como vimos en el capítulo anterior, remite al mundo afro.



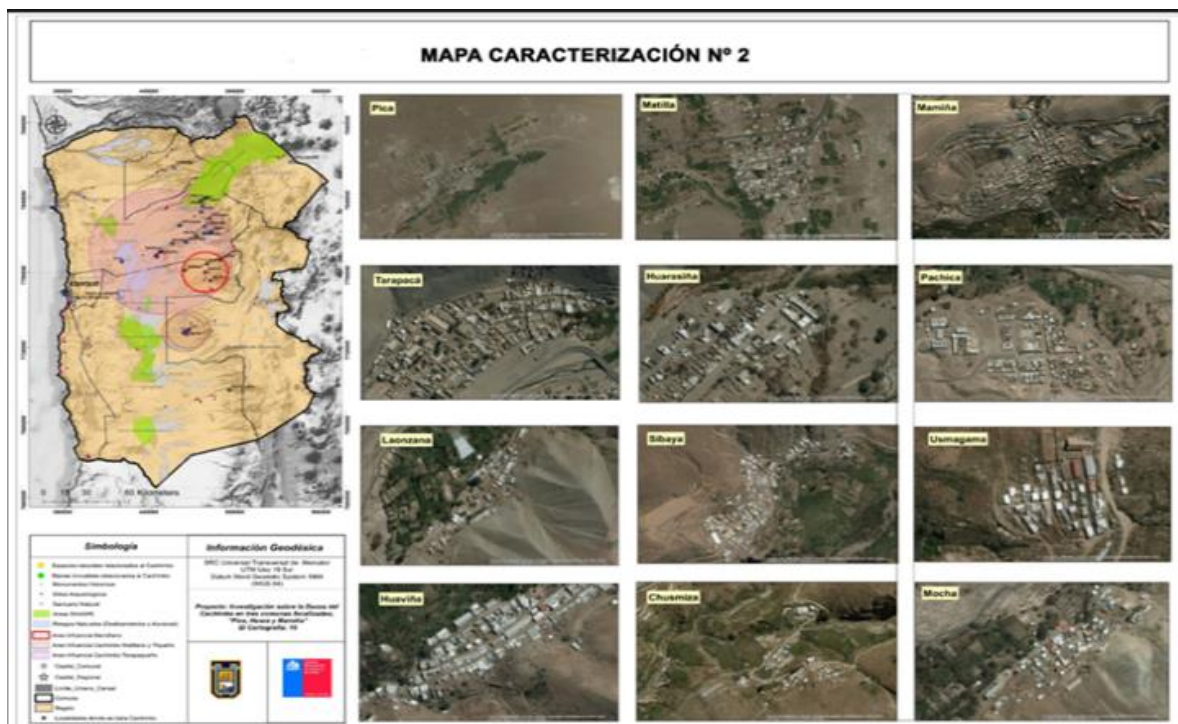


Ilustración 22: Mapa y poblados de la región de Tarapacá donde se cultiva el cachimbo. Díaz y Daponte (2017, 239)

En cuanto a la aparición del baile y tierra en Tarapacá, la memoria colectiva argumenta que se practicaba en los salones de los “señores de las viñas” en los oasis de Pica y Matilla y en salones de los “señores de las minas de plata” en Tarapacá; espacio que ocupó hasta las décadas de 1950-1960, momento que coincide con la desaparición de la tertulia en los salones tarapaqueños<sup>355</sup>. Algunos de los vecinos más antiguos<sup>356</sup> contaban que cuando Ramón Castilla (1797-1867), presidente del Perú y oriundo de Tarapacá, visitaba su pueblo natal, bailaba esta danza y lo hacía con especial donaire<sup>357</sup>. Es importante señalar en este punto que durante el 2017 se realizó un trabajo participativo que tenía como objetivo reconocer el cachimbo como patrimonio cultural de la nación, tarea que consistió en un estudio realizado por la Universidad de Tarapacá<sup>358</sup>. Esta investigación arrojó interesantes datos respecto a estas danzas<sup>359</sup>; por

<sup>355</sup> Sobre la vida musical en los salones tarapaqueños consultar el artículo de Tiziana Palmiero y Jean Franco Daponte *Los convites: tertulias musicales en los oasis chilenos de Pica y Matilla (1850-1940)*. Artículo en prensa, se publicará el 2019 en la *Revista Diálogo Andino*, Arica Chile. También se puede consultar la web [www.sireno.cl](http://www.sireno.cl) que los mismos autores administran.

<sup>356</sup> Con esta expresión me refiero a personas que en la década de los 90, al momento de las entrevistas, tenían entre 70 y 100 años.

<sup>357</sup> Esta afirmación del imaginario colectivo de los tarapaqueños también fue apuntada por la folclorista Margot Loyola (1994, 51) en su viaje al poblado de Tarapacá (1967).

<sup>358</sup> Investigación que coordiné junto con el historiador Alberto Díaz. Este trabajo consistió en una serie de talleres participativos con las comunidades de los pueblos de Pica, Matilla, Tarapacá, Mamiña y Sibaya que solicitaron al Gobierno de Chile el reconocimiento del cachimbo como patrimonio inmaterial nacional, para generar planes de salvaguardia y protegerlo frente a los embates de la globalización. Esta

ejemplo, el baile y tierra fue recordado y revivido a menudo por los cultores más ancianos de los pueblos tarapaqueños. El estilo elegante parece haber sido una de las características fundamentales de esta danza y los cultores de Matilla la recuerdan “elegante y entallada”, Gladis Albarracín de Tarapacá la define como “danza señorial” y, en 1994, Enrique Luza la describía como “elegante y salerosa”<sup>360</sup> (Daponte 2010,71).

El baile y tierra tarapaqueño constaba de tres secciones para la danza más una introducción que se servía para el posicionamiento de los bailarines. Era una danza de parejas independientes en la que los bailarines usaban pañuelos y los pasos eran caminados en dos tiempos (6/8) y/o deslizados en tres tiempos (3/4).

La primera parte contenía tres evoluciones coreográficas llamadas “hecha, desecha y saludo” y cuyo orden variaba dependiendo de la pareja y del poblado. La hecha correspondía a una vuelta completa avanzando por la derecha; la desecha a una vuelta completa avanzando por la izquierda y el saludo a un encuentro frente a frente. La segunda parte, denominada venia o desprecio, consistía en realizar dos encuentros frente a frente; en el primer encuentro se giraba en el puesto por la derecha y en el segundo por la izquierda. La tercera parte correspondía al toreo, consistente en desplazamientos circulares o cambios de lado en los que las parejas demostraban su capacidad y destreza para el coqueteo, virilidad y galantería masculina, etc. La danza terminaba cuando uno de los dos bailarines se cansaba y se “entregaba” a la pareja<sup>361</sup>.

### **Esquema de la danza:**

I.- Parte: Hecha, Desecha, Saludo

1.- Hecha.

El hombre y la mujer avanzan caminando, encontrándose en el centro, donde proceden a girar simultáneamente hacia la derecha, mirándose frente a frente, mientras alzan el

---

postulación fue aceptada en marzo de 2018; actualmente (2018 – 2019) estamos trabajando en los planes de salvaguarda de la danza.

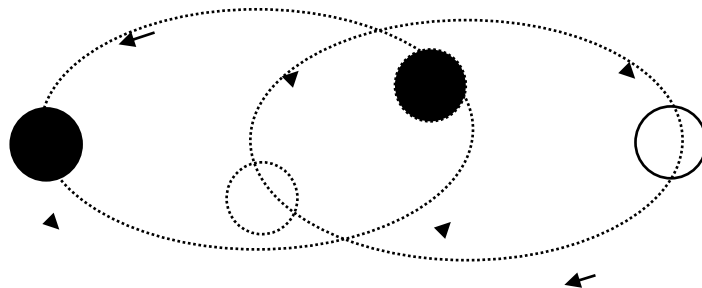
<sup>359</sup> Los resultados se encuentran en el Expediente Cachimbo: (Díaz y Daponte 2017a).

<sup>360</sup> Comunicación personal, Pica febrero de 1994.

<sup>361</sup> Muchas veces estos toreo eran largos; en algunas ocasiones podían durar hasta diez minutos.



pañuelo sin girarlo. Luego, al volver cada uno a su puesto, retroceden lentamente a su lugar de origen, siempre mirándose.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

### 2.- Saludo

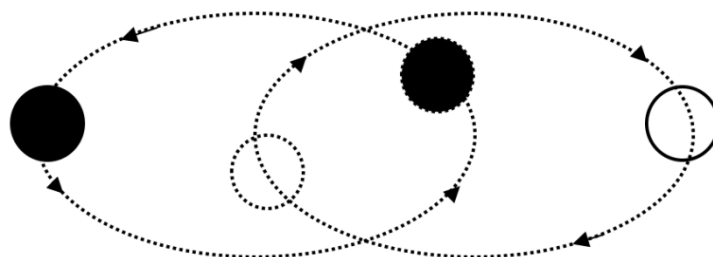
Ambos avanzan hacia el centro y al encontrarse levantan el pañuelo haciendo una semi- reverencia, después retroceden a sus puestos iniciales sin dejar de mirarse.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

### 3.- Desecha

Al llegar a su puesto, realizan el mismo esquema del paso n°1, pero en lugar de girar hacia la derecha, giran hacia la izquierda, para luego regresar a sus lugares de inicio, sin bajar la mirada hacia su pareja.

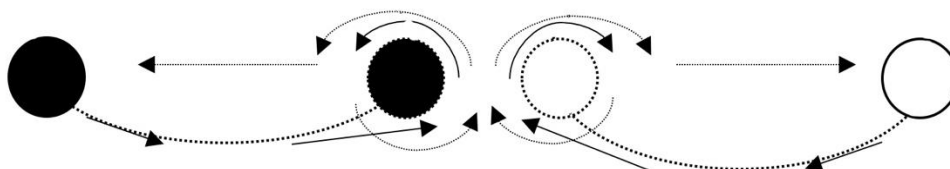


Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

## II.- Parte: Encuentro, Venia o Desprecio.

### 1.- Encuentro por la derecha.

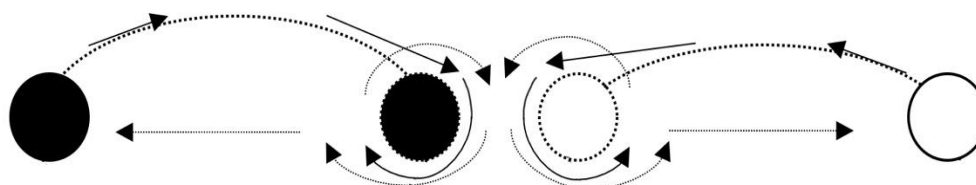
Las parejas avanzan caminando hasta llegar al centro. Al encontrarse de frente, levantan sus pañuelos a la altura de la cabeza y efectúan un giro hacia la derecha (por el lado en que se sostiene el pañuelo) para quedar nuevamente de frente; luego, retroceden hasta su lugar de origen.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

### 2.- Encuentro por la izquierda.

Al llegar a su puesto, nuevamente las parejas avanzan caminando hasta llegar al centro. Al encontrarse de frente, levantan sus pañuelos a la altura de la cabeza y ejecutan un contragiro hacia la izquierda (es decir, contrariamente a la evolución anterior) para quedar nuevamente de frente y luego retroceder hasta su lugar de origen.

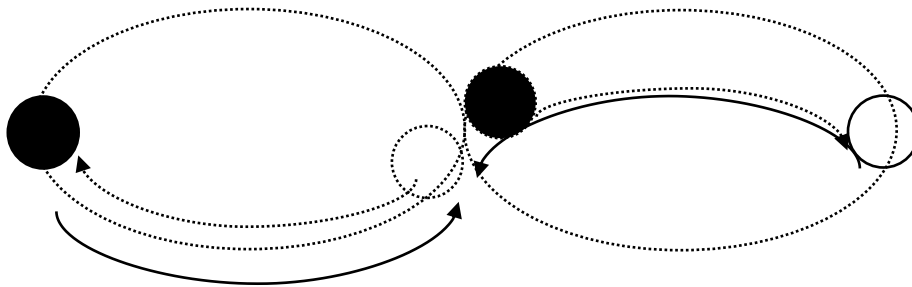


Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica

## III.- Parte: Toreo.

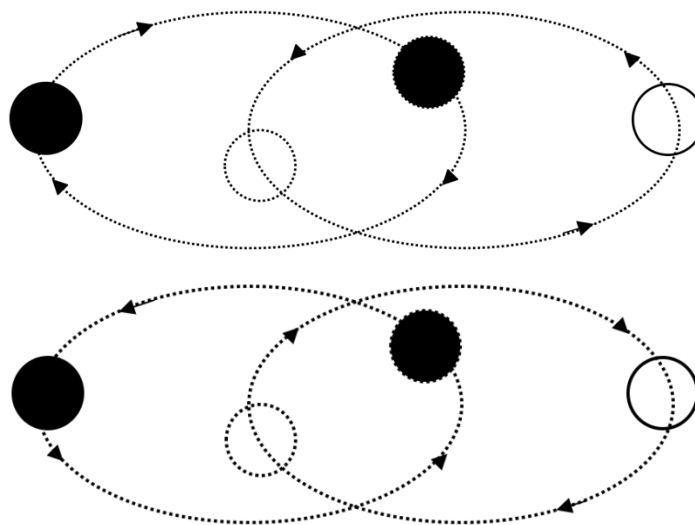
El toreo no cuenta con un esquema coreográfico (diseño de piso) definido. Este depende del ímpetu que cada pareja tenga al momento de bailar. En general consiste en realizar avances por la derecha, por la izquierda, giros y contragiros, dentro del

espacio concéntrico en el que se realiza toda la danza, con movimientos corporales más acelerados que en las partes anteriores. El esquema más común es que la pareja cambie de frente por el lado derecho y se encuentre en el medio, donde se realizan ademanes de coquetería, para a continuación retornar al lugar de inicio de la misma manera. Los cultores llaman a esta evolución el ocho, ya que es como dibujar un ocho en el diseño del piso.



Esquema según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

La otra evolución común es parecida a la hecha, pero con muchas variantes como giros y contragiros.



Esquemas según Franco Daponte, noviembre 2017, Pica.

El sentido del toreo es de la competencia, conquista y dominio de uno sobre el otro. Este dura hasta que los músicos, con un retardando en el despliegue del acorde de tónica, anuncian a los bailarines que el toreo ha terminado y permiten que éstos finalicen la danza frente a frente.



*Fotografía 21: Rogelio Loayza y Regina Bejarano bailando el baile y tierra. Matilla 1967. Autor: Franco Daponte.*

# CACHIMBO DE PICA

## San Andrés de Pica

Pica 2012

Transcriptor Franco Daponte

Melodía

1 Introducción

Repetición "ad libitum".

I V I

DANZA

7 Primera parte: *hecha - desecha y saludo*

VI III

12 D.C.

V V7 I

18 Segunda Parte: *encuentro, venia o desprecio*

VIVI III

21

V V7 I

25 Tercera parte: *toreo*

Repetición "ad libitum".

2. 1. 2. rit I

V7 I

Partitura 23: Cachimbo de Pica. Edición Franco Daponte.

Los cultores recuerdan que el baile y tierra también se cantaba, y aunque las melodías cantadas se han perdido, aún quedaban en la memoria colectiva las dos que

registró y transcribió Margot Loyola en el pueblo de Mamiña y Pica, a finales de la década de 1960, llamadas Las heladas y San Miguelito<sup>362</sup>.

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled 'CACHIMBO LAS HELADAS' and is a transcription by Victoriano Caqueo from Mamiña. It includes an introduction and the first part of a dance. The right page is titled 'LAS HELADAS' and shows the second part of the dance, including a 'Toreo' section and an 'Accelerando' section. Both pages feature musical notation for a cachaibo instrument and lyrics in Spanish.

**CACHIMBO LAS HELADAS**  
Versión transcrita por Dn. Victoriano Caqueo. Mamiña

M.M.  $\text{♩} = 78$  aprox.  
Introducción

Baile - 1ª Parte

Dicen que las he la das se can los yu yos  
a sí se van se cando a mores tu yos

Dicen que las heladas  
secan los yuyos  
asi se van secando  
amores tuyos

118

**2ª Parte LAS HELADAS**

Pa ra qué me di jis te que es ta bas so la  
Y es ta bas con tu a man te ne gra trai do ra

Toreo  
Accelerando  
Ay Juana

Rosa la Res ba lo sa dentra con punta sa le mo to sa Ay Jua na  
Ro sa la res ba lo sa Las he la das.

Ay Juana Rosa      dentra con punta  
la Resbalosa      sale motosa.

119

Ilustración 23: Las Heladas. Recopilación Margot Loyola (1994, 118 - 119)

<sup>362</sup>La melodía del San Miguelito y el texto de la primera copla son una variante de la marinera San Miguel de Piura, compuesta por Rosa Mercedes Ayarza de Morales en homenaje al héroe peruano de la Guerra del Pacífico Miguel Grau. La simbología patriótica del San Miguelito hizo de éste un baile apreciado en los salones de los hacendados de Pica y Matilla, durante el período de la postguerra. La segunda copla hace referencia a la realidad vivida por los piqueños durante la guerra, cuando en 1879 llegaba al pueblo el regimiento chileno Carabineros de Yungay: “ya se acercan cuatro rotos, centinela/levantando polvadera (sic) [polvareda], alerta esta, hagamos fuego de frente, centinela/ y fuego a la retaguardia, alerta esta”.



*Fotografía 22: Cultores bailando cachimbo, Plaza de Iquique. Autor: Franco Daponte*

El baile y tierra Las heladas, como la mayoría de este tipo de danza, en su texto hace referencia al mundo afro: en la segunda parte se canta: “Para que me dijiste/ que estabas sola/ y estabas con tu amante/ **negra** traidora”. En la tercera o toreo se cantaba en Matilla: La zamba y zamba/ la zamba ay rosa/ mete la punta y sale motosa. Margot Loyola (1994, 130) transcribe los siguientes versos para este baile y tierra: “**Negra** de mi alma/la Refalosa/dentra (sic.) con punta/sale motosa”.

El pintor peruano Pancho Fierro (1809-1879) realizó una serie de acuarelas en las que quedaron plasmados muchos personajes del mundo popular del Perú decimonónico<sup>363</sup>. Estas acuarelas, que ilustran la vida en la naciente república peruana, a la que Tarapacá pertenecía, nos permiten imaginar los personajes y la cultura de la época. Entre las danzas representadas aparece la zamacueca, otro baile perteneciente al conjunto de los bailes de tierra. Observando dos de estas acuarelas, es evidente el parecido de la zamacueca con las descripciones del baile y tierra tarapaqueño.

---

<sup>363</sup> “Las imágenes de los negros, mulatos y zambos captadas en las acuarelas de Francisco Fierro, el pintor popular representativo del siglo XIX e iniciador del costumbrismo en la pintura peruana, son posiblemente las estampas más fieles de los negros peruanos, por ser él mismo un mulato”. (Solórzano 2003,165).





Ilustración 24: Acuarelas de Pancho Fierro. Bailes de pareja con pañuelo<sup>364</sup>.

La historia del baile y tierra se entrelaza con la del cachimbo, que, al parecer, fue una versión más popular del mismo baile. Loyola realizó ocho viajes de investigación a la zona (1966, 1967, 1972, 1974, 1977, 1982, 1988 y 1992), en busca del cachimbo. En dichas ocasiones pudo entrevistar a cultores que practicaron la danza durante la primera mitad del siglo XX, como don Maximiliano Pereira del pueblo de Huarasiña, en la quebrada de Tarapacá, quien recordaba que el cachimbo:

Nació del Baile y Tierra como en el año 14 [1914]. Es alegre para verlo y escucharlo... La mujer lleva el desarrollo del baile, el hombre le da la pasada ... el Baile y Tierra es el más antiguo de la provincia de Tarapacá y tiene letra, el Cachimbo tiene melodía de instrumento, no tiene letra; tienen el mismo movimiento, el mismo aire, pero otra música ... Antes sabían bailar, sobre todo el paso, Ud. los veía bailar en el aire. (Loyola 1994, 67 -68)

De acuerdo con los datos que he recabado, pienso que el baile y tierra fue probablemente imitado y adoptado por los trabajadores de las haciendas y practicado en otros espacios sociales comunitarios como el parabién y la plaza del pueblo donde adquirió el nombre cachimbo. Sin embargo, con el correr del tiempo, el cachimbo también llegó a bailarse en algunos salones, donde compartió espacio con el baile y tierra y por esta razón es recordado como “señorial”, de “elegancia” y “arrogante”. A

<sup>364</sup> Acuarelas disponibles en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/pancho/pancho3.htm> [consulta 11/09/2017]



diferencia del baile y tierra, el cachimbo siguió vinculado a los parabienes y las plazas de los pueblos, uso que continúa hasta nuestros días.

En los salones tarapaqueños, el piano era el instrumento más apreciado para bailar el baile y tierra y el cachimbo. También se utilizaban cuerdas como violines, bandurrias y mandolinas, pero, según los cultores, el bombo era el instrumento más importante y significativo para la interpretación de estos bailes, especialmente para el cachimbo. Este instrumento concedía un cierto “aire” a la danza, la hacía “salerosa” e invitaba al movimiento de caderas (Daponte 2010, 73) 365. “El bombo es el que le pone el ritmo al cachimbo”, declaraba Gladys Albarracín, “sin el bombo el cachimbo pierde lo especial”<sup>366</sup>. “El Bombo es el que compone toda la música”, explicaba Rosa Bustos de Matilla a Loyola (1994, 57). También Maximiliano Pereira relataba a la folclorista (Loyola 1994, 68).


Yo soy músico, tocaba trompeta y todavía toco, la música [del cachimbo] está en 6 por 8 ... El Cachimbo tiene que tener bombo, el golpe del bombo es lo principal y lo más difícil... un Cachimbo sin bombo no es nada... clarinete o violín le da mucho aliento, bombo en todo caso.

Por los testimonios transmitidos por cultores ya fallecidos, que vivieron la danza a comienzos del siglo XX, y por las declaraciones de los cultores actuales, es evidente que el ritmo del bombo encierra “el alma” del cachimbo.

## Cachimbo tradicional

Acompañamiento bombo

Aro:mano derecha  
Parche:mano izquierda



*Partitura 24: Bombo del cachimbo. Edición: Franco Daponte*

<sup>365</sup> Enrique Luza, comunicación personal, 18 de febrero de 1994.

<sup>366</sup> Gladys Albarracín, entrevistada en el marco del proyecto: *Programa de estudios del Baile del Cachimbo*, realizado por el Consejo Regional de la Cultura y las Artes y la Universidad de Tarapacá, del que fui co-ejecutor responsable. Diciembre de 2017.

Es importante destacar que el ritmo básico del bombo corresponde a un encadenamiento troqueo y yámbico, en el que el palo que golpea el aro marca pulsos binarios, mientras que el mazo que golpea el parche marca pulsos ternarios, lo que corresponde a la base rítmica de la proporción sesquiáltera afrohispana. Este ritmo facilita a los otros músicos la tarea de realizar, en la melodía, cambios de acento y variaciones rítmicas, gracia a las cuales se obtenía aquel “aire saleroso” percibido por los bailarines como una invitación a la sensualidad, coquetería y picardía<sup>367</sup>. Además, sobre este ritmo base del bombo se realizaban innumerables variantes que acentuaban aquel efecto sonoro que evocaba al mundo afrohispano (Loyola 1994, 108).

Hoy el cachimbo es interpretado casi exclusivamente por las bandas de bronces; en estas ocasiones el bombo utiliza un solo mazo y marca el primer tiempo de cada compás. Sólo en la parte del toreo los músicos alternan un compás en binario y otro en ternario<sup>368</sup>.

La danza del cachimbo mantuvo la estructura coreográfica tripartita del baile y tierra. De hecho, algunos cultores de Pica y Tarapacá identifican las melodías de los cachimbos de Pica y de Mamiña como originales del baile y tierra, lo que hace suponer que, en algún momento, lo único que distinguía a ambas danzas fuera el estilo y el carácter con que se interpretaban, además del uso de espacios sociales diversos<sup>369</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XX, el cachimbo comenzaba a adquirir identidad propia entre los pueblos de la región, es decir, los cultores diferenciaban variantes entre un pueblo y otro. De esta manera, hoy se reconocen cuatro estilos de cachimbo<sup>370</sup>: el de la quebrada de Tarapacá; el de la quebrada de Mamiña; el de Pica y el de Matilla. La diferencia más evidente se encuentra en el estilo coreográfico de la

---

<sup>367</sup> Esta misma observación respecto a la proporción sesquiáltera fue hecha por Loyola, quien la llama hemiola vertical: “En el orden rítmico hay alternancia de pulso en ambas secciones, combinación de los metros 6/8 y 3/4, produciendo hemiola horizontal (en melodía) y vertical (en melodía y acompañamiento). Otro tanto sucede con el acompañamiento del bombo que alterna esquemas rítmicos binarios y ternarios” (Loyola 1994, 125).

<sup>368</sup> Ver bombo de la partitura n° 10, compases 27 al 36. Cachimbo de Mamiña.

<sup>369</sup> Por estilo y carácter de la danza me remito a la definición que realiza Loyola en sus libros *Bailes de Tierra en Chile* (1980, 21-22) y *El Cachimbo* (1994, 71), quien a su vez remite a las definiciones que, a modo de comunicación personal, le traspasara Carlos Vega. Por estilo se entienden las características generales de la danza que son propias del grupo que las realiza en un tiempo y espacio determinado. Por carácter se entiende el ímpetu e intención que cada pareja, independiente de las otras, confiera a la danza.

<sup>370</sup> En esta quebrada existe una excepción que es el cachimbo de Huaviña, cuya estructura coreográfica es absolutamente diferente a la de los otros pueblos. Pero esta peculiaridad queda abierta a una investigación posterior a esta tesis.

primera parte de la danza (hecha- desecha- saludo). Por ejemplo, en Tarapacá el orden de las figuras es hecha-saludo-desecha-saludo, mientras que en Pica es hecha- desecha-saludo- hecha- desecha. Otros pueblos realizan variaciones en la segunda parte de la danza, así como también en el saludo, etc. Sin embargo, los cultores más antiguos de todos los poblados de la región concuerdan en que es el tipo de paso, que es común a todas las versiones del cachimbo, el que otorga el aire a la danza y permite aquella prestancia “señorial”. Este paso consiste en avances y retrocesos que se ejecutan con pies alternados; en los avances se marca un ritmo binario, llamado por los cultores “el caminado”, y en los retrocesos un ritmo ternario, que hoy denominan “valseado”. Otras evoluciones coréuticas, como el giro y el contragiro, son interpretadas por los cultores indistintamente con pasos ternarios o binarios.

En los talleres que se realizaron en colaboración con la Universidad de Tarapacá se recordó que el cachimbo, a pesar de ser una danza de salón, permitía un sutil movimiento de caderas propiciado por el ritmo sesquiáltero del bombo<sup>371</sup>. Es decir, que la base rítmica incitaba a los bailarines a realizar movimientos más sensuales, como el movimiento de caderas; frente al recato de las otras danzas de salón (cuadrilla, contradanza y mazurca), el cachimbo representaba el momento de “destape” con el que finalizaba la fiesta.

Hacia la segunda mitad del siglo XX el cachimbo terminó desplazando totalmente al baile y tierra. Con el pasar del tiempo sus evoluciones se estilizaron, sin embargo, todavía hoy se puede reconocer la alusión a las danzas propias de los negros esclavos. Me refiero especialmente a aquellas denominadas semba o samba y batuque, que el etnólogo y folclorista brasileño Edilson Carneiro (1967, 5 – 12) clasificó como danzas de ombligada. Estas se caracterizan por el uso del choque pélvico, un peculiar movimiento del cuerpo que ha sido ampliamente descrito desde las crónicas coloniales. Por ejemplo, los giros que realiza el hombre alrededor de la mujer en señal de cortejo en las danzas africanas, en el cachimbo se reproducen de manera más refinada en la llamada “hecha y la desecha” de la primera parte de la danza. El choque pélvico, clímax de las danzas de ombligada, es representado por un elegante y arrogante “saludo” y por

---

<sup>371</sup> Regina Bejarano, en una entrevista otorgada a Loyola en 1973, manifestaba la misma percepción que los cultores actuales. Por entonces, corría el año 40, aún se conservaba el uso de violín y bombo para acompañar al cachimbo. “Sí pues”, decía Regina, “el bombo le da “esto” al Cachimbo” y hacía un movimiento muy significativo con las caderas (Loyola 1994, 41).

el “encuentro o venia” de la segunda parte del cachimbo. Finalmente, el mutuo coqueteo donde un demandante (varón o dama) persigue a la pareja es interpretado de manera estilizada en el denominado “toreo”. En este contexto, el pañuelo se usa hoy como lo hacían los negros coloniales, para simbolizar la sensualidad<sup>372</sup>.

En la actualidad se conocen sólo tres melodías instrumentales de esta danza que son interpretadas por las bandas de bronce<sup>373</sup>: el Cachimbo de Pica, el Cachimbo de Mamiña y el Cachimbo de Tarapacá; este último es el más conocido y difundido popular y mediáticamente<sup>374</sup>.

---

<sup>372</sup> Según los investigadores peruanos Nicomedes Santa Cruz y Rosa Elena Vázquez (1982), el uso del pañuelo en estos bailes es propio del mundo afroamericano. Esto se debe a que las danzas de choque pélvico que llegaban de Guinea y que eran reproducidas por los esclavos en América, fueron prohibidas por sus atributos sexuales (Sin embargo, en los países del Atlántico como Cuba, aún se bailan este tipo de danzas, como es el caso del vacunao). Como una manera de seguir bailando, y hacer menos evidente y escandaloso el significado de la coreografía, se utilizaron los pañuelos para substituir el roce de los cuerpos. Según los cultores, en los salones tarapaqueños el pañuelo se usa para expresar coquetería y sensualidad.

<sup>373</sup> Como he mencionado en capítulos anteriores, las bandas de bronce proliferaron en la región producto de la instrucción militar obligatoria. Una vez que los conscriptos retornaban a los pueblos se insertaban en las bandas locales y, en algunos casos, fundaban bandas nuevas; estas agrupaciones musicales tenían la misión de animar las actividades cívicas y religiosas (Díaz 2009). Vale decir que esta práctica también fue común en Perú y Bolivia.

<sup>374</sup> Esta melodía se hizo conocida en todo Chile a través del folclorista Calatambo Albarracín quien le creó un texto para cantarla y presentarla en distintos festivales del centro de Chile en la década de 1950 (por aquella fecha recién comenzaba a considerarse la música y danza tradicional de la región de Tarapacá como parte del folclore nacional chileno; la mayoría de los comentarios periodísticos realizados en revistas y periódicos anteriores a aquella época la consideraban música tradicional peruana). Esta melodía adquirió gran difusión en los años posteriores, especialmente durante el movimiento musical chileno llamado neofolclore que desarrolló en la década de 1960 – 1970 y se masificó a través de los medios de comunicación y la industria musical. La versión de Albarracín fue tan exitosa que los compositores más destacados de este movimiento, como Raúl de Ramón, Rolando Alarcón, Violeta Parra y Vicente Bianchi, entre otros, se inspiraron en ésta y compusieron nuevos cachimbos; como consecuencia, el cachimbo se convirtió en un importante género de raíz folclórica a nivel nacional y en el símbolo sonoro del Norte Grande de Chile.

# Cachimbo de Tarapacá

## Banda de bronce

San Juan de Guaviña 2012

Transcriptor  
Tiziana palmiero

Melodía

The musical score is written for a brass band. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 6/8 time signature. The melody is marked 'Melodía'. The score consists of six staves of music. The second staff changes to a 3/4 time signature. The third staff changes back to 6/8. The fourth staff is also in 6/8. The fifth staff features a first ending bracket. The sixth staff features a second ending bracket and a first ending bracket.

*Partitura 25: Cachimbo de Tarapacá. Edición: Tiziana Palmiero.*

En cuanto a la forma de interpretar estos cachimbos, en la introducción resalta el encadenamiento troqueo y yámbico. Además, la melodía y el acompañamiento del bajo se caracterizan por el uso indistinto de pulsos ternarios y binarios y se desarrollan sobre la base rítmica de bombo y caja, lo que acentúa el efecto sesquiáltero de la danza y su carácter “afrohispano”.

# Cachimbo de Mamiña

Banda Wiracochas

Melodía y bombo

Daponte 2018

$\text{♩} = 140$

8

14

21

27

32 *ad libitum*

Partitura 26: Cachimbo de Mamiña. Edición: Franco Daponte.

En definitiva, el cachimbo, como descendiente del baile y tierra (y este, a su vez, heredero de las danzas afrohispanas coloniales), se convirtió en un género que mantuvo

características ligadas al imaginario afro. El alma de esta danza se encuentra en el tópico que alterna los ritmos troqueo y yámbico y que define el carácter sesquiáltero de este baile. En la actualidad, el cachimbo se ha convertido en un símbolo identitario para los tarapaqueños.

#### **4.2. Discursividad afroandina: los bailes morenos.**

Recordemos de los capítulos anteriores que durante el proceso de construcción de los estados nacionales las clases mestizas-cholas que fueron marginadas de la construcción del estado nacional se apegaron a instituciones coloniales como las cofradías. En este contexto se continuó practicando la moral colonial bajo el paradigma barbarie/civilización a través de los autos sacramentales. Estos autos, que contaban con la presencia de personajes no cristianos propios de la mitología prehispánica y medieval española, representaban la redención por medio de la cristianización. En el nuevo contexto republicano se continuó con el mismo paradigma, pero esta vez, la civilidad era alcanzada por la adhesión a los valores patrios representados, en contexto religiosos, por medio de una imagen sagrada. En los autos coloniales, las cofradías de morenos personificaban a los africanos no cristianizados que habitaban, junto al turco-otomano hereje, las lejanas tierras de ultramar<sup>375</sup>. Durante la República, los bailes morenos pasaron a simbolizar la barbarie colonial que debía ser civilizada mediante la inclusión al estado nacional.

Después de la Guerra del Pacífico, durante el período de la chilenización, los integrantes de los bailes morenos, dado que la población descendiente de los africanos no formaba parte del imaginario de la etnogénesis chilena, fueron asociados a los países perdedores, es decir, a Perú (los negros) y a Bolivia (los andinos); estos grupos sociales sufrieron una fuerte represión, tanto física como cultural, por lo que, bajo la ideología propagada por Domingo Faustino Sarmiento, el blanqueamiento de la población

---

<sup>375</sup> La imagen construida del bárbaro musulmán en América proviene de dos imaginarios. El primero está relacionado con los moros nordafricanos, con los que España mantuvo un conflicto centenario antes y durante los primeros años de conquista y el segundo está relacionado con los otomanos de fines del siglo XVI, este último, debido al conflicto entre la Santa Liga, que España lideraba, y el Imperio Otomano. Por esta razón, la barbarie hereje fue caricaturizada y representada en los autos sacramentales y bailes religiosos en un solo personaje que integraba elementos y características morales de ambos mundos musulmanes.

americana, los bailes morenos pasaron a representar los habitantes “bárbaros” del territorio conquistado, que alcanzarían la civilidad por medio de la chilenización.

Para representar la incivilidad, los bailes morenos utilizaron en la *performance* elementos sonoros y coréuticos que describían la visión que se tenía de los esclavos durante la Colonia. A su vez, para representar la civilidad se utilizaron símbolos nacionales chilenos en el vestuario y en los accesorios de danza.

El baile moreno más antiguo y que todavía asiste a los ritos marianos y patronales del Norte Grande de Chile es el de Usmagama<sup>376</sup>, fundado en 1882. Le sigue el baile Compañía de Morenos N°1 de Tacna de la Santísima Virgen de las Peñas que, según su caporal Carlos Zegarra Sosa, fue fundado en 1888<sup>377</sup> (período en que Tacna se encontraba bajo administración chilena). Luego, en 1919, se creaba en Pica el baile Los Morenos de Pica; a propósito de esta cofradía, Danitza Coca Arapio, actual directora del baile e hija de la Caporala en ejercicio Luisa Arapio, declara que su abuelo, fundador del baile de Pica, actuaba en un baile moreno de una oficina salitrera ya desde 1902 y que éste fue su inspiración para fundar el de Pica<sup>378</sup>.

Según el testimonio de los protagonistas, los bailes se organizaban de manera espontánea y se presentaban esporádicamente en los diferentes santuarios a los que estaban abocados. Durante la primera mitad del siglo XX, las cofradías se formalizaron y se organizaron jerárquicamente, en la mayoría de los casos siguiendo las estructuras sindicales aprendidas en las oficinas salitreras (Kessel 1987); en este contexto, los bailes se constituyeron de manera oficial y se renovaron los trajes, los estandartes y las directivas<sup>379</sup>. Por ejemplo, en el santuario de la Tirana, el actual baile más antiguo es el de Humberto Gutiérrez, fundado en la oficina Mapocho en 1933. No obstante, para su hijo Jorge Gutiérrez, actual caporal del baile, la fecha de fundación correcta sería la de 1926, ya que el abuelo Rafael lo habría organizado en aquella fecha, si bien de manera informal, con fieles de las oficinas salitreras de Mapocho, Santa Laura, Don Guillermo y Humbertone.

---

<sup>376</sup> Poblado ubicado en la quebrada de Tarapacá, en la precordillera chilena.

<sup>377</sup> [https://www.facebook.com/CIA1SVP/info?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/CIA1SVP/info?tab=page_info)

<sup>378</sup> Danitza Coca, comunicación personal, Iquique, octubre de 2014.

<sup>379</sup> Por esta razón, la fecha del acta de fundación de los bailes es posterior a sus inicios. Incluso, la memoria colectiva remonta la existencia de sus bailes desde el siglo XIX.



Desde mediados del siglo XX, las festividades marianas experimentaron un notorio crecimiento de peregrinos; este hecho significó la introducción de nuevos bailes religiosos y una reconfiguración de los tradicionales. Otro elemento novedoso fue la introducción de las bandas de bronces que vinieron a reemplazar a bombos, cajas y pitos, que habían acompañado a los bailes en las fiestas desde sus inicios<sup>380</sup>. Los medios de comunicación, como la radio, las revistas y especialmente el cine, que llegaban a los poblados serranos y oficinas salitreras, influyeron en el imaginario de los habitantes del desierto chileno y ampliaron el abanico de personajes a representar por medio de los bailes. Es así como aparecen en las fiestas religiosas bailes de gitanos, pieles rojas, toreros españoles, piratas, marinos, reinas con coronas y otros (Uribe 1976, 26). Los bailes morenos no fueron ajenos a estos cambios e hicieron su aparición, desde la década de 1940, los morenos rusos, morenos de Alí Babá, hindúes y algunos vestidos con terno y corbata, popularmente llamados “morenos pitucos” (Uribe 1976, 26)<sup>381</sup>. Además, el contexto chilenizador promovió la creación de bailes con personajes propios del territorio chileno histórico como: morenos chilenos, morenos marineros y morenos soldados del Carmen, (Kessel 1987, 29).

Además, en la década de 1960, la fiesta de la Virgen del Socavón de Oruro (Bolivia), que se celebra durante el carnaval, empezó a ejercer su influencia en las fiestas locales del norte chileno. La consecuente “carnavalización” de las fiestas religiosas nortinas tuvo como consecuencia más evidente la fundación de grandes comparsas y mascaradas que usaban en sus actuaciones fuegos y luces de colores. Posteriormente, durante los años 80, se fundaron en el Norte Grande de Chile cofradías relacionadas con el mundo afro, pero de inspiración boliviana, como las morenadas y los zambos caporales.

---

<sup>380</sup> El pito correspondía a una flauta travesa *piccolo*, sin llaves, confeccionada en cobre o bronce con seis o siete orificios superiores y sin orificio inferior. Además, en la región, el instrumento contaba con una boquilla artesanal de lata que facilitaba la ejecución.

<sup>381</sup> La primera cofradía en imponer este formato fue la Sociedad de Bailes Religiosos Morenos de Victoria fundada en 1942; no se ha podido hasta el momento conocer las razones de este cambio.

## Melodías de morenadas

Melodía y bombo

Daponte 2011

$\text{♩} = 95$

The musical score is presented in four systems, each with a melody line (treble clef) and a bombo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 95. The score includes repeat signs and first/second endings. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 9. The third system starts at measure 16. The fourth system starts at measure 23.

*Partitura 27: Melodías de Morenadas Tradicionales. Recopilaciones y Edición: Franco Daponte.*

A pesar de las novedades que llegaban desde la vecina Bolivia, durante las décadas de 1980 y 1990, en las regiones del norte chileno se incrementaba la creación de nuevos bailes morenos al estilo tradicional. De este modo se fundaron: en 1978, la “Sociedad de Bailes Religiosos Morenos Sara del Carmen”; en 1980, la “Sociedad de Bailes Religiosos Morenos del Carmen”; en 1982, la “Sociedad de Bailes Religiosos Morenos de Jesús Nazareno”; en 1985, la “Sociedad de Bailes Religiosos Morenos de San Patricio; y, en 1987, la “Sociedad de Bailes Religiosos Morenos María del

Carmen”<sup>382</sup>. Estos bailes retomaron el uso de trajes tradicionales de comienzos del siglo XX; éstos consistían en bombacha, morrión, esclavina, espejos, etc. A su vez, se realizaron cambios significativos en los aspectos musicales ya que desaparecieron los pitos y las quenenas de cobre e hicieron su aparición las bandas de bronces.

Actualmente existen dos tipos de agrupaciones de morenos: las compañías de morenos de paso<sup>383</sup>, características de la región de Arica y Parinacota<sup>384</sup> y los bailes morenos de salto que, aunque son propios de la región de Tarapacá, se encuentran presentes en todo el norte de Chile<sup>385</sup>. Si bien es cierto que las diferencias entre estos dos tipos de morenos son evidentes, tanto en el vestuario como en la coreografía y los pasos, su discurso de fondo, que los relaciona con el imaginario afroandino, para efecto de esta tesis es el mismo. Por lo que no haré mayor distinción salvo una descripción general.

#### **4.2.1. Los morenos de paso**

Los morenos de paso visitan los principales santuarios de la región de Arica, como lo son la Virgen de las Peñas (también Virgen de Livircar<sup>386</sup>) y Timalchaca. El adjetivo, “de paso”, deriva de su forma de baile, pues marchan cadenciosamente marcando el paso con pies alternados. Estos danzantes visten de terno y usan guantes blancos, por lo que también se les llama morenos pitucos; lucen, además, una banda con la información de la compañía de baile a la que pertenecen. Sobre el rol que desempeñaba la indumentaria en los desfiles coloniales, Carmen Bernand (2000, 57) comenta: “las castas libres como los indios o pardos se vestían con sus mejores trajes y ostentaban sus emblemas, pues estas conmemoraciones reproducían alegóricamente el vínculo orgánico entre las distintas naciones del reino con el rey de España, lo que dio mayor visibilidad a los grupos étnicos y favoreció en ellos una toma de conciencia de

---

<sup>382</sup> (2010) “Fiesta de la Tirana, promeseros, Iglesia y Patrimonio”. *Revista Voz de la Pampa* I/1. Disponible en: <http://www.vozdelapampa.com/fiesta-de-la-tirana-promeseros-iglesia-y-patrimonio>. [consulta 12/12/2017]

<sup>383</sup> Recién ingresados al Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial de Chile.

<sup>384</sup> Los Morenos de Paso también son característicos del departamento de Tacna en el extremo sur peruano.

<sup>385</sup> Estas cofradías se encuentran también en el centro de Chile como consecuencia de las fuertes migraciones provocadas por el cierre de las oficinas y el abandono de los pueblos salitreros durante los años setenta.

<sup>386</sup> Livircar es el nombre de la quebrada donde se ubica el santuario.

identidad". En este sentido, es posible que los morenos integrantes de estas cofradías, con sus atuendos e insignias, representen a aquellos negros recién libertos que, durante la Colonia ambicionaban a mejorar su posición social y durante la República pedían ser reconocidos como sujetos activos del estado nacional<sup>387</sup>. Si bien es cierto que los morenos de paso eran en el pasado agrupaciones masculinas, en los últimos años se han fundado compañías mixtas y femeninas.

En la memoria colectiva, el origen de los bailes morenos de paso se remonta a mediados del siglo XIX; sin embargo, al estar integradas en su mayoría por peruanos afrodescendientes, estas cofradías fueron suspendidas durante la administración chilena, así como también las fiestas religiosas en las que participaban<sup>388</sup>. Después del plebiscito de 1929, que definió la frontera entre Chile y Perú, comenzaron a retomar importancia los santuarios regionales, en especial el de Livilcar, y desde la segunda mitad del siglo pasado se fundaron nuevamente los bailes morenos:

El lunes 23 de noviembre 1950, en casa del Sr. Hilario Aica, se reunió un grupo de simpatizantes con el propósito de formar una Compañía de Morenos Religiosos y Socorros Mutuos... Se acordó en primer término elegir una directiva quienes regirían por el período comprendido entre 1950 y 1951 (Kessel 1992, 47).

Estos nuevos bailes vestían, como visten hoy, de: “terno y corbata y las damas con un traje igualmente formal, ambos de un mismo color y con guantes blancos [...] y como característica principal es que la mayoría fue integrada por personas reconocidas como afrodescendientes” (Salgado 2013, 129). Según los estudios realizados por la Universidad de Tarapacá, durante el siglo XIX tres cuartas partes de la población de Arica y el Valle de Azapa estaban compuestas por descendientes de africanos (Díaz, Briones y Sánchez 2013). Por esta razón, la mayoría de las compañías han sido fundadas y frecuentadas por la población afrodescendiente<sup>389</sup>. Por ejemplo, en el

---

<sup>387</sup> En este sentido es necesario tener en cuenta que en el mundo colonial se regulaba el uso de trajes a todas las clases menos privilegiadas, entre las cuales negros y mulatos, con el fin de remediar “las deshonestidades y trajes inmodestos”, en virtud de las pragmáticas contra el lujo de estas castas (Bernand 2000, 64).

<sup>388</sup> Existe una extensa documentación histórica en la que consta que la comunidad luchó por dar continuidad a las celebraciones religiosas de la región; a través de peticiones formales se invitaba a las autoridades a participar de las celebraciones. Además, en los programas de la fiesta, se daba el espacio para que se bailasen pies de cueca chilena y se interpretara el himno nacional. Información obtenida del Expediente Morenos de Paso (Díaz y Daponte 2017b).

<sup>389</sup> En el marco del programa que realizó la Universidad de Tarapacá *Investigación Participativa Sobre Morenos De Paso. Legado Afrodescendiente En La Devoción Popular De La Región De Arica Y*

periódico peruano *El Tacora*, del 28 de septiembre de 1887, se lee (pag.s/d): “Luis Corvacho<sup>390</sup>, Gran Caporal y director de una compañía de Morenos [se desconoce el nombre] era el encargado de encabezar la danza”<sup>391</sup>. Según el testimonio de Hilario Hayca, fundador de uno de los bailes más antiguos, se desprende que: “Andrés Baluarte, de Azapa, juntó también una compañía y fue a la Virgen de Las Peñas. Eran puros negros nomás; tenía harta familia mi compadre” (Kessel 1992, 44). Se cuenta que en los primeros bailes de Morenos solo participaban negros y con el tiempo fue incluyéndose más gente, pero siempre la mayoría eran familias negras. “Si po, eran puros afro...eso sigue...mi bisabuelo Andrés, mi abuelo Raymundo, mi papá me cuentan que era pura gente negra...y uno ve las fotos, ahora no po, hay más bailes, bailes nuevos [...]”<sup>392</sup> El señor Andrés, según cuenta su bisnieto [José Cegarra], bailaba en una agrupación peruana, y al venirse a Chile habría formado, en 1924, la Compañía Andrés Baluarte, que posteriormente pasará a ser el Baile de Morenos Hijos de Azapa, fundado en 1958 por el señor Raymundo” (Espinoza 2013, 152). En el solo valle de Azapa se desempeñan actualmente 22 compañías de morenos que asisten al Santuario de Livilcar para celebrar la Virgen de las Peñas.

En el imaginario de los integrantes de los bailes morenos de paso, la coréutica de la danza posee una relación directa con la esclavitud:

La verdad, lo que sabemos nosotros, es que esto [morenos de paso] parte con el afro porque el afrodescendiente tenía el paso de ritmo muy parecido a este paso y de ahí nace esta idea de bailar, más que nada para distraerse, liberar tensiones, distraerse un poco. Era gente que vivía esclavizada, que se yo y no tenía ningún medio como hacerlo. En ese sentido, ellos bailaban, incluso a pies pelados me contaban, usaban pantalón blanco muchas veces, de ahí que parte la idea del Paso de Baile Moreno<sup>393</sup>.

Los danzantes piensan también que la coreografía y la coréutica simbolizan la marcha de los esclavos negros hacia los lugares en que debían realizar las labores

---

*Parinacota*. Arica-Chile, 2017, programa que tuve la oportunidad de coordinar, se registraron 49 compañías de baile, de las cuales 22 visitan el Santuario de Livilcar y se vinculan, en el imaginario colectivo, con aspectos afrodescendientes.

<sup>390</sup> El apellido Corvacho es reconocido en la zona como perteneciente a familias de afrodescendiente.

<sup>391</sup> "El Tacora" de Roberto Freyre Arias, era el diario peruano que publicaba críticas a las autoridades militares, administrativas y judiciales chilenas durante el período de ocupación de las ciudades de Tacna y Arica.

<sup>392</sup> Entrevista a José Cegarra, 2012 en: Espinoza 2013, 151 – 152.

<sup>393</sup> Miguel Zegarra Baluarte (2017). Información obtenida del Expediente Morenos de Paso (Díaz y Daponte 2017b).

forzosas, las minas y las haciendas agrícolas. Por esta razón, se realizan pasos lentos y sin tanto despliegue físico, en comparación con los otros bailes andinos que asisten a los mismos santuarios, para simular la marcha de los encadenados.

Otro aspecto importante por señalar es que en los principales santuarios marianos y patronales de la región las cofradías de morenos realizan una representación llamada Pisa Pisa<sup>394</sup>; se trata de un espectáculo corto que, posiblemente, formaba parte de una función más larga, heredera de la tradición de los autos sacramentales<sup>395</sup>. Entre las compañías que lo realizan, se encuentra la “Compañía de Morenos número uno de Tacna” y algunos bailes morenos regionales abocados a fiestas religiosas más pequeñas, como la que se llevan a cabo en el Valle de Codpa<sup>396</sup>. Este pequeño drama tiene como argumento a unos “negros” que, en el día de María, se embriagan y no pueden realizar las faenas de la vendimia; finalmente, por medio de la gracia divina y de un *huaynillo* (danza tradicional común a todo el horizonte andino), logran ponerse en pie e ir a trabajar.

La coreografía de estos morenos se desarrolla al ritmo de marcha y con evoluciones de contradanza<sup>397</sup>.

Tomaremos esta copa/ a la salud de María/ ya que Dios ha dao licencia/ para que llegue este día. Llenen, llenen sus cachitos/ todos por igual, negritos, /que estamos borrachitos y no podemos pisar. Tienden, tienden sus pañuelos/ tienden todos por igual/que ya estamos muy borrachos y no podemos ni andar. Pasen, pasen otra copa/ para poderla tomar/porque estamos muy borrachos/ y no podemos ni andar. Pasen,

---

<sup>394</sup> El registro del año 2010 disponibles en: Primera parte: <https://www.youtube.com/watch?v=f8Qrc81OjRg> Segunda parte: <https://www.youtube.com/watch?v=Qao-MU-qNGI&t=37s> [consulta 10/03/2018].

<sup>395</sup> Me atrevo a hacer esta relación ya que este Pisa-pisa posee las características de los autos sacramentales en cuanto es una pieza de teatro, cantado y/o bailado, con contenido preferentemente religioso, que retrata alegóricamente un conflicto moral de un personaje o grupo, que es resarcido a través de la gracia divina. Por lo general, estos autos eran en un acto y se representaban en los templos o pórticos de las iglesias.

<sup>396</sup> Registro del año 2016 realizado por la compañía de morenos hijos de Codpa en el valle del mismo nombre <https://www.youtube.com/watch?v=FgQqGrm-nKw> [última visita el 10.03.2018].

<sup>397</sup> Interesante es hacer notar que esta misma melodía también es cantada para la faena del pisado de la uva en el Valle de Codpa, tarea que, según la memoria colectiva, estuvo a cargo de esclavos negros. Esta melodía, con algunas variantes rítmicas más que melódicas, se canta además en la región de Tarapacá para la fiesta de Epifanía o Pascua de Negros, con el nombre de Los tamborcitos.

pasen otra copa/ para podernos parar/ que nos toquen un huaynillo para poderlo bailar<sup>398</sup>.



Ilustración 25: Melodía del Pisa Pisa (Díaz y Daponte 2017b, 25).

#### 4.2.2. Los morenos de salto.

Los morenos de salto son los que, por su vestimenta, evocan al mundo musulmán del siglo XVII. En sus trajes utilizan capas (que los bailarines llaman esclavinas) y espejos, turbantes (que los bailarines denominan morrión) y pantalones-bombacha<sup>399</sup>. Este vestuario está vinculado al auto-sacramental *El cautivo*, una representación muy difundida en el horizonte serrano andino de Perú y Norte Grande de Chile y vigente hasta el año 1950, aproximadamente<sup>400</sup>. El argumento trata de un cristiano prisionero de los moros que, después de ser sacrificado, resucita por gracia divina; debido a este milagro, el rey de los moros se convierte al cristianismo.

<sup>398</sup> Información obtenida de: Expediente Morenos de Paso (Díaz y Daponte 2017b. Pp. 29-30).

<sup>399</sup> Producto de los propios procesos internos, algunos bailes morenos han cambiado ciertos accesorios, como por ejemplo los turbantes que han sido sustituidos por gorros *coscachos* o por sombreros.

<sup>400</sup> El único registro conocido de *El cautivo* en versión chilena lo realizó el musicólogo Pablo Garrido en 1944; actualmente se conserva una copia en la cineteca de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RtbRtyhKqQ8> [consulta 02/02/2017]

Los bailes de este tipo son los más comunes en la región de Tarapacá, aunque su presencia también es significativa en los santuarios vecinos, como los de la Virgen de Las Peñas de Arica y Parinacota y la Virgen de Guadalupe de Ayquina, en Atacama.



*Fotografía 23: Morenos de Salto de Pica. Fiesta de San Andrés 2017. Autor: Franco Daponte*

En sus coreografías, estos morenos realizan dos géneros de danza: la marcha y el salto. En este último los bailarines realizan saltos cortos en cuatro tiempos sobre una base rítmico-melódica, llamada tradicionalmente salto. El acompañamiento rítmico, que es realizado por el bombo, la caja y el platillo, es lo que caracteriza al género y se compone de dos negras, dos corcheas y una negra, en un compás de cuatro cuartos<sup>401</sup>.

---

<sup>401</sup> A este ritmo popularmente se le conoce como el “dos por tres” ya que los cultores perciben este compás en dos cuartos, siendo el primero dos golpes (las negras) y los restantes tres golpes (dos corcheas y una negra)



# Melodía de salto tradicional

La Tirana 2014

Daponte 2018

The musical score is presented in three systems. The first system includes a tempo marking of quarter note = 88. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The accompaniment is written on a double bar line with a 4/4 time signature. The second system begins with a measure number of 5. The third system begins with a measure number of 8. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

*Partitura 28: Salto tradicional. Edición: Franco Daponte.*

Sin embargo, el género que identifica a todos los bailes morenos es la marcha, ya que ésta es la que la diferencia de los otros cuerpos de bailes. El acompañamiento rítmico de la marcha, interpretado por el bombo, la caja y el platillo, está compuesto por ocho compases en compás de 4/4 donde el bombo siempre marca negras, excepto en el último compás donde marca tres negras y un silencio; éste es el anuncio de la repetición del modelo o bien, cuando hay instrumentos melódicos, del inicio de la siguiente frase.

# Marcha morenos

Morenos Runaukas, Iquique 2016

Fragmento

Daponte 2018

The musical score is written in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 105. It consists of two systems of music. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass line consists of a steady quarter-note pattern: G3, A3, B3, C4. The second system starts at measure 5. The melody continues with a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. It then features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and another triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The bass line continues with the same quarter-note pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Partitura 29: Marcha de Morenos actual. Edición: Franco Daponte.*

### 4.2.3. Discursividad poética, sonora y coreica de los morenos.

Los bailes morenos, en sus aspectos poéticos, sonoros y coreicos presentan importantes elementos que remiten a los esclavos y a su condición social. En primer lugar, los textos hacen referencia en algunos casos a la “negritud”; por ejemplo, en los versos del Baile Moreno de Pica, las estrofas 4 y 6 de la segunda entrada, los devotos se presentan como “negritos” frente a la imagen. Además, toda la atmósfera del canto deja imaginar la penosa condición de los protagonistas<sup>402</sup>.

---

<sup>402</sup> Estos versos han sido utilizados, a través del tiempo, por varias asociaciones que los han adaptado con pequeños cambios. Por ejemplo, los morenos de Arica cantan: “Morenos, negritos/negra nuestra fe/ pero, aunque negritos/postrados a tus pies”.

## Baile Morenos de San Andrés de Pica

### 2ª ENTRADA

#### ESTRIBILLO

Ábranse las calles  
danos el camino  
ya vamos llegando  
a nuestro destino

4

Negrito negrito  
negra nuestra tez  
pero aunque negritos  
vamos a tus pies.

1 Venimos bailando  
venimos cantando  
con gusto y amor  
ya vamos llegando.

5

Cansados llegamos  
buscando al patrón  
por cerros y pampas  
con gran devoción.

2 El sol reluciente  
nos viene guiando  
al templo de Pica  
ya vamos llegando.

6

Negrito, negrito  
es su fortaleza  
vamos morenitos  
a ver su belleza.

3 Llorando me vi  
por esos caminos  
buscando el destino  
para nuestro alivio.

7

Rendidos llegamos  
a nuestra jornada  
hoy templo sagrado  
danos la entrada.

Fotografía 24: Libreta del Baile Moreno de Pica: Franco Daponte.

Recordemos que desde el imaginario andino colonial los negros habitan en el oriente salvaje (*anti suyu*) y lejano (*urin*), junto a los moros o turcos, como se les llamaba en aquel entonces. Por esta razón, desde la visión andina, en el Norte Grande de Chile, negros y moros constituyen un único personaje que representa a seres salvajes provenientes de un mismo territorio, por lo que no es extraño que sus representaciones en el teatro colonial y luego en la religiosidad popular, se manifiesten juntas. Por ejemplo, los bailes morenos de salto recuerdan en su vestuario al mundo musulmán, y en sus *performances* a las penurias de los esclavos africanos.

En mi opinión, desde la esfera de lo “sonoro”, el objeto que identifica al baile de los morenos es la matraca<sup>403</sup>. Ya desde mediados del siglo XIX, este instrumento aparece ligado a las cofradías, gremios y bailes religiosos que representaban a los negros en todo el horizonte andino (Bolivia, Perú y Chile). El médico francés H.A. Weddell, que asistió a la Fiesta de Nuestra Señora de La Paz en 1851, relataba que:

Los artesanos sastres, que pertenecen casi todos a la clase de los mestizos o cholos, visten con elegancia aristocrática [...] una manifestación de morenos vistiendo casacones al estilo español de la época colonial [...]... se pasean todo el día con máscaras negras. Bajo esta forma se los llama morenos. Hay algunos que llevan enormes matracas, otros fusiles y pistolas, pero la mayoría no tienen otras armas que instrumentos corrientes de música.<sup>404</sup> (Cit. en Soux, 1997, 226; Cuba 2007, 22).



*Ilustración 26: Pintura de Manuel Encarnación Mirones titulada bailarines del carnaval de Oruro, segunda mitad del siglo XIX (Rossells 1996, 179).*

Los morenos chilenos siempre usaron las matracas, como dan cuenta tanto los testimonios fotográficos de comienzo del siglo XX como el relato de Danitza Coca, segunda caporala del baile de morenos de Pica, quien argumenta que su abuelo bailaba con matraca en las oficinas salitreras de aquella época. El baile que fundó su abuelo, Los morenos de Pica de 1918, cuyos componentes estaban abocados al culto de San Andrés, la utilizó desde un comienzo bajo la forma de la cruz del Santo. La importancia de la matraca radica también en que este instrumento toma una forma simbólica en relación con el Santo, Virgen o personaje que representa. Por ejemplo, los morenos chilenos que bailan a la Virgen del Carmen de la Tirana utilizan una matraca que

<sup>403</sup> La matraca es un idiófono de golpe indirecto: “este instrumento, que en otros lugares se conoce con el nombre de carraca [España], es una rueda dentada cuyo eje sirve de mango. Una lámina flexible dentro un marco, que puede girar libremente en torno a dicho mango, pega al rotar el marco, contra los dientes de la rueda, raspándolos y sonándolos” (Respaldiza 1978, 54).

<sup>404</sup> Cit. en Soux 1997, 226; Cuba, 2007, 22.

recuerda el escudo nacional chileno; el instrumento de los morenos de Alí Babá se asemeja a una espada árabe y los morenos de Usmagama emplean una matraca cuya forma recuerda el arpa colonial de la iglesia, etc.



Fotografía 25: Caporal del Baile Moreno de Pica, Danitza Coca enseñando su matraca. Autor: Franco Daponte 2014.

La mayoría de los testimonios actuales, en Bolivia, Perú y Chile sostienen que la matraca utilizada por los bailes morenos simboliza el sonido de las cadenas y los grilletes que trajinaban los esclavos durante su marcha, desde los puertos de llegada hasta las minas del altiplano<sup>405</sup>: “Las matracas serían como las cadenas de los negros, el sonido, cuando los negros los amarraban, o sea los encadenaban, sonaban las matracas [cadenas] al caminar”.<sup>406</sup> Naturalmente, la presencia de un instrumento de percusión, como la matraca, usado durante la *performance* de los bailarines, cumple también la

---

<sup>405</sup> El relato de los esclavos que marchaban en cadenas desde los puertos hacia las minas del Altiplano es muy difundido entre el imaginario popular. La asociación entre esclavitud y el instrumento musical “matraca” para designar esta marcha forzada también se ha difundido y ha sido utilizada axiomáticamente por investigadores, protagonistas y periodistas.

<sup>406</sup> Danitza Coca Arapio, segunda caporal del baile de los Moreno de Pica. Entrevista realizada en Iquique, 20 octubre 2014.

función de marcar el paso: “la matraca es para llevar el ritmo [pulso] del paso para no perderse cuando se está al lado de otro baile que lleva otro ritmo”<sup>407</sup>. Además, el guía de un baile moreno usa una matraca que posee un sonido diferente y que utiliza para anunciar y dar comienzo a cada evolución coreográfica.

La matraca del guía tiene que ser livianita y sonora... esa matraca tiene que ser más aguda que las otras matracas, porque lo agudo se escucha más que lo más grave, tiene que ser más aguda, entonces ahí que lo que hay que hacer la lengüita hay que adelgazarla un poquito más que las otras, hay que adelgazarla, correr el eje, correrlo hacia acá un poquito hacia acá<sup>408</sup>.

La mayoría de las evoluciones coreográficas que utilizan los bailes morenos provienen de la llamada contradanza, que se bailaba en los salones burgueses de la región<sup>409</sup>. Estas evoluciones, que los cultores llaman mudanzas, son muchas y, en la mayoría de los casos, han evolucionado en variantes coreográficas<sup>410</sup>. Por ejemplo, las mudanzas correspondientes al baile “Morenos de Hilario Aica”, en la Región de Arica y Parinacota son: La del lado /El quebrado /Espalda con espalda/ La culebra/ El pañuelo/ La estrella/ Pareja de uno/ La manta de la Virgen/ El triángulo/ El cruce / La vuelta y vuelta/ La frente a frente/ La antigua espalda con espalda (Kessel 1981, 124 - 126). Sin embargo, estas mudanzas se pueden encontrar modificadas en otras compañías de baile, tanto en su coreografía como en sus denominaciones.

Y lo otro son las mudanzas que se hacen después de la Iglesia, uno sale a bailar en la plaza que se hacen mudanzas que son figuras dentro si con los bailarines que se hacen el

---

<sup>407</sup>Jorge Gutiérrez, caporal del baile Moreno “Hilario Gutiérrez”. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Mx\\_8zURkH5o](https://www.youtube.com/watch?v=Mx_8zURkH5o) minuto 14:31. [consulta 21/12/2017]

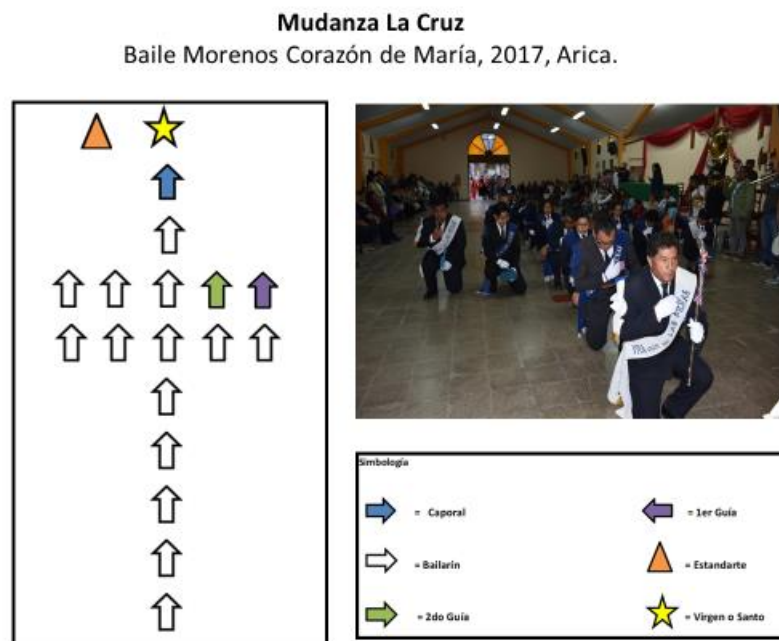
<sup>408</sup> Entrevista a Héctor Rodríguez, constructor de matracas. En: Expediente Morenos de Paso (Díaz y Daponte 2017b).

<sup>409</sup> A finales del siglo XVIII llegaron a América el minué y la contradanza y se asentaron en los salones de la naciente burguesía latinoamericana. Estos nuevos bailes europeos ejercieron un gran impacto sobre la sociedad y sirvieron de modelo para las evoluciones coreográficas de las cofradías, entre las cuales estaban los bailes de morenos. Samuel Claro Valdés (1979, 53.) trató este tema tanto para la influencia en la religiosidad popular, así como en los bailes de tierra: “El impacto inglés se hizo presente en el siglo XVIII con la contradanza (*country dance*), que engendró numerosos bailes folclóricos cuyos movimientos coreográficos derivados de ella aún se conservan”. Para el caso de la región de Tarapacá, el músico piqueño Enrique Luza relataba, en una entrevista realizada en 1994, que su padre, Liborio Luza, era un reconocido maestro de danza en la región y fue quien enseñó la cuadrilla, vals, mazurca, polca, *pa de patiné*, en los salones tarapaqueños y en las salitreras de comienzos de siglo.

<sup>410</sup> Las evoluciones coreográficas herederas de las contradanzas son propias de los bailes religiosos nacidos antes de 1960. Los bailes de tradición boliviana que llegaron al Norte de Chile después de 1960, exceptuando la diablada, utilizan sólo pasacalles y responden más a movimientos coreúuticos (quien danza) y no coreográficos. Es decir, los movimientos (o el paso) que corresponde ejecutar, lo realiza primero el caporal a manera de muestra y luego, lo repite el resto de la comparsa.



número 8 , el espalda con espalda esas son las mudanzas que se hacen fuera de la plaza, que no se hacen dentro de la iglesia cuando uno saluda [...] El 8, el crucero, la cruz, espalda con espalda, la doble fila, el remolino, la culebra, la uve<sup>411</sup>.



*Ilustración 27: Mudanza del Baile Moreno de paso Corazón de María  
(Oscar Corvacho 2017)*

Otro aspecto de la *performance* de los morenos, que remite a la esclavitud, son los pasos de los bailarines. Generalmente, el ritmo usado para los desplazamientos de estos bailes es la marcha<sup>412</sup>; si el sonido de las matracas evoca al sonido de las cadenas, el ritmo y los pasos pausados de las marchas representan la travesía de los esclavos hacia los lugares mineros.

<sup>411</sup> Entrevista a Carlos Rodríguez. En: Expediente Morenos de Paso (Díaz y Daponte 2017b).

<sup>412</sup> En Chile estas marchas son ejecutadas a mayor velocidad respecto de las morenadas de Bolivia y de las marchas militares.



*Fotografía 26: Baile Moreno de Paso Corazón de María 2017. Bailando Marcha Fiesta de Timalchaca (Oscar Corvacho 2017).*

En Chile, el paso utilizado para el desplazamiento es en cuatro tiempos: se avanza con toda la planta del pie y se cruzan los pasos en el tiempo uno y cuatro; en los tiempos dos y tres se realiza un movimiento en el puesto. Esto da como resultado la impresión de una dificultad en el movimiento. Danitza Coca nos dice que: “nosotros también nos asemejamos porque los negros cuando iban esclavizados estaban amarrados, los llevaban, los hacían caminar rápido y los azotaban, pero como ellos son fuertes, son de sangre fuerte, ellos aguantaban, entonces nosotros tratamos [de imitarlos]”.<sup>413</sup> De esta manera los pasos que los morenos ejecutan son saltos pequeños y cortos, sin separar mucho los pies entre sí, ya que imitan el movimiento trabado por el uso de las cadenas.

---

<sup>413</sup> Entrevista realizada en Iquique, 20 octubre 2014.





*Fotografía 27: Baile Moreno de Salto Bailando en fiesta de San Andrés de Pica 2017. Autor: Franco Daponte.*

En 1879 Chile ocupó la región de Tarapacá como consecuencia de la “Guerra del Pacífico”; el proceso de anexión al territorio chileno empezó inmediatamente después del término del conflicto. La administración secular y eclesiástica pasó a manos chilenas y ambas se empeñaron en el proceso de “chilenización”. Paralelamente se tomaron acciones puntuales que tenían como objetivo cambiar aquellas costumbres religiosas que pudieran recordar el pasado peruano. Por ejemplo, un decreto municipal de Pica de 1902 intentaba prohibir el uso de las calles a bailes religiosos, porque: “esas añejas costumbres eran incompatibles con la cultura chilena” (Kessel, 1989, 24).

De esta manera, la morenidad, al no formar parte del imaginario étnico chileno, sino más bien parte de los territorios conquistados, era considerada bárbara, atrasada y propia de gente inferior. Bajo este discurso, los morenos de los territorios conquistados alcanzarían el progreso, la modernidad y la civilidad a través de la chilenización. Los bailes morenos, de acuerdo con esta ideología, ocuparon símbolos patrios tanto en los trajes como en los principales accesorios de danza, como los morriones y las matracas. Por ejemplo, los morenos de Usmagama, que fueron fundados en 1882, fecha que coincide con la instalación de la administración chilena en la región, utilizan en sus trajes los colores y emblemas nacionales.

# Marcha de morenos "El peral"

Banda Los soriacos 2014

Melodía y bombo

Daponte 2018

$\text{♩} = 105$

The musical score is written for Melodía y Bombo in 4/4 time, with a tempo of 105 beats per minute. It consists of four systems of music, each with a melodic line on a treble clef staff and a drum line on a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 1-4) features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a drum line with quarter notes. The second system (measures 5-8) continues the melody with more complex rhythmic patterns and includes a measure with a double bar line. The third system (measures 9-12) shows the melody with various rests and rhythmic figures, while the drum line maintains a steady quarter-note pattern. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final melodic phrase and a drum line ending with a double bar line.

*Partitura 30: Marcha de Moreno tradicional. Edición: Franco Daponte*

En definitiva, los bailes morenos en el Norte Grande de Chile son el reflejo de una visión republicana que las clases cholas mestizas tenían con respecto del pasado mundo afrocolonial. Los pasos, el vestuario, algunos textos cantados, el relato de la *performance* y el sonido de la matraca son aspectos de una percepción que los imagina, junto con el mundo musulmán hereje, enemigos de la cristiandad. La marginación de los negros del imaginario étnico chileno y la asociación con Perú contribuyeron a invisibilizar la negritud de sus cofradías y, como discurso subyacente, a demandar la inclusión de este sector de la población al nuevo estado, a través de la chilenización de sus nombres, accesorios de vestuario y matracas. Actualmente, los nietos y bisnietos de los primeros cultores de estos bailes, especialmente en los lugares agrícolas donde hubo esclavos, como los valles de Azapa y Pica, reivindican el vínculo afro a través de las cofradías de morenos.



Fotografía 28: Baile Moreno del poblado de Usmagama. Fiesta del Señor de la exaltación 2013<sup>414</sup>.

---

<sup>414</sup> Obtenida de: <https://www.youtube.com/watch?v=pLHR4zqS2rI&t=23s> [Consulta 20/05/2016]

### 4.3. Discursividad afrolatinoamericana: el tumbé en los carnavales de Arica.

#### 4.3.1. El cumbé en los puertos coloniales.

Durante los siglos XVII y XVIII muchas danzas de marcada influencia africana parecen haberse desarrollado en los puertos iberoamericanos, ya que estos lugares fueron poblados por un gran contingente de negros libres y esclavos relacionados con el negocio marítimo, por lo que las interacciones musicales en esos puntos ocurrieron casi instantáneamente. (Budaz 2002, 64). Esto también sucedió en las zonas portuarias menores, como es el caso de Arica, y en los centros urbanos periféricos relacionados con los puertos, como es el caso de los Valles de Lluta y Azapa; en estos últimos figuran en descripciones y archivos del siglo XVIII y XIX muchos negros libres y esclavos con privilegios, incluso algunos con ascenso en la jerarquía social (Díaz; Briones y Sánchez 2013).

Como todos los esclavos provenían de diferentes puntos de África y por lo tanto de culturas musicales diferentes, la música y la danza ibérica se tornaron especialmente atractivas y se convirtieron en una “lengua franca”, con pequeñas variantes entre un lugar y otro (Budaz 2002, 64). De esta manera, como mencioné en el segundo capítulo, son las danzas afrohispanas las que en los puertos bailaban mulatos y negros libres junto con indios “forasteros” y españoles pobres. Una de las danzas más comunes atribuidas a africanos ladinos, zambos y mulatos, es el cumbé.

Respecto a la etimología, en África occidental el concepto de cumbé se asocia a una fiesta ruidosa. Así lo describe Fernando Ortíz en el *Glosario de afronegrismos* (1924, 153): “Cumbé podría descender de la raíz *kumb*, que en África occidental quiere decir ruido, hacer ruido o rugir”. El mismo autor (1924, 154) observa más adelante la relación entre *cumba* y *cumbé*: “Se observa también en el Congo, porque *kumba* allá significa: ‘hacer ruido, gritar, rugir, maravillarse, sorprenderse, calumniar y escandalizar’; *Khumbu* es ‘gritería, escándalo’; *kemba* es ‘regocijo, ir de fiesta’; y *kembela* ‘es festejar’”. Por lo que es posible concluir que la voz *cumbé* está relacionada con una reunión festiva de procedencia afro, caracterizada por una danza de jolgorio acompañada de idiófonos varios. Además, Fernando Ortiz (1924, 153) agrega que en lengua *malinke*, que es un dialecto mandinga, *cumbe* significa encontrar, encuentro y la

acepción *parau*, en el mismo idioma, quiere decir precipitarse, ir impetuosamente, por lo que *paracumbé* significa ir impetuosamente al encuentro de alguien. Lo que alude a los indecentes encuentros del antiguo baile guineo.

Esta última acepción es muy interesante, pues en las danzas afrocoloniales de negros, zambos y mulatos, el choque pélvico era una de las características principales. En algunos lugares como Brasil se las llamaba danzas de ombligada y se caracterizaban por ser bailadas en un ruedo al son de ruidosos instrumentos musicales (Carneiro 1961, 5-12). Además, en el *Diccionario de Autoridades* publicado en 1737, se describía el *cumbé* como una danza de negros que consistía en “varios meneos del cuerpo”<sup>415</sup>.

Aunque sería muy difícil determinar con exactitud la procedencia del *cumbé* en Hispanoamérica colonial; sí es claro que esta danza la bailaban los esclavos africanos y que se adaptó y desarrolló simultáneamente en varias regiones hispanoamericanas, donde su presencia y aportación fueron significativas. Además, con el correr del tiempo, el *cumbé* traspasó la frontera que lo relegaba a las castas populares y menos favorecidas, y, al igual que muchas danzas afrohispanas, tuvo su versión más refinada que fue oída y bailada en las tertulias aristocráticas. De hecho, se conocieron adaptaciones musicales para guitarra, arpa y teclado con nombres de *cumbees* y *paracumbé*. Uno de los ejemplos más conocidos es el *Cumbees* para guitarra del maestro español Santiago de Murcia<sup>416</sup>. Según el musicólogo Rogelio Budaz (2002, 65), el *cumbé* y el *paracumbé* corresponden al mismo género musical.

---

<sup>415</sup> *Diccionario de autoridades* de la RAE [Real Academia Española], Tomo II de 1726. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html> [consulta 10/06/2016]

<sup>416</sup> Santiago de Murcia fue Maestro de Guitarra de la Reina de Saboya en España y adaptó muchas danzas populares de mediados del siglo XVIII para guitarra. Sus cuadernos circularon entre los salones de España, Italia y el Nuevo Mundo. En México fue hallado uno titulado *Pasacalles y obras* de 1732, conocido también como el código *Saldivar N° 4*, así como otro ejemplar de 1722 fue encontrado en Chile con el nombre de *Cifras selectas para guitarra*. En ambos figura el *cumbees*.

13 *Cumbees.* 4

Ilustración 28: *Cumbees*. Códice Saldívar N° 4, 1732. Edición Facsimilar: 1995.

## Paracumbe

Compendio numeroso de zifras armónicas, primera parte.

Libro 1, Lámina 4

Fernández de Huete, Madrid 1702

Partitura 31: *Paracumbé* (Diego Fernandez de Huete 1702)<sup>417</sup>

<sup>417</sup> La transcripción y edición de esta partitura es de Palmiero.

Fernando Ortíz (1924, 154-155) recaba información respecto al uso del término *cumbé* en Brasil y escribe que las danzas que eran bailadas por comparsas de negros en salvador de Bahía en un contexto festivo o carnavalesco se llamaban *cumbiús*. También cita al folclorista Mello Moraes Filho quién afirma que *cu-cumbis* y *cucumbys* eran las fiestas de los negros: “Vestidos de plumas, rozando a todas africanas y haciendo un bárbaro ruido con sus instrumentos rústicos [...] que en los días de fiestas populares recorren las calles de las grandes ciudades y pequeños poblados, sumándose al arte a nuestros alegres sonidos nacionales”<sup>418</sup>.

En definitiva, se puede deducir que el *cumbé* (o *paracumbé*) es una danza de procedencia africana que se realizaba en el espacio público, en un contexto festivo, posiblemente acompañada por instrumentos idiófonos y de percusión, y que se caracterizaba por el meneo del cuerpo y el contacto corporal de pelvis o caderas.

#### **4.3.2. El Tumbé como símbolo de la afrochilenidad.**

En todo el virreinato del Perú, las comparsas de negros salían a la calle para bailar con un sinfín de membranófonos e idiófonos y producir ritmos característicos que al oído de mestizos, criollos y españoles eran bulliciosos y poco armónicos. Estas comparsas quedaron documentadas en el siglo XVIII en las acuarelas del ya mencionado obispo Martínez Compañón y, en el siglo XIX, en las acuarelas del costumbrista Pancho Fierro.

Recordemos que, según William Tompkins (2011, 37), las intervenciones de los “diablos negros”, en las fiestas religiosas, fueron prohibidas en 1817. Por esta razón, a lo largo del siglo XIX, las comparsas de negros vestidos de diablos sólo aparecen citadas en contextos profanos, como, por ejemplo, el carnaval. De hecho, hoy se tiende a asociar las danzas afro con el ambiente carnavalesco; el imaginario que asocia al negro con las fiestas callejeras y bulliciosas, y con el tambor, es el punto de partida de las actuales reivindicaciones culturales afrodescendientes en toda Latinoamérica.

---

<sup>418</sup> Cita textual en portugués (Ortíz 1924,155): “Vestidos de penas, rosando todas africanas, he fazendo bárbaro rumor com seus instrumentos rudes [...] que nos días de fiestas populares percorre as ruas das grandes cidades e pequenos povoados associando-se dest’ arte aos nossos folguedos nacionais”. La traducción es mía.

La población afrodescendiente del puerto de Arica, desde comienzos del siglo actual se ha inscrito en el movimiento reaffricanizador de América Latina; uno de los puntos de fuerza de sus reivindicaciones lo constituye la recreación de los carnavales negros. Sus protagonistas realizan presentaciones con comparsas acompañadas por tambores y diversos idiófonos rescatados del imaginario carnavalesco afrolatinoamericano. En este contexto, los afroarriqueños han recreado una antigua danza, recordada por los abuelos, llamada tumbé o tumbé.

El tumbé es una danza colectiva, de carácter alegre, que se practicó hasta la década de 1930 y cuya principal característica es el entrecacho de cadera entre hombres y mujeres<sup>419</sup>. Esta danza se bailaba al son de un bombo, guitarra y quijada de burro<sup>420</sup>. Alfredo Wormald (1968, 79) así describe el tumbé:

Los antiguos habitantes de Arica recuerdan el entusiasmo con las que los negros celebraban sus fiestas, en especial el carnaval. Comparsas interminables recorrían las calles principales, cantando y bailando al son de bandas que, para esa oportunidad, no contaban con más instrumentos que un bombo y matracas hechas con quijadas de burro, que sólo servían para marcar el ritmo.

Doña Francisca Ríos de Sánchez, antigua vecina afrodescendiente de Azapa, en una entrevista realizada por Gustavo del Canto (2002) y publicada en el periódico *Primera Línea*, recuerda que en Azapa<sup>421</sup>: “Existía el Baile de la Lumbanga [barrio de Arica]. Yo nunca lo Bailé porque era muy niña, pero recuerdo que los mayores se ponían en círculo y comenzaban a golpearse cadera con cadera. Era pura percusión:

---

<sup>419</sup> Loyola en una de las sesiones de estudio me comentó que, en la década de 1960, los cultores de Arica, ya ancianos, le mostraron la danza del tumbé: los bailarines formaban un ruedo y las parejas se alternaban para bailar al centro. Cuando uno de los bailarines golpeaba al otro “de un culazo” [sic.] todos los demás gritaban ¡tumbé!

<sup>420</sup> La quijada es un idiófono de golpe indirecto, mientras que la cajita es considerada un instrumento de caja de percusión transportable. La quijada o *carachacha* se fabrica todavía hoy, usando el maxilar inferior de un burro, una mula o un caballo; se toca golpeando uno de los huesos, acción que hace vibrar los dientes flojos y produce un característico sonido. Este instrumento está presente actualmente en las provincias de Trujillo, Lambayeque y Piura y se obtiene después de una acuciosa preparación: Una vez removida la osamenta, la quijada se hierve en agua jabonosa para limpiar el hueso y retirar cualquier resto de carne que pudiera haber quedado, raspando con un clavo o algún objeto afilado; luego se deja la quijada al sol para que seque. Los dientes se sueltan al remojarlos en alcohol o ron de quemar, lo cual una vez encendido consume cualquier vestigio de carne que impida su movimiento. La quijada también aparece descrita en un documento que describe la celebración de la reina de los mandingas en la cofradía de San Lázaro en 1810 (Tomkins 2011, 65 - 67).

<sup>421</sup> La publicación original de Gustavo del Canto del año 2002 contenida en el periódico digital [www.primeraline.cl](http://www.primeraline.cl) ya no está en la web. Sin embargo, el autor, con el objetivo de preservar su escrito, lo ha subido a la siguiente dirección web: <http://diadelaetnia.homestead.com/chilenegro.html>



tocaban sobre una mesa un barril de aceituna o cualquier cosa”. En una entrevista que realicé, en junio del 2009, a Doña Francisca y a su hija Azeneth Baez, estas relataron que el tumbé se bailaba también en celebraciones como la Cruz de mayo de Azapa, pero ambas coincidían en que era una danza principalmente carnavalesca. En la misma ocasión, Azeneth cantó la melodía que Doña Francisca le había enseñado cuando era niña y percibió uno de los ritmos que recordaba.

## TUMBE DE ARICA

Recopilación: Franco Daponte  
Azapa 2010: Azeneth Baez de la asociación Lumbanga

Solo y Coro

Ma - ri - do Ma - ri - do Sá - ca lo a me - ar Que a -

D.C. Coro

ni - mal tan fe - o vuel - ve - lo a guar - dar

Una vez terminada la secuencia se exclama:  
"TUMBE"

*Partitura 32: Tumbé. Edición: Franco Daponte.*



*Fotografía 29: Francisca Ríos y Azeneth Baez enseñándome la melodía del Tumbé mientras preparan picarones.*

*Autor: Franco Daponte*

Desde el cerro verde/ Viene don Pascual/ Con la sogá al cuello/ Queriéndose  
Ahorcar. Vamos a la Plaza/ Que hay mucho que ver/ Un negro borracho/ Sobre su  
mujer. Marido Marido/ Sácalo a mear/ Que animal tan feo/ Vuélvelo a guardar.

Julia Corvacho (cit. En Marta Salgado 2013, 179-180), afrodescendiente ariqueña,  
recordaba la alegría de la danza durante el carnaval:

Lo que más me gustaba era la tumba o tumba carnaval que consistía en ir con bombo, una  
quijada y una guitarra bailando en ronda entre hombres y mujeres, la mujer se hacía la  
difícil, mientras el hombre la coqueteaba haciéndole desprecios, pero a su vez bailando y  
cantando algunos versos que eran como payas [coplas improvisadas de cuatro versos de  
seis sílabas en los que riman los versos pares] y los bailarines al terminar la estrofa  
cantaban a coro ¡tumba carnaval! Era el grito que señalaba que la mujer tumbara de un  
culazo al hombre como una señal de que dejara de molestarla todo esto en una sana  
alegría.

Como mencioné anteriormente, el tumbé se dejó de interpretar a mediados del  
siglo XX. Sin embargo, la necesidad colectiva de buscar un elemento identitario que  
vinculara la comunidad con el mundo afro llevó a quienes iniciaron este movimiento a  
recuperar las antiguas músicas y danzas que los antepasados bailaban; en este contexto  
se rescató el tumbé. En la memoria de quienes lo recordaban, este baile respondía a  
aquel imaginario que asociaba lo afro con los carnavales. Probablemente, el recuerdo  
del uso de la quijada, en las descripciones del tumbé, llamó a la mente aquellas  
acuarelas de Pancho Fierro que ilustran a músicos callejeros afroperuanos que tocan  
varios instrumentos, entre los cuales la quijada, y llevan máscaras de diablos “Es que  
Arica hizo parte también de lo afroperuano”<sup>422</sup>; “debió haber sido más o menos así  
[refiriéndose a una de las acuarelas de Pancho Fierro], si esta zona era afroperuana”<sup>423</sup>.

En enero de 2013, Pablo Domínguez, profesor de historia y director de la  
comparsa Sabor moreno, me comunicaba que la quijada usada para el tumbé de Arica  
también se utilizaba en el Perú colonial, como aparece retratada en la lámina E 145 *La  
Danza de los diabolicos* contenida en el código Martínez Compañón<sup>424</sup>. De esta manera,

---

<sup>422</sup> Azeneth Baez, Comunicación personal 2009.

<sup>423</sup> Pablo Domínguez. Comunicación personal 2012.

<sup>424</sup> “Entre las láminas musicales, se encuentran tres que ilustran a cofradías de negros. La primera es la  
*Danza de los Diabolicos*, E. 145, que tenía, y tiene todavía hoy, la característica de asustar y hacer reír a

se crea un vínculo entre el Perú afrocolonial y los afroarriqueños a través de la quijada, lo que legitima al tumbé como danza de origen afro.



*Ilustración 29: Detalle de las acuarelas Los diabolicos (1789) de Martínez Compañón y del son los diablos (1820) de Pancho Fierro<sup>425</sup>..*

El anhelo por parte del movimiento afroarriqueño de inscribirse en la diáspora africana en América Latina orientó la mirada hacia lo que Bastide (1967) definió como “Américas negras” de ancestros comunes. Son los artistas los que, a través de la *performance* en el espacio público, pasan a convertirse en protagonistas de la construcción de este imaginario; Maud Delevaux (2011, 12) refiriéndose a la reafricanización del Perú comenta: “El África de los artistas del movimiento es entonces un África mitificada e idealizada, que reinventan en los repertorios artísticos presentados como tradicionales”. También los instrumentos musicales se asumen como símbolos de una misma identidad supranacional, lo que justifica su uso a manera de conexión con las manifestaciones musicales olvidadas, o con lo que alguna vez: “aquí

---

los asistentes. Como lo indica el nombre, los bailarines, que son también músicos, personifican a los diablos, llevan máscara con tres cuernos y pantalones de tiras coloradas de género, u otro material, que recuerdan a las piernas peludas de las cabras, tienen espuelas en los pies desnudos y látigos con que acompañan sus danzas; en el medio de la escena, junto a un diablo, está un arcángel bramando con su espada, lleva también un escudo y alas multicolores, luce un rico faldellín, calzas y zapatos de hebillas. También esta danza, como las anteriores, representa la lucha del bien, el ángel, que combate al mal representado por los diablos” (Palmiero 2014, 341).

<sup>425</sup> En ambas se aprecian a los negros disfrazados de diablos ejecutando la quijada. Fuentes: Imagen de la izquierda: Martínez Compañón (1985, E. 145). Imagen de la derecha disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/todaslasartes/pancho/pancho3.htm> [consulta 12/12/2017]

tuvo lugar”. Siguiendo este mismo paradigma, en una primera reconstrucción del carnaval afro, realizada en el 2002 (en el marco de un fondo concursable, FONDART gubernamental), se reinventa en Arica el tumbé<sup>426</sup>.

En esa misma ocasión, se construyeron tambores utilizando barriles de aceitunas con un parche de cuero, como resultado del sincretismo entre los originales barriles ariqueños, que se percutían sin cuero, y los tambores, llamados “llamador” y “repique”, que utilizan los artistas afroperuanos. En Arica a estos tambores se los llamó bombo y repique. En cuanto al ritmo, se utilizaron como referencia los “toques afroperuanos” del trío instrumental, cajita, güiro y quijada, que el músico e investigador Nicomedes Santa Cruz utilizó en su interpretación del Son de los Diablos<sup>427</sup>. De esta manera se adoptaron el güiro y la quijada, juntos con sus toques, mientras que el ritmo de la cajita se adaptó al tambor repique<sup>428</sup>. A este propósito, en una entrevista a Azeneth Baez (2009), ésta recordaba que: “se habían usado los ritmos del son de los diablos en la reconstrucción del tumbé”. De hecho, del tumbé original se recordaba solamente la melodía y el ritmo llevado por un tambor o un bombo; este ritmo hoy en día constituye la base de la danza. Además, afirmaba Azeneth, el tumbé hoy: “es interpretado por una variedad de tambores como las congas y tumbadoras, [e idiófonos] como güiros [que reemplaza actualmente a la quijada de burro], cencerros, agogó y cabasas”. Es importante recordar en este punto que algunos integrantes de las comparsas ariqueñas constantemente toman clases y participan en talleres con músicos afroperuanos y han establecido con ellos vínculos de amistad.

---

<sup>426</sup> Azeneth Baez 2009, comunicación personal. El trabajo de recreación musical estuvo a cargo de Yoni Olis Larronda y Gustavo del Canto Larios y para la danza, de Carolina Letelier Salgado.

<sup>427</sup> Grabación contenida en su disco *Socabón: introducción al folclore danzario de la costa peruana* (1975), editado por el sello el Virrey en Lima 1975.

<sup>428</sup> El disco *Socabón* se encuentra disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=8r9kx\\_vxLGQ](https://www.youtube.com/watch?v=8r9kx_vxLGQ) [última consulta 21.06.2018]

# Tumbe

Oro Negro - Tumba Carnaval (afrodescendientes de Arica)

Transcripción de Jose Rojas

Informante: Roberto Cereceda, Tumba Carnaval, Arica

The image shows a musical score for three percussion instruments: Repique, Bombo, and Güiro. The score is in 4/4 time and begins with an 'Introducción' section. The Repique part consists of a series of 'x' marks indicating rhythmic hits. The Bombo part features a sequence of notes, including a triplet of eighth notes. The Güiro part consists of a series of eighth notes. The score is divided into two measures by a double bar line, with the second measure containing more complex rhythmic patterns.

*Partitura 33: Ritmos básicos del tumbé. Edición: José Rojas Navea. Capilla de Indias 2011.*

Con el tiempo, han nacido muchas comparsas que interpretan el tumbé en los carnavales ariqueños. En estas comparsas, que son cada vez más masivas, participan también integrantes que no se reconocen como afrodescendientes, sino que se afilian al movimiento sólo porque consideran que la música del tumbé es “verdaderamente ariqueña”.

Últimamente, el tumbé se ha difundido entre las nuevas agrupaciones de jóvenes y ha enriquecido sus “toques” tradicionales con los ritmos del candombe uruguayo<sup>429</sup>, los toques de los tambores batá de Cuba y, a través de vídeos que circulan en la web, con toques de la música tradicional de África occidental<sup>430</sup>. Como consecuencia de este dinámico proceso de apropiación y adaptación, esta danza ha traspasado las fronteras regionales y ahora forma parte del repertorio de agrupaciones de cariz afro que han nacido en la ciudad vecina de Iquique y en las más lejanas Santiago, Valparaíso y Concepción, por lo que se ha convertido en el referente de la música afrochilena<sup>431</sup>. En

<sup>429</sup> Vale decir al respecto que muchos de los ritmos del candombe mantienen los mismos patrones que Santa Cruz propuso para los ritmos de festejo, alcatraz y el son de los diablos; sólo varían algunos acentos musicales, por lo que es muy sencillo adaptarlos al tumbé.

<sup>430</sup> José Rojas 2011, comunicación personal.

<sup>431</sup> Un ejemplo de ello es la comparsa o colectivo tumbé chimbero, nacida en Santiago de Chile, integrada por santiaguinos, pero que difunde abiertamente en el centro de Chile el movimiento afroariqueño a través del tumbé. Viajan constantemente a los carnavales ariqueños, aprenden los nuevos toques y

el Norte Grande de Chile, específicamente en las ciudades de Arica e Iquique, el tumbé es considerado hoy como un género musical, ya que han surgido creaciones con nuevas letras y melodías. Las agrupaciones responsables de estas creaciones las titulan como “tumbé” y las acompañan con la misma base rítmica del tumbé tradicional. Algunos ejemplos de este género son: Hojita de Guayaba de Sabor Moreno, de Arica<sup>432</sup>; Tumbé Sanador de Aluna Tambó, de la misma ciudad<sup>433</sup>; Negrita de Tarapacá de la agrupación afroiquiqueña Bandelé<sup>434</sup>.

Para concluir, Arica fue uno de los principales puertos virreinales del Pacífico, por lo que recibió gran cantidad de esclavos y probablemente se nutrió de las danzas afrohispanas, como el cumbé, que circulaban entre los puertos hispanoamericanos. Aunque son escasas las descripciones del tumbé original, muchas de sus características concuerdan con las descripciones del cumbé colonial: el carácter colectivo y carnavalesco de la danza; el entrechoque de caderas o pelvis; el ruidoso acompañamiento rítmico; la utilización de instrumentos de percusión, como barriles y tambores y de idiófonos como las quijadas de equino. Por esta razón creo que el tumbé de Arica, que se bailó hasta la primera mitad del siglo XX, descende del antiguo cumbé afrohispano.

Debido al anhelo de las reivindicaciones afrodescendientes ariqueñas por participar en el movimiento reaffricanizador latinoamericano, el tumbé se ha transformado en una danza propia de los carnavales negros actuales; en este contexto, se utilizan los tambores propios de los carnavales afrolatinoamericanos, se interpretan los ritmos afroperuanos y se utilizan instrumentos, como el güiro, las congas y el djembé, que pertenecen al imaginario de la música afro. Sin embargo, el tumbé conserva los tres ritmos básicos tradicionales y en los últimos años ha trascendido las fronteras regionales para convertirse en un referente de la música afrochilena.

---

realizan composiciones propias basados en el tumbé. Han realizado un pequeño documental que está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sYYcBxteTl4> [consulta el 22/06/2018]

<sup>432</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fOdKXxQQCd0&index=2&list=RDM8-N-grXFlk> [consulta 22/06/2018]

<sup>433</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M8-N-grXFlk&list=RDM8-N-grXFlk&t=56> [consulta 22/06/2018]

<sup>434</sup> Interesante es el caso de la agrupación afroiquiqueña Bandelé, que en los últimos cinco años ha posicionado la música “afro” en la ciudad de Iquique. A través de un fondo concursable, FONDART 2016, en el que fui entrevistado como profesor conocedor de música afrotarapaqueña, realizaron una obra de teatro titulada *De Negra Tengo La Sangre*, la que posee algunas creaciones que fueron inspiradas en el tumbé ariqueño. Información de esta obra se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EamPiPZh-M8> [consulta 22/06/2018]



*Fotografía 30: Comparsa Tumba Carnaval con tambores fabricados a partir de barriles para almacenar aceitunas<sup>435</sup>. Autor: Franco Daponte.*

---

<sup>435</sup> Disponible en: <https://tumbacarnaval.wordpress.com>. [consulta 12/12/2018]

## **CONCLUSIONES. Tres discursividades sobre el negro, visibilización de una historia negada y su relación con los horizontes culturales y simbólicos del Norte de Chile.**

En el Norte Grande de Chile se manifiestan diferentes expresiones tradicionales que aluden al negro, algunas de las cuales, desde el punto de vista sonoro y coreútico, no se corresponden con lo que hoy conocemos como música afrolatinoamericana. Desde esta problemática, me planteé la siguiente pregunta: ¿Qué características relacionadas con el mundo afro poseen las músicas y danzas tradicionales en el Norte Grande de Chile que aluden al negro? Como primer acercamiento y apelando a mi experiencia como investigador *insider* formulaba la siguiente hipótesis:

“Cada una de las expresiones musicales y coreográficas que aluden al negro en el Norte Grande de Chile es portadora de un discurso sonoro que remite a su presencia en el mundo colonial, el republicano o el contemporáneo. Estos discursos conviven, interactúan y se manifiestan simultáneamente en fiestas religiosas y celebraciones profanas”.

Después de realizar una investigación profunda de los discursos y discursividades implícitas en la música, la danza y la *performance*, pude finalmente dilucidar que estas expresiones se manifiestan en tres niveles discursivos, que he denominado afrohispano, afroandino y afrolatinoamericano, y cada uno de los cuales está relacionado con una específica visión social, respecto a la presencia de los negros en la región, que corresponde a los períodos colonial, republicano y actual, respectivamente.

El primer nivel discursivo, el afrohispano, se construyó durante el medioevo y estableció en el imaginario colectivo la imagen del negro como portador de un pecado ancestral, que lo convertía en un ser monstruoso, salvaje, falto tanto de inteligencia como de iluminación, con actitudes demoniacas y lujuriosas; para la moral de la época, se trataba de un ser imperfecto. Sin embargo, tenía la posibilidad de redimirse y alcanzar la perfección a través de la cristianización. Estas características, que también fueron usadas como justificación para la esclavitud de los negros, se expresaron en el teatro del Siglo de Oro hispano y en los villancicos de negros iberoamericanos; las características más evidentes que identificaban tanto al teatro como a los villancicos con los negros, eran las siguientes: hablar un castellano deformado, denominado “hablar



negroide”; ser un personaje inocente en el actuar, falta de iluminación, y por tanto, bobo; poseer condiciones innatas para el canto y la danza.

En este contexto, también se creó una visión sonora que remitía a los negros y cuyas características eran especialmente rítmicas. Para lograr esta asociación, los maestros de capilla iberoamericanos establecieron la utilización preeminente de ciertos patrones rítmicos, como el uso abundante e irregular de hemiolas, el comienzo de frase acéfalo y los encadenamientos irregulares de ritmos troqueos y yámbicos. Estas características, que he llamado tópicos, permiten tanto la acentuación binaria como la ternaria; ello produce la riqueza rítmica del sesquiáltero, 3:2 o 2:3, que algunos autores atribuyen a la música iberoamericana con influencia africana y que, por lo tanto, denominan afrohispana. El sesquiáltero representa, en términos de notación mensural, un andar rítmico en tiempos binarios y ternarios, es decir, un caminar entre lo perfecto (ternario) e imperfecto (binario), por lo que esta proporción representa la transición de seres imperfectos a seres perfectos, cuya perfección se alcanzaría en la medida que recibieran a Dios en su alma. Por esta razón, su uso en el mundo iberoamericano está vinculada a los negros, a quienes se les asignó su día en la Epifanía; fiesta que representa la divinidad encarnada en el Niño Dios. Por lo que, según el imaginario iberoamericano del Siglo de Oro, durante aquella fiesta, los africanos, que eran considerados seres imperfectos, iniciaban el camino hacia la cristiandad y la perfección.

Esta discursividad continuó presente en el imaginario de las clases acomodadas y subalternas de comienzos de la República y se manifestó en los bailes de tierra; los que eran aprendidos, adaptados y enseñados en los salones burgueses por maestros de danza relacionados con el mundo afro. Por esta razón, los bailes de tierra poseen nombres que remiten al mundo afro como el del cachimbo. Es así como el baile y tierra que posteriormente dio vida al actual cachimbo conservó en su estructura rítmica el sesquiáltero 3:2, proporción rítmica que los cultores perciben como el alma de esta danza y que llaman “aire”.

El segundo nivel discursivo es el afroandino, que fue construido durante la República y utilizado por las clases subalternas en las fiestas religiosas populares, especialmente las celebraciones marianas. Al ser excluidas de la construcción del estado nacional, las clases populares ocuparon las antiguas instituciones coloniales, como las

cofradías y los dramas religiosos, para expresar sus demandas de inclusión. Para esto, adaptaron el paradigma colonial de seres imperfectos/perfectos, al nuevo contexto republicano de bárbaro/civilizado; en el que lo bárbaro estaría representado por el mundo colonial e incaico y lo civilizado por los valores patrios del estado nación. En este contexto, los bailes morenos manifiestan dos discursividades: la primera relacionada con el aspecto musical y coréutico y la segunda con el vestuario y los accesorios.

Desde la perspectiva sonora, las cofradías de morenos proyectan la imagen de los negros bozales que marchaban encadenados desde los puertos coloniales hasta los centros mineros. A través del sacrificio del peregrinaje hacia la imagen sagrada, que en el contexto republicano representa a la patria, los morenos podían alcanzar la inclusión en el estado nacional y por lo tanto la civilidad. La discursividad afroandina se manifiesta aquí en la marcha, que es interpretada por la banda de bronces y que quiere rememorar el andar de los esclavos encadenados. Las más antiguas poseían características musicales que las relacionaban con un estilo propio del horizonte andino, por ejemplo, el uso de escala pentatónica y de una cierta progresión armónica. Posteriormente, a causa de la anexión de la región al estado chileno y de la política de chilenización de la religiosidad popular, las marchas de morenos fueron influenciadas por aquellas que tocaban las bandas militares chilenas. El instrumento musical que identifica a los bailes morenos es la matraca. Esta marca el pulso de la música y simboliza el sonido que producían las cadenas durante las marchas de los esclavos; es decir, en la matraca se hace tangible hoy el sonido de la esclavitud. Este instrumento es considerado imprescindible en los bailes morenos, lo que refuerza el discurso que vincula a estos bailes con el mundo afro.

La segunda discursividad afroandina está relacionada con el vestuario. En el caso de los morenos de paso, éste consiste en un traje elegante que hace alusión a negros libres que mejoran su condición social y se convierten en señores por medio de la práctica de la danza religiosa. En cuanto a los morenos de salto, cuya *performance* es heredera del auto sacramental *El cautivo*, representan al mundo musulmán incivilizado. Interesante es hacer notar que esta última visión integra, en una misma alegoría, la imagen colonial de los negros bozales con aquella de los moros herejes. Esta particularidad se debe a que, en la representación del mundo andino colonial de los

estratos sociales de mestizos e indígenas, los negros y los moros eran seres que habitaban un mismo espacio geográfico, ubicado al oriente del centro virreinal, patria de los seres salvajes e infieles.

El tercer nivel discursivo que he identificado es el afrolatinoamericano. Este se instaló durante la primera mitad del siglo XX en aquellos países atlánticos que vieron en la tradición yoruba una manera de fortalecer la identidad nacional. Este proceso, que se inició en Cuba y se institucionalizó en Brasil, dio inicio a un movimiento reafricanizador latinoamericano que se forjó y nutrió gracias a la circulación de saberes entre las diferentes comunidades afrodescendientes. Para el caso de la música, la atención se centró en el uso de variados idiófonos, tambores, toques y ritmos; en la mayoría de los países latinoamericanos que adscribieron a este movimiento, prevaleció la imagen del negro vinculado al carnaval y a los tambores. En el Norte Grande de Chile este proceso comenzó el 2001 y continúa hasta nuestros días y los primeros protagonistas de este movimiento construyeron su identidad afro inspirados en el imaginario dominante. En este contexto, se rescató de la memoria oral de los más ancianos una danza llamada el tumbé, cuyas descripciones resonaban con la asociación del negro y el carnaval; se reconstruyó tomando como referencia la música afroperuana y paulatinamente se enriqueció con tambores y toques afro, tanto de otros países latinoamericanos, así como de países africanos, hasta transformar el tumbé al estilo de los carnavales negros latinoamericanos.

Es importante señalar que los principios expresados por estas tres discursividades se desarrollaron en horizontes culturales y simbólicos que trascienden el Norte Grande de Chile y forman parte de campos semánticos de referencia más amplio, los cuales han sido identificados como afrohispano, afroandino y afrolatinoamericano. Las discursividades afrodescendientes, portadoras de contenidos afrocoloniales y afrorepublicanos, fueron concebidas, por lo tanto, en tiempos históricos y espacios diversos y coexisten hoy en las expresiones culturales de las poblaciones del Norte Grande de Chile, sean éstas afrodescendientes o no.

En definitiva, las discursividades en su conjunto se transforman en un relato que cuenta la historia del esclavo africano y su descendencia, de su adaptación y resistencia a un territorio pocas veces indulgente y casi siempre hostil hacia su presencia. En

consecuencia, es posible afirmar que, a pesar de la invisibilización operada por parte de la historia oficial, la imagen del negro ha estado siempre presente en la vida y la cultura del desierto chileno y que la música y la danza son hoy un testimonio vivo de los aportes de los afrodescendientes a la construcción de la historia y la identidad del Norte Grande de Chile.



## 1. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABERCROMBIE, THOMAS

1992. “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica”. *Revista Andina* 10/2: 279-352.

ACOSTA, JOSÉ DE

1998 [1539-1600]. *Historia natural y moral de las Indias*. Edición facsimilar y estudio de Antonio Quilis. Madrid: Ediciones de Cultura Hispanica.

ADORNO, ROLENA

2014. “El fin de la historia en la Nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala”. *Letras* 85/121:13-30.

ADVIS, PATRICIO

1995. *La iglesia colonial de Matilla*. Iquique: Editorial casa TitvYvpanqvi.

1994. “La doctrina de Tarapacá en el Siglo XVI, perfil administrativo y eclesiástico”. En *Tarapacá una aventura en el tiempo*, selecciones, *Revista Camanchaca*. Iquique: 83-93.

1981. *Origen histórico de Pica, 1532-1545*. Documento inédito. Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Pica.

AGAWU, KOFI.

2012. *Música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York, London: Psychology Press. Routledge.

ALVARES DE TOLEDO, LUISA

2000. “África versus América, la fuerza del paradigma”. En *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. Madrid: Centro de Documentación y Publicaciones de la Junta Islámica. Disponible en: [https://www.webislam.com/media/2011/10/45259\\_africa\\_versus\\_america\\_203.pdf](https://www.webislam.com/media/2011/10/45259_africa_versus_america_203.pdf) [consulta 27/09/2017].

ÁLVAREZ NAZARIO, MANUEL

1974. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

ANDERSON, BENEDICT

[1983] 1993. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de cultura económica.

ANTEZANA, LIZ

2006. “El estudio de la danza en la época colonial iberoamericana desde la aproximación literaria en las Novelas Ejemplares y otros relatos”. En *Actas del VI encuentro simposio internacional de musicología, La Danza en la Época*

*Colonial Iberoamericana*, editado por Aurelio Tello, 7-19. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

APPADURAI, ARJUN (coord.)

2001a. *Globalization*. Durham: Duke University Press.

2001b. *La Modernidad Desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce.

ARAÑES, JUAN DE

1624. Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces: con la zifra de la guitarra espannola a la usanza romana. Roma: Juan Bautista Rooleti.

ARDITO, LORENA.

2014. "Cuando don Carnal se viste de negro: la negritud nuestroamericana entre 'lo negro' y 'lo afrodescendiente'". *Latinoamérica, Revista de Estudios Latinoamericanos* 59: 223-249.

AROM, SIMHA.

2008. "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral". En *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces et al. Madrid: Trotta, D.L segunda edición, 203-232. Ed. orig: "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale". *Analyse musicale* 67 (1991): 62-78.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, BARTOLOMÉ.

1965. *Historia de la Villa Imperial de Potosí: Riquezas incomparables de su famoso cerro, grandezas de su magnánima población, sus guerras civiles y casos memorables*. Editado por Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence-Rhode Island: Brown University Press.

AUSERÓN, SANTIAGO.

2012. *El ritmo perdido: Sobre el influjo negro en la canción española*. Barcelona: Ediciones península.

BAEZ, CRISTIAN.

2010. *Lumbanga: Memorias Orales de la cultura afrochilena*. Arica: Imprenta Herco Editores.

BARRIGA, VICTOR

1952. *Memorias para la historia de Arequipa*. Tomo IV. Arequipa: La colmena.

BASTIDE, ROGER

1967. *Las Américas Negras*. Madrid: Ediciones Castilla.

BAKER, GEOFFREY

2002. "El Cuzco colonial: musicología e historia urbana". En *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, editado por Jean Jacques Decoster, 195-205. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, IFEA.

2003. “La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco”. *Revista Andina* 37 (julio-diciembre): 181-205.

BERMÚDEZ, OSCAR

1963. *Historia del salitre: desde sus orígenes hasta la Guerra del Pacífico*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.

1986. *El oasis de Pica y sus nexos regionales*. Santiago: Ediciones Universidad de Tarapacá.

BERMUDO, JUAN.

[1555]1982. *Declaración de instrumentos musicales*. Restauración y edición por Rudesindo F. Soutelo. Facsimilar de la edición de Osuna, Juan de León. Madrid: Arte Tripharia.

BERNAND, CARMEN

2000. “Un Sargento contra un rey ‘Ambos a dos negros’”. En *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, coordinado por Berta Ares y Alessandro Stella, 149-166. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

2001. *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación histórica Tavera.

2009a. El color de los criollos: de las naciones a las castas, de las castas a la nación. En *Huellas de África en América*, editado por Celia Cussen, 13-34. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

2009b. “Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización”. *Revista Co-herencia* 6/11: 87-106.

BILLINGHURST, GUILLERMO

1893. *La irrigación en Tarapacá*. Santiago: Ercilla.

BLAKING, JOHN

2006. *¿Hay música en el Hombre?* Madrid: Alianza Editorial. Ed. orig.: 1973. *How musical is Man?*, traducción de Jaume Ayats. Washington: University of Washington Press.

BOLLAERT, WILLIAM.

[1877] 1975. “Descripción de la provincia de Tarapacá. Introducción, Notas y Traducción de Horacio Larraín”. *Norte Grande* 3-4/1:456-479. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.



BRICEÑO, LUIS

1626. *Método facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. P. Ballard. París.

BRIONES, VIVIANA

2004. "Arica Colonial: libertos y esclavos negros entre el Lumbanga y las Maytas". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36/2: 813-816

2005. "Resistencia y Adaptación. Población Afrodescendiente en el Archivo Criminal de Arica Colonial". *Revista Diálogo Andino* 26: 79-89.

1991. *Antecedentes Básicos para el Estudio Histórico de la Presencia Étnica Negra en Arica entre los Años 1870 y 1939*. Tesis de Grado para optar al título de Profesor de Historia y Geografía. Arica: Universidad de Tarapacá.

BUDAZ, ROGELIO

2002. "Negros e violas no mundo Luso-brasileiro nos séculos XVII e XVIII". En *Actas del IV Encuentro Simposio Internacional de Musicología: Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, editado por Víctor Rondón, 72-65. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

CABERO, ALBERTO

1926. *Chile y los chilenos: conferencias dictadas en la Extensión Cultural de Antofagasta durante los años 1924 y 1925*. Santiago: Nascimento,

CAJAVILCA, LUIS

1995. "El sincretismo cultural de los pueblos afromestizos del sur chico (Chincha-Pisco)". *Investigaciones Sociales* 1/1: 163-171.

CAMARA DE LANDA, ENRIQUE

2004. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

En prensa. "Luna celta: el festival que promocionó a un pueblo". En *Outros celtas: celtismo, modernidade e música global em Portugal e Espanha*, co-editores Salwa El-Shawan Castelo-Branco, António Medeiros y Susana Moreno Fernández. Lisboa: Tinta-da-China.

CANTO, GUSTAVO DEL

2003. *Oro negro: una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago: Editorial Semblanza.

CARNEIRO, EDISON

1961. *Samba de omb ligada*. Río de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

CARRILLO, ANA

2002. "Indios, negros, mulatos y mestizos en un proceso de extirpación de idolatrías: Gorgor, Cajatambo, 1807". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú*. Tomo I, 93-125. Lima: Instituto Riva-Agüero, PUCP.

CASASSAS, JOSÉ

1974. “Algunas noticias sobre los partidos de Arica y Tarapacá hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX”. *Revista Norte Grande* I/2: 217-225.

CASTEDO, LEOPOLDO

1996. *Chile, utopías de Quevedo y Lope de Vega: notas sobre América en el Siglo de Oro español*. Santiago de Chile: Arcis-LOM.

CELESTINO, OLINDA

2004. “Relaciones incas-negros y sus resultados en el capac-negro y los negritos”. En *Los Afroandinos de los siglos XVI al XX*. Lima: UNESCO.

CELESTINO, OLINDA Y MEYERS, A

1981. *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert.

CERRÓN-PALOMINOS, RODOLFO

2013. *Las lenguas de los incas: el puquina, el aimara y el quechua. En: Lenguas, sociedades y culturas en Latinoamérica*. Editado por Kerstin Störl y Rodolfo Cerrón-Palomino. Frankfurt: PL Academic Research.

CERVANTES, MIGUEL DE

[1613] 2000. *Novelas Ejemplares II*. Madrid: Cátedra.

CID, GABRIEL.

2015. *La invención de la república chilena: dilemas y lenguajes políticos en una época revolucionaria, 1808-1833*. Tesis para optar al grado de doctor. Departamento de Historia Medieval, Moderna y de América, Doctorado Europa y el Mundo Atlántico: Poder, Cultura y Sociedad. Universidad del País Vasco. Vitoria-Gasteiz, Álava, España.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO.

[1553] 1986. *Descubrimiento y conquista del Perú*. Editado por Carmelo Saenz de Santa María. Crónicas de América 17. Madrid: Historia 16.

CIRIO, NORBERTO

2002 “¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a San Baltasar”. En *Actas del IV Encuentro Simposio Internacional de Musicología: Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, editado por Víctor Rondón, 88-100. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

CIRIO, NORBERTO Y GUSTAVO REY

2002. “Son negros por la fe. Acerca de la africanidad del culto a San Baltasar en el litoral mesopotámico argentino”. *Revista de investigaciones folklóricas de Buenos Aires* 17 (diciembre): 69-79.

CLARO, SAMUEL

1974. *Antología de la música colonial en la América del Sur*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.

CLARO, SAMUEL

1997. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- CLIFFORD, GEERTZ  
 [1973] 1997. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa. Ed. orig.: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- CORPORACION DE FOMENTO DE LA PRODUCCION (CORFO)  
 1986. *Geografía económica de Chile*. Primer apéndice. Santiago: CORFO.
- CRESPO, ALBERTO.  
 1977. *Esclavos Negros en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- CRUCES, FRANCISCO Y OTROS  
 2008. *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- CUBA, SIMÓN.  
 2007. “La ciudad de Nuestra Señora de La Paz de Ayacucho. Origen de la Danza de los Morenos. Siglo XIX”. En *Boliviana, 100% paceña: La Morenada*, editado por Simón Cuba y Hugo Flores. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- CUNEO VIDAL, RÓMULO.  
 1977. *Historia de la fundación de la ciudad de San Marcos de Arica; Leyendas de Arica, Tarapaca y Atacama*. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- CUSSEN, CELIA  
 2009. “La ardua tarea de ser libres: manumisión e integración de los negros en Santiago de Chile colonial”. En *Huellas de África en América*, editado por Celia Cussen, 109-136. Santiago: Editorial Universitaria.
1995. *La lengua de Naimlap: Reconstrucción y obsolescencia del mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DAPONTE, JEAN FRANCO  
 2000. *La fiesta de la vendimia en los Oasis de Pica y Matilla*. Tesis para optar al grado de Licenciatura y pedagogía musical [no publicada]. Instituto de música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
2006. “La pervivencia de la cachua y el Baile y tierra en el oasis de Pica. Identidad de una sociedad barroca americana”. En *Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología: La Danza en la Época Colonial Americana*, editado por Aurelio Tello, 49-70. Santa Cruz de la Sierra: APAC.
2010. *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes.
2013. *La presencia de los negros en dos cantos de la fiesta de Epifanía del oasis de Pica*. Tesis para optar al grado de Máster en Música Hispana. Universidad de Valladolid. Valladolid.

DEAN, CAROLYN,

2002. "Familiarizando el catolicismo en el Cuzco colonial". En *Incas e indios cristianos*, editado por Jean-Jacques Decoster, 169-194. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas.

DÍAZ ARAYA, ALBERTO

2009. "Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile". *Historia (Santiago)* 42/2: 371-399. Disponible en: <http://revistahistoria.uc.cl/wp-content/uploads/2010/11/art021.pdf> [consulta 14/07/2013].

DÍAZ, ALBERTO Y CARLOS CLERY

2009. *Iglesia San Andrés de Pica, antecedentes históricos de San Andrés de Pica y su Templo. Siglos XVI–XX, Proyecto integral restauración patrimonial*. Santiago: Editorial (Edición Limitada).

DÍAZ, ALBERTO, RUZ, RODRIGO, GALDAMES LUIS Y ALEJANDRO TAPIA

2012. "El Arica Peruano de Ayer. siglo XIX". *Revista Atenea* 505/I:159-184.

DÍAZ, ALBERTO; BRIONES, VIVIANA Y EUGENIO SÁNCHEZ

2013. "Afrodescendientes en Arica. Registros coloniales para una historia regional". En *...Y llegaron con cadenas; Las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá*, editado por Díaz Araya, A., Galdames Rosas, L. y Ruz Zagal R., 41-78. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

DÍAZ, ALBERTO Y RENATO CALDERON

2013. "Con agua, óleo y carisma. Afrodescendientes en los libros parroquiales de Lluta y Azapa. Siglo XVIII". En *...Y llegaron con cadenas; Las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá*, editado por Díaz Araya, A., Galdames Rosas, L. y Ruz Zagal R., 253-286. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

DÍAZ, ALBERTO; MUÑOZ, WILSON Y PAULO LANAS

2013. "Censos y disensos en Arica, Azapa y Lluta. Apuntes sociodemográficos de los afrodescendientes durante el siglo XIX". En *...Y llegaron con cadenas; Las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá*, editado por Díaz Araya, A., Galdames Rosas, L. y Ruz Zagal R., 287-337. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

DÍAZ ARAYA, ALBERTO; MARTÍNEZ, PAULA Y CAROLINA PONCE.

2014. "Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias* LXXIV/260:10-28.

DÍAZ ARAYA, ALBERTO Y LANAS PAULO.

2015. “Danza y devoción en el desierto: Obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, Norte de Chile (siglo XX)”. *Latin American Music Review* 36/2:145-169.

DÍAZ ARAYA, ALBERTO Y FRANCO DAPONTE.

2017a. *Investigación sobre la danza del Cachimbo en tres comunas focalizadas de la Región de Tarapacá; Pica, Huara (Tarapacá) y Mamiña*. Expediente Cachimbo. Universidad de Tarapacá.

2017b. *Investigación Participativa Sobre Morenos De Paso. Legado Afrodescendiente En La Devoción Popular De La Región De Arica Y Parinacota*. Expediente Morenos de Paso. Universidad de Tarapacá.

DELEVAUX, MAUD

2011. “Reflexión en torno a ‘lo afroperuano’. Emergencia y significado de un proyecto identitario ‘afro’”. En *XXI Congreso Nacional Extraordinario, X Congreso Internacional de Folklore “José María Arguedas”*, 25-30. Disponible en [http://www.academia.edu/7244413/Reflexi%C3%B3n\\_en\\_torno\\_a\\_lo\\_afroperuano\\_\[consulta 23/04/2017\]](http://www.academia.edu/7244413/Reflexi%C3%B3n_en_torno_a_lo_afroperuano_[consulta%2023/04/2017]).

DONOSO, CARLOS

2013. “Estudio socioeconómico de la población afrodescendiente de Tarapacá”. En *...Y llegaron con cadenas; Las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá*, editado por Díaz Araya, A., Galdames Rosas, L. y Ruz Zagal R., 127-168. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

DULITZKI, ARIEL

2010. “Cuando los afrodescendientes se transformaron en ‘pueblos tribales’. El Sistema Interamericano de Derechos Humanos y las comunidades rurales negras”. *El Otro Derecho. Actualidad de la lucha y debates afrodescendientes a una década de Durban. Experiencias en América Latina y el Caribe*, 41:13-48.

ECHECOPAR, JAVIER.

2004. *La guitarra en el barroco del Perú, Cuaderno de música para guitarra de Mathías Maestro*. Lima: ACEM & AICA.

ECHEVERRÍA Y MORALES, FRANCISCO

[1804] 1952. “Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa” [1804]. En P. Víctor Barriga *Memorias para la historia de Arequipa*, Vol. IV. Arequipa: La Colmena.

ELI, VICTORIA.

2013. “El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26:133-142.

2002. “Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: Los tambores Batá”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 6. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/229/instrumentos-de-musica-y-religiosidad-popular-en-cuba-los-tambores-bata> [consulta 15/08/2014].

ENCINA, FRANCISCO

1949. *Historia de Chile, desde la prehistoria hasta 1991*. Santiago: Editorial Nascimento.

ESTEBAN, JOSÉ.

2008. "Diego Moreno prototipo del marido paciente". *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* 12:69-77.

ESTENSSORO, JUAN CARLOS

2003. *Del paganismo a la santidad*. Lima: IFEA.

2000. "Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial". En *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat: la representación etnográfica en el Perú colonial*, editora Natalia Majluf, 67-107. Lima: Museo de arte de Lima.

1992. "Los Bailes de los Indios y el proyecto colonial". *Revista Andina* X/2:353-389.

1989. *Música y sociedad coloniales 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.

ESPINOZA, MARIA PAZ.

2013. *Reconstrucción identitaria de los afrochilenos de Arica y el valle de Azapa*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago. Chile.

ESPINOZA MORALES, JORGE

(2010). *Minería boliviana: Su realidad*. La Paz: Plural editores 18.

FERNANDEZ DE HUETE, DIEGO

1702. *El compendio numeroso de zifras armonicas, con theórica, y práctica para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo, compuesto por don Diego Fernández de Huete, harpista de la santa iglesia de Toledo*. Madrid: Imprenta de Mvsica.

FERNÁNDEZ, LOLA

2011. "La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de levante: origen y evolución". *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá* 5 (diciembre):37-53.

FISCHER, JOHN

2000. *El Perú Borbónico: 1750-1824*. Lima: IEP.

FREZIER, AMEDEO

[1717] 1982 *Relación del viaje por el mar del sur*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

Disponible en:

[https://books.google.cl/books/about/Relaci%C3%B3n\\_del\\_viaje\\_por\\_el\\_Mar\\_de\\_L\\_Sur.html?id=H5kUNUmUzPMC&redir\\_esc=y](https://books.google.cl/books/about/Relaci%C3%B3n_del_viaje_por_el_Mar_de_L_Sur.html?id=H5kUNUmUzPMC&redir_esc=y) [consulta 27/03/2013].

GARCÍA, ANTONIO

2002. *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical, historia y contrapunto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GARCÍA, JESÚS.

2000. *El pensamiento y los argumentos sobre la esclavitud en Europa en el siglo XVI y su aplicación a los indios americanos y a los negros africanos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Colección Corpus hispanorum de pace. Segunda serie, 6. Madrid.

GARCÍA, PABLO.

2009 “Fiesta de La Tirana en el contexto del Centenario de 1910: Mito y consolidación temprana de su origen y prestigio”. *Ciencias sociales* 23 (segundo semestre):23-57.

GARCIA CANCLINI, NESTOR.

1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARRIDO, PABLO,

1979. *Historial de la Cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

[1943] 1976. *Biografía de la Cueca*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.

GAVIRIA MARQUEZ, MARIA CONCEPCION

2005. “Producción de platas en el mineral san Agustín de Huantajaya”. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37/1: 37-57.

GODOY, HERNÁN

1981. *El carácter chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.

GOLTE, JURGEN.

1980. *Repartos y rebeliones. Túpac Amaru y las contradicciones de la economía colonial*. Lima: IEP.

GONZALES, ARNOLDO

1953. “Pascua de Reyes en Pica”. *Revista En viaje / Empresa de los Ferrocarriles del Estado* 242 (diciembre):14-16.

GONZÁLEZ, SERGIO

2004a. *El Dios Cautivo*. Santiago: LOM.

2004b “Pax Castrense”. *Revista Universum* 19/1:28-57.

1995. “El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950”. *Revista de Ciencias Sociales, Universidad Arturo Prat* 5:42-56.

1994. “Prolegómenos sobre la cosmovisión de los pampinos durante el ciclo salitrero”. En *Tarapacá una aventura en el tiempo*, compilador Juan Vásquez, 7-18. Iquique: Ediciones Camanchaca, Selecciones de Revista Camanchaca.

GRANDA, GERMÁN.

2007. "Hacia la diacronía de una forma de tratamiento en el español: su merced". *Lexis* 31/1-2: 165-175.

GREVE ERNESTO

1953. *El Conquistador Francisco De Aguirre*. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Editorial Universitaria.

GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE.

[1615] 1980. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Editado por John V. Murra y Rolena Adorno, traducción y análisis textual del quechua por Jorge L. Ureste. 3 tomos. México: Siglo Veintiuno.

GUARDA, GABRIEL

1975. "Raíces De La Religiosidad Popular De América Española". En *Fe de un pueblo, vol. 2, Religiosidad y fe en América Latina: ponencias y documentos informativos*, 1-17. Santiago: Ediciones Mundo.

GUERRERO, BERNARDO

2014. *La Tirana Chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande*. Iquique: Instituto de Estudios Andinos Isluga, Universidad Arturo Prat.

2009. *Sueña Tarapacá: identidad en el desarrollo de nuestra región*. Iquique: Ediciones El Jote Errante.

GUILLEN, FABIENNE.

2000. "Barcelona a finales de la Edad Media ¿Entre el mestizaje y la conservación biológica?". En *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, coordinado por Berta Ares y Alessandro Stella, 21-57. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

HENRÍQUEZ, PATRICIA.

1996. *¿Por qué bailando? Estudio de los bailes religiosos del Norte Grande de Chile*. Santiago: Printext.

HIDALGO, JORGE

2009. "La descripción de Tarapacá de Antonio O'Brien, 1765". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 41/1:5-44.

2004. *Historia Andina en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

HODGE, ILENA

2012. "Reencuentro de tradiciones ancestrales. Una aproximación desde África occidental a la América Latina". En *sincretismo afro cubano; religiones afro brasileras; afrodescendientes; religión; cultura tradicional; América Latina; Cuba; Brasil; África Occidental*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Cuba/cips/20130315022123/ileana3.pdf> [consulta 09/06/2017]



HURTADO, PAULA

2010. "Sin Dios ni ley: violencia, incomprensión y desamparo. La situación de Tacna, Arica y Tarapacá tras la Guerra del Pacífico, a la luz del diario El Comercio y la Revista Variedades, 1910-1912". *Letras Históricas* 2 (primavera-verano):133-153.

ITIER, CÉSAR

2012. *Viracocha o El Océano: Naturaleza y Funciones De Una Divinidad Inca*. LIMA: IFEA, IEP.

JAMBRINA, ALBERTO

1998. "El fandango como género musical de carácter mixto, vocal e instrumental". En *Actas del V Congreso del Folclore Andaluz: Expresiones de la cultura del pueblo: "El fandango"*, Málaga, 1994, 137-150. Málaga: Diputación provincial de Málaga.

KESSEL, JUAN VAN

2008. *Los Santos íconos de Chile*. Cuaderno n° 24. IECTA. Disponible en: [www.iecta.cl/biblioteca/cuadernos/html/cuaderno-24.htm](http://www.iecta.cl/biblioteca/cuadernos/html/cuaderno-24.htm) [consulta 04/06/2016].

1996. "La cosmovisión Aymará". Etnografía y sociedades indígenas contemporáneas y su ideología. Coordinadores J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate y P. Mege, 169-198. Santiago: Andrés Bello.

1992. *Aica y la Peña Sagrada*. Iquique. Centro de Investigación de la Realidad del Norte. Puno: Cidsa.

1989. *La Iglesia Católica entre los Aymaras*. Santiago: Ediciones Rehue.

1987. *Lucero del desierto Mistica Popular y Movimiento Sindical*. Iquique: Centro de Investigación de la Realidad del Norte. CREAM. Iquique.

1981. *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Editorial Instituto pastoral Andina, Cuzco, Perú.

KUSCH, RODOLFO

1976. *Geocultura del Hombre Americano*. Buenos Aires: García Cambeiro.

LAVIÑA JAVIER

2000. "Sin sujeción a justicia: Iglesia, cofradías e identidad afroamericana". En: *Estrategias de poder en America Latina: América Latina ayer y hoy*, coordinado por Pilar García et al., 151-164. Barcelona: Universitat de Barcelona.

1989. *Doctrina para negros*. Barcelona: Sendai ediciones.

LECHINI GLADYS

2008. "Los estudios sobre África y Afroamérica en América Latina. El estado del arte". En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia,*

*presencia y visiones del otro*. Compilado por Gladys Lechini. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

LEÓN, MARIANA.

2012. “El proceso de visibilización, valoración patrimonial y reconstrucción de memoria de los afrodescendientes en Chile”. En *Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de Antropología ALA 2012*, Santiago de Chile, 5 al 10 noviembre.

LIBRO DE LAS MARAVILLAS.

1984. Editada originalmente en Madrid: Anaya. Colección Tus Libros 27-Viajes. Madrid

LLANQUE, DOMINGO

1997. *La Presencia andina en la Iglesia Católica*. Serie Cuadernos de investigación en cultura y tecnología andina N. 11. Iquique, Puno: IECTA, CIDSA.

LOPEZ CANO, RUBEN

2002. “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: Tópicos y competencia en la semiótica musical actual”. *Revista Cuicuilco* 9/25 (Mayo – Agosto). Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. Disponible en: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) [consulta 23/06/2013].

LOYOLA, MARGOT y OSVALDO CADIZ

2014. *50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

LOYOLA, MARGOT.

1994. *El Cachimbo: Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

1980. *Bailes de Tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

LYNCH, JOHN.

2006. *Simón Bolívar*. Crítica: Barcelona.

MANDEVILLE, JOHN

[1357-1371] 2001. *Los viajes de Sir John Mandeville*. Editado por Ana Pinto. Madrid: Cátedra.

MARCHANT, GUILLERMO

1997. *El libro sexto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

MARTINEZ, JORGE.

1999. “La experiencia del Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: algunas reflexiones en torno a la

definición de un campo unitario musicológico”. *Revista musical chilena*, 192/53: 83-90.

MARTÍNEZ, JORGE Y TIZIANA PALMIERO

2000. "El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte". En *Actas del Primer Congreso Iberoamericano de Musicología: La música en los salones del siglo XIX*. Coordinado por José Peñín, 697-754. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo y Universidad Central de Caracas.

MARTINEZ, JOSE LUIS

2011. *Gente de la tierra de guerra: los lipes en las tradiciones andinas y el imaginario popular*. Colección Andinos 7. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Centro Barros Arana- DIBAM.

1998. *Pueblos del Chañar y el Algarrobo; Los Atacamas en el siglo XVII*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

MARTINEZ, JOSE LUIS; MARTÍNEZ NELSON, Y VIVIANA GALLARDO

2003. “‘Rotos’, ‘cholos’ y ‘gauchos’: la emergencia de nuevos sujetos en el cambio de algunos imaginarios nacionales republicanos (siglo XIX)”. En *Nación, Estado y cultura en América Latina (siglos XIX y XX)*, 161-190. Editado por Castillo, A. et al. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile.

MARTINEZ COMPAÑÓN, JAIME.

1985. *Trujillo del Perú*. Vol. II. Edición Facsimilar de la Biblioteca de Palacio de Madrid. Madrid: Cultura hispánica.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, BALTASAR JAIME.

[1789] 1991. *Razón de las especies de la Naturaleza y del Arte del Obispado de Trujillo del Perú*. Editado por Inge Schjellerup. Trujillo del Perú: Museo de Arqueología, Universidad de Trujillo.

MATORY, LORAND.

1998. Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. *Orizotes Antropológicos* 4/9:263-292.

MCKAY, NICHOLAS

2007. “On topics today”. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Disponible en: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx> [consulta 20/06/2013].

MELLAFE, ROLANDO

1973. *Breve historia de la esclavitud negra en América Latina*. México: Secretaria de Educación Pública.

MENÉNDEZ, GABRIEL.

2002. “La presencia de la mujer y los negros en el fandango en la Iberoamérica colonial: coreografía, baile popular y fenómeno social”. En *Actas del IV Encuentro Simposio Internacional de Musicología: Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, editado por Víctor Rondón, 101-111. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

MIRANDA OJEDA, PEDRO

2007. “Los manuales de buenas costumbres: Los principios de la urbanidad en la ciudad de Mérida durante el siglo XIX”. *Takwá* 11-12 (primavera-otoño):131-155.

MIRKA, DANUTA.

2014. *The Oxford handbook of topic theory*. Editado por Danuta Mirka. New York: Oxford University Press.

MOIRANS, EPIFANIO DE

[1678 -1689] 2007. *Siervos libres: una propuesta antiesclavista a finales del siglo XVII*. Edición crítica por Miguel Anxo et alt. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MORENO, ISIDORO

1997. *La antigua Hermandad de Los Negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía.

MORONG, GERMAN.

2014 “De la historiografía nacional a la historia de los bordes. Violencia epistémica y emergencia de lo subalterno en el contexto de la chilenización del Norte Grande; siglo XIX-XX”. En: *Tiempos violentos, fragmentos de la historia social en Arica*. Compiladores: Alberto Díaz, Rodrigo Ruz y Luis Galdames. Ediciones Universidad de Tarapacá. Pp. 11 – 22.

MORONG, GERMA Y EDUARDO TELLEZ.

2015 “De escrituras globales a proyectos locales: la historiografía nacional en el contexto de la chilenización de Tarapacá”. *Revista Universum* 30/2:197-217.

MURCIA, SANTIAGO DE

1722. *Cifras selecta para guitarra*. Biblioteca PUC, Santiago: Sin editor.

[1734] 1995. *Códice Saldivar 4*. Editores Gabriel Saldívar, Craig H. Russell. Illinois: University of Illinois Press.

MURRA, JOHN

2002. *El Mundo Andino: Población, medio ambiente y economía*. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú.

MURÚA, MARTIN

[1611] 1987. *Historia general del Perú*. Editado por Manuel Ballester. Crónicas de América 35. Madrid: Historia 16.

NASSARRE, PABLO.

[1724]1980a. *Escuela música según la práctica moderna I*. Edición facsimilar de la edición de Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe. Institución Fernando el católico, Zaragoza.

[1723]1980b. *Escuela música según la práctica moderna 2*. Edición facsimilar de la edición de Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe. Institución Fernando el católico, Zaragoza.

NOVOTNEY, EUGENE.

1998. *The Three Against Two Relationship as the Foundation of Timelines in West African Musics*, tesis: Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign. Univ. de Illinois. Disponible en: <http://s187587.instanturl.net/unlockingclave.com/docs/thesis3over2.pdf> [consulta 12/05/2015].

NUÑEZ, LAUTARO.

1963. "Prospección Arqueológica en la provincia de Tarapacá I Parte". *Noticiero Mensual* VII/84:3-6.

2004. *La Tirana del Tamarugal*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

OVALLE, ALONSO DE

1646. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Roma: Francisco Cavallo.

OLMOS, BELEN

2010. "La protección de las comunidades afrodescendientes en el sistema interamericano: reflexiones a la luz del caso de las comunidades de jiguamiandó y de curbaradó". *Revista electrónica iberoamericana* 2/4:6-97.

O'PHELAN, SCARLETT.

[1985] 1988. *Un siglo de rebeliones anticoloniales, Perú y Bolivia 1700-1783*. Cusco: Centro de Estudios Coloniales Andinos, Bartolomé de Las Casas.

ORÉ. GERÓNIMO DE

1598. *Symbolo Catholico Indiano*. Lima: Antonio Ricardo.

ORTIZ, FERNANDO

[1940] 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Editado por María H. de Salcedo. Caracas: Edición de Biblioteca Ayacucho. Caracas.

1950. *La africana de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Ministerio de Educación.

1934. *De la música afrocubana; un estímulo para su estudio*. La Habana: Dirección de Cultura de la Habana.

1924. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Siglo XX.

OROVIO, HELIO

2007. *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

OSSANDON ESTAY, OSVALDO

1962. *Estudio de los libros parroquiales de San Andrés de Pica 1700-1749*. Memoria para optar al título de profesor del estado en la asignatura de Historia, Geografía y Ciencias Sociales [No publicada]. Universidad Católica de Valparaíso.

OVALLE, ALONSO DE

1646. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Roma: Francisco Cavallo.

PALACIOS, NICOLÁS

[1904] 1918. *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno para los chilenos*. Santiago de Chile: Imprenta universitaria.

PALMIÉ, STEPHAN

2007. “O trabalho cultural da Globalização Ioruba”. *Religião e Sociedade* 27/1:77-113. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-85872007000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000100005) [consulta 18/09/2017]

PALMIERO, TIZIANA.

2014. *Las Láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

PALMIERO, TIZIANA Y FRANCO DAPONTE.

2018. Los convites: tertulias musicales en los oasis del norte de Chile (1850-1940). *Revista Diálogo Andino*. Artículo en prensa.

PEASE, FRANKLIN

2008. “Prólogo”. En *Nueva corónica y buen gobierno*. Guamán Poma de Ayala [1615]. Editado por Franklin Pease. Vocabulario y traducción de Jan Szeminski. México: Fondo de Cultura Económica.

PELINSKI, RAMÓN.

2000. *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: AKAL / Musicología.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones Universidad de Chile.

PÉREZ BOCANEGRA. JUAN

1631. *Ritual formulario e institución de curas*. Lima: John Carter Brown Library copy.

PÉREZ, ROLANDO

1986. *La bancarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.

1990. *La música afromestiza mexicana*. México: Universidad Veracruzana.

PERI FAGESTROM, RENÉ

1999. *La Raza negra en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.

PINOCHET TANCREDO

1909. *La conquista de Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile: La Ilustración.

PLATH, ORESTE

1968. *El folclor de Pica y Matilla*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión de la Universidad de Chile.

POLIA, MARIO

1995. “La mesa curandil y la cosmología andina”. *Anthropologica* 13/13:23-53.

Disponible en:

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/925/893>.

[consulta 15/09/2017].

POMA DE AYALA, GUAMÁN

[1615] 1980. *Crónica del buen gobierno*. México: Ediciones S. XXI.

[1615] 1987. *Nueva crónica y buen gobierno*. Editado por John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. Madrid: Crónicas de América. Madrid.

[1615] 2008. *Nueva corónica y buen gobierno*. Editado por Franklin Pease. Vocabulario y traducción de Jan Szeminski. México: Fondo de Cultura Económica.

POMEROY, SARAH

1999. *Diosas ramerar esposas y esclavas: La mujer en la antigüedad clásica*. Madrid: Ediciones Akal.

QUEROL, MIGUEL

[1948] 2005. *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Comtalia.

QUINTERO, ÁNGEL

2009. *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

RADIGUET, MAXIMILIANO

[1856] 2003. *Lima y la sociedad peruana*. Biblioteca Nacional, 1971. Lima. Disponible en: [www.biblioteca.org.ar/libros/134265.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/134265.pdf). [consulta 18/09/2018]

RAMOS TINHORÃO, JOSÉ

1997. *Os negros em Portugal, uma presemca silenciosa*. Lisboa: Caminho.

RESPALDIZA, ALFONSO.

1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica*. Lima: Instituto Nacional de Cultura: Oficina de Música y Danza.

REVILLA, PAOLA

2014. “¡Morir antes que esclavo vivir!’ República libertaria y esclavitud negra en la Bolivia decimonónica”. En *Mitos expuestos. Leyendas falsas de Bolivia*. Editado

y compilado por Nicholas A. Robins y Rosario Barahona Michel, 219-245.  
Cochabamba: Okipus.

RICE, TIMOTHY.

2008. "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Coordinado por Francisco Cruces Villalobos, 155-180. Madrid: Trotta.

RIVALPLATA, PAULA

2009. La libre internación y extracción de mercaderías y metales vía Buenos Aires (1770-1810). *Temas Americanistas* 23:39-66.

ROMERO, FERNANDO

1988. *Quimba. Fa, Malambo, Ñeque: Afronegrismos en el Perú*. Lima: IEP.

ROMERO, HUGO

2006. *América Mágica. Simbiosis de Cantos y Ecuaciones*. La Paz: Plural Editores.

RONDÓN, VICTOR

2014. Música y negritud en Chile. De la ausencia presente a la ausente presencia. *Latin American Music Review* 35/I:50-87.

ROSEMBLITT, JAIME

2010. "El comercio tacnoariqueño durante la primera década de vida republicana en Perú, 1824-1836". *Historia* 43/I:79-112.

ROSEMBLITT, JAIME Y PABLO CAMUS

2003. "Economía, Política, Población y Asentamiento en Tarapacá". *Pensamiento Crítico* 1/3. Disponible en:  
[http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/economia-politica-poblacion-asentamientos-tarapaca/id/1089945.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/economia-politica-poblacion-asentamientos-tarapaca/id/1089945.html) [consulta 18/05/2013].

ROSSELLS, BEATRIZ

1996. *Caymari vida. La emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre: Editorial Judicial.

ROSTWOROWSKI, MARÌA

[1988] 2011. *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: IEP.

RUBIO, SAMUÉL

1979. *Forma del Villancico Polifónico, desde el siglo XV hasta el XVIII*. Madrid: Instituto de música religiosa de la Excma. Diputación provincial de Cuenca.

RUZ, RODRIGO; GALDAMES, LUIS; DIAZ, ALBERTO Y SEBASTIAN ARANZAES

2013. "El Perú negro en magazines chilenos. Imagen y alteridad en la revista *corre-vuela* 1910-1930". En *...Y llegaron con cadenas; Las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá*, editado por Díaz Araya, A., Galdames Rosas, L. y Ruz Zagal R., 229-252. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.



RUIZ, IRMA.

1989. "Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología". *Revista Musical Chilena*. XLIII/172:7-14.

RUIZ DE RIBAYAZ, LUCAS

1677. *Luz y Norte Musical*. Madrid: Melcor Alvarez.

SABELLA, ANDRES.

[1944] 1959. *Norte Grande. Novela del Salitre*. 2da. Edición. Santiago de Chile: Editorial Orbe.

SALDÍVAR, GABRIEL.

1995. *Códice Saldivar 4*. Editado por Gabriel Saldivar y Craig H. Russell. Illinois: University of Illinois Press.

SALGADO, MARTA.

2012. *Afrochilenos: una historia oculta*. Arica: Herco Editores.

SALINAS, MAXIMILIANO

2000. "Toquen Flautas y Tambores: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX". *Revista musical chilena* 54/193:45-82.

SÁNCHEZ, EUGENIO Y ROBERTO MORALES

2000. *Las Regiones de Chile: Espacio físico y humano económico*. Santiago: Editorial Universitaria.

SÁNCHEZ, WALTER.

2008. "Identidades sonoras de los afro-descendientes de Bolivia". *Revista argentina de musicología* 9:63-69.

SANDOVAL, ALONSO DE

1987. *Un tratado sobre la esclavitud*. Introducción, transcripción y traducción de Enriqueta Vila Vilar. Madrid: Alianza Universidad.

SANHUEZA, CECILIA

2012. "La tradición arriera de Atacama (Siglo XIX)". En *Atacama*, editado por Carlos Aldunate, 236-255. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, JOAN DE

1993. *Relación de Antigüedades deste reyno del Piru*. Editado por Pierre Duviols y César Itier. Lima: IFEA, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

SANTA CRUZ, PEDRO

2004. "Introducción". En *Obras completas I. Poesía (1949-1989) de Nicomedes Santa Cruz*. Lima: LibrosEnRed.

SANTAMARÍA, CAROLINA

2006. "Negrillas, negros y guineos, y la representación musical de los africanos"  
*Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 2/1:4-20.

SANZ, GASPAR

[1674] 2011. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Valladolid: Editorial Maxtor. Edición Facsimilar.

SOLORZANO, JUAN

[1776] 1972. *Política Indiana*. Tomo II, Libro III, Capítulo XXVI. Madrid: Editorial Atlas.

SOLÓRZANO, MÓNICA.

2003. "Negros, mulatos y zambos en las acuarelas de Francisco "Pancho" Fierro". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú*. Tomo II, 165-190. Lima: Instituto Riva-Agüero, PUCP.

SOUX, MARÍA EUGENIA

1997. "Música de tradición oral en la Paz: 1845-1885": *Música en la Colonia y en la República*. Coordinadores C. Seoane, A. Eichmann, Departamento de Musicología Secretaría Nacional de Cultura, 219-248. La Paz: INDEAA Ediciones.

SPENCER, CHRISTIAN

2007. "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la Zamacueca en Chile durante el siglo XIX". *Cuaderno de Música Iberoamericana* 14 (noviembre):143-176.

2009. "Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre autenticidad y etnicidad de la (zama) cueca chilena". *Trans Revista Transcultural de Música* 13. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946015> [consulta 04/05/2016].

STEVENSON, ROBERT

1994. "Ethnological Impulses in the Baroque Villancico". *Inter American Music Review* 14/1:67-106.

1974. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Los Angeles: University of California Press.

1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: OEA.

1968. "The Afro-American Musical Legacy to 1800". *The Musical Quarterly* 54:475-502.

SUBERCASEAUX, BENJAMÍN.

1939. *Contribución a la realidad (sexo, raza, literatura)*. Santiago de Chile: Editorial Letras.

SUBERCASEAUX, BERNARDO

1999. *Chile o una loca historia*. Santiago: LOM Ediciones.

2007. “Raza y Nación: El caso de Chile”. *Contracorriente Una revista de historia social y literatura de América Latina*. 5/1:29-63.

SWIADOM, GLENN

2004. “Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVIII”. *Anuario de letralingüística y filología* 42-43:285-304. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/download/954/952>.

TARASTI, ERO

2008. “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical”. *Tópicos del seminario* 19 (Enero Junio):15-71.

1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

TEJERIZO, GERMÁN.

1989. *Villancicos Barrocos en la Capilla Real de Granada. 500 letrillas cantadas la noche de Navidad*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, Junta de Andalucía.

TELLO, AURELIO

1998. *Música barroca del Perú siglos XVII-XVIII*. Lima: Fondo editorial Filarmonía.

2001. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*. La Habana: Casa de las Américas.

2006. “Aspectos danzarios en los villancicos del Cancionero musical de Gaspar Fernandes”. En *Actas del VI encuentro simposio internacional de musicología, La Danza en la Época Colonial Iberoamericana*, editado por Aurelio Tello, 153-173. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

TERCER CONCILIO LIMENSE

[1583 – 1583] 1982. Versión castellana original de los decretos con el sumario del Segundo Concilio Limense. Lima: Edición conmemorativa del IV centenario de su celebración. Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima.

TITON, JEFF

2008. “Knowing Fieldwork”. En: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Edited by Gregory Barz & Timothy J. Cooley, 25 – 41. New York: Oxford University Press,

TOMPKINS, WILLIAM

2011. *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la Costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica de Perú.

TORRES, JOSE

2017. *Familias fundadoras de Pica y Matilla. Incluye Cumiñalla, La Huayca, Huatacondo, Quillagua y el puerto El Loa. 1590-2015. Parte II*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

TOURRENT, LOURDES

1993. *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

TURINO, THOMAS

1992. "Del esencialismo a lo esencial: pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima". *Revista Andina* 2 (diciembre):441-456.

URIBE ECHEVERRÍA, JUAN

1976. *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Primera edición 1970. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

VACCARELLA, ERIC

2002. "Estrangeros, uellacos, santos y rreys: la representación de los negros en la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala". *Revista Iberoamericana* LXVIII/198:13-26.

VALDIVIA, VERÓNICA

1995. "El Nacionalismo chileno en los años del Frente Popular (1938 -1952)". *Serie de investigaciones* 3:5-51. Santiago de Chile: Universidad Católica Blas Cañas.

VALENZUELA, JAIME.

2010. "Devociones de inmigrantes. Indígenas andinos y pluriethnicidad urbana en la conformación de cofradías coloniales (Santiago de Chile, siglo XVII)". *Historia* 43/I: 203-244.

VAZQUEZ RODRIGUEZ, ROSA

1982. *La práctica musical en la población negra en Perú*. La Habana: Ediciones casa de las Américas.

VEGA, CARLOS

[1956] 1987. *El origen de las danzas folclóricas*. Buenos Aires: Ricordi.

VEGA, JOSÉ.

2003. "El galpón, la pampa y el trapiche: Vida cotidiana de los esclavos de la hacienda Tumán, Lambayeque, siglo XVIII". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú*, Tomo II, 59-96. Lima: Instituto Riva-Agüero, PUCP.

VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN

[1882]1909. "La zamacueca y la zanguaraña". *Revista Selecta* I/9: 283-285.

VILLALOBOS, SERGIO

1979. *La economía de un desierto*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad.

VIVAR, JERÓNIMO DE.

[1558]1966. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar*, natural de Burgos MDLVIII. 2, Texto y transcripción paleográfica de Irving A. Leonard; introducción de Guillermo Feliu Cruz. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina,

VODOVOZOVA, NATALIE

1996. *A contribution to the history of the Villancico di negros*. Thesis, submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts the faculty of graduate studies (department of hispanic of Italian studies). Disponible en: [http://www.nataliya.us/pubs/Operstein\\_villancico\\_de\\_negros.pdf](http://www.nataliya.us/pubs/Operstein_villancico_de_negros.pdf) [consulta 18/05/2013].

WACHTEL NATHAN

1973. “Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo en Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”. En *Sociedad e ideología, ensayos de historia y antropología andinas*, 161-228. Lima: IEP.
1976. *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza.

WAISMAN, LEONARDO

2012. *La americanidad del barroco americano: quimeras, pretensiones y perspectivas, o la invención del barroco musical americano*. Disponible en: <https://conicet-ar.academia.edu/leonardowaisman> [consulta 15/01/2016].

WEBER DE KURLAT, FRIDA

1970. “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 19/2:337-359.

WORMAND, ALFREDO

1966. *El mestizo en el departamento de Arica*. Arica: Universidad del Norte.
1968. *Frontera Norte*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

## **DOCUMENTOS INEDITOS**

LUZA, ENRIQUE.

1996. Obras Completas de Enrique Luza. Documento inédito. Biblioteca de Pica. Chile.

## **ENTREVISTAS y COMUNICACIONES PERSONALES.**

CAYO, NELLY

1998. Caporala de la cofradía de Pastorcitos hasta 1975. “Entrevista”. 5-7 enero Pica.

COCA, DANITZA.

2014. Caporala del Baile Moreno de Pica.

LUZA, ENRIQUE

1994. Último maestro de Capilla del Oasis de Pica. “Entrevista”. Enero y febrero. Pica.

DOMINGUEZ, PABLO

2013. Integrante de la agrupación afrodescendiente Sabor moreno.

BAEZ, AZENETH

2009. Dirigenta de la ONG. Lumbanga.

BAEZ, CRISTIAN

2014. Dirigente de ONG. Lumbanga.

SALGADO, MARTA.

2014. Dirigente de ONG. Oro Negro.

OXA, SARA

2004. Organizadora de las adoraciones al Niño Dios. “Entrevista”. 6 enero. Pica.

2005. Organizadora de las adoraciones al Niño Dios. “Comunicación personal”. 6 enero. Pica.

GÓMEZ, ROBERTO

1994. Vecino de Pica, cantor y bailarín. “Entrevista”. Enero-febrero. Pica.

1997. Vecino de Pica, cantor y bailarín. “Entrevista”. 4 enero. Pica.

2001. Vecino de Pica, cantor y bailarín. “Entrevista”. 12-28 julio. Pica.

OXA, DIONEL

2007. Capitán de la cofradía de Pastorcitos de Pica. “Entrevista”. 5 enero. Pica.

LOYOLA, MARGOT

2009. Doctora honoris causa, Departamento de Folclor PUCV. “Comunicación personal”. Noviembre. Valparaíso.

## **PARTITURAS**

ARAUJO, JUAN DE

[1646-1712] 2000 *Los coflades de la Estleya*. Editor Sabine Cassola. Disponible en: <http://es.scorser.com/S/Todos/Juan+De+Araujo/-1/1.html> [consulta 20/05/2013].

FERNÁNDEZ, GASPAR

[1610] 2001 “Andrés do queda el Ganado”. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*. Editor Aurelio Tello. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas

## 2. ANEXOS

### ANEXO 1

# Andrés do queda el ganado

A 6 en guineo

Gaspar Fernandes (1566-1629)

*tiple 1º*  
y se

*[Tiple 2º]*  
pu ru Pu-ru

*alto 1º*  
y se

*alto 2º*  
y se

*[Tenor]*  
an dres

*Bajo*  
y se

1)

An - drés, ¿do que-dael ga - na - do?

cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo - na fe.

¿Y

Dis que vi-noun an - ge - li - to vo - lan -

por qué?

di - to y can - ta - ba tan bo - ni - to, tan bo - ni - to

y de - ci - vaq lo pa - to - ci - to que Je - su - cri - to a -



35

y se  
 ques-ta no - che na - cé, y se a pan - ta - ro bo - na fe,  
 y se  
 2)  
 [y se  
 y se  
 y se

42

a pan - ta - ro bo na fe, en bo - na fe,  
 en bo. - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na] fe, bo - na fe,  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe. ¿Y por -  
 a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe,

49

pu - ru cie - to que no lo sé, que se

Pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo -

Pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo -

qué? pu - ru cie - to que no lo sé, que se

Detailed description: This system contains six staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'pu - ru cie - to que no lo sé, que se'. The second staff is a vocal line with lyrics 'Pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo -'. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a vocal line with lyrics 'qué? pu - ru cie - to que no lo sé, que se'. The sixth staff is a piano accompaniment line.

56

a pan - ta - ro bo - na fe, pu - ru

na fe, pu - ru cie - to que no lo

na fe, bo - na fe, pu - ru cie - to que no lo

pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo - na

a pan - ta - ro bo - na fe, pu - ru cie - to que

[pu - ru cie - to que no lo sé, y se a pan -

Detailed description: This system contains six staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'a pan - ta - ro bo - na fe, pu - ru'. The second staff is a vocal line with lyrics 'na fe, pu - ru cie - to que no lo'. The third staff is a vocal line with lyrics 'na fe, bo - na fe, pu - ru cie - to que no lo'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'pu - ru cie - to que no lo sé, que se a pan - ta - ro bo - na'. The fifth staff is a vocal line with lyrics 'a pan - ta - ro bo - na fe, pu - ru cie - to que'. The sixth staff is a piano accompaniment line with a '4)' marking. Below the system, there is a line of lyrics: '[pu - ru cie - to que no lo sé, y se a pan -'.

63

cie - to que no lo sé, y se a pan - ta - ro bo - na fe, bo -  
 sé, y se a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe, bo -  
 sé, y sea <sup>5)</sup> pan - ta - ro bo - na fe, <sup>6)</sup> bo - na fe, bo -  
 fe, en bo - na fe, en bo - na fe, bo -  
 no lo sé, que sea pan - ta - ro bo - na fe, bo -  
 ta - ro bo - na fe, bo - na] fe, bo - na fe, bo -

70

na fe,  
 na fe, por que vi-noun an - ge -  
 na fe, por-que vi-noun an - ge -  
 na fe,  
 na fe. ¿Y por qué?  
 na fe,

77) 7)

vo - lan - di - to y can - ta - ba tan bo - ni - to, tan  
 li - to vo - lan - di - to y can - ta - ba tan bo - ni - to, tan  
 li - to vo - lan - di - to y can - ta - ba tan bo - ni - to, tan  
 y can - ta - ba tan bo - ni - to, tan

84) 8)

bo - ni - to y de - ci - vaa lo pa - to - ci - to que Je - su -  
 bo - ni - to, y de - ci - vaa lo pa - to - ci - to que Je - su -  
 bo - ni - to y de - ci - vaa lo pa - to - ci - to que Je - su -  
 bo - ni - to y de - ci - vaa lo pa - to - ci - to que Je - su -



91

cri - to a ques-ta no - che na - cé,  
 cri - to a - ques-ta no - che na - cé, y se a pan - ta - ro bo -  
 cri - to a - ques-ta no - che na - cé,  
 a - ques-ta no - che na - cé,  
 cri - to a ques-ta no - che na - cé,


98

y se a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe.  
 na fe, en bo - na fe.  
 y se a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe.  
 y se a pan - ta - ro bo - na fe, bo - na fe.  
 y se a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe.  
 y se a pan - ta - ro bo - na fe, en bo - na fe.

[.] Fine

Copla solo

106 [Tiple 2°]



Lo ga - na - ro ta - pan - lo lu pa - so - re saam -

112



bo - ba - ro, tu - ru le - xa lu ga -

118



na - ro y so - lo me que - ra - yo yo po -

124



bre ne - glo pas - tó su pan - tar co - me que - ré.

[4] Dal  $\text{♩}$  al Fine



ANEXO 2

LOS COFLADES DE LA ESTLEYA

Juan de Araujo (1646-1712)

1

Los cof - lades de la e - stle - ya va - mo tu - rus a Bel -

9

ey - a y ve - le - mo a - zio - la be - ya con Sio - lo en la pol -

24

¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya! Oy - le - mo un vi -  
ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya!  
ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya!  
ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya!  
ren - do a - ya, cu - ren - do a - ya!



30

30 yan - - - si - co que lo com - pond - la Fla - si - co zie - ndo

30 yan - - - si - co que lo com - pond - la Fla - si - co zie - ndo

37

37 gay - ta su fo - si - co y lue - go lo can - ta - la Bla -

37 gay - ta su fo - si - co y lue - go lo can - ta - la Bla -

44

44 si - co, Pel - li - co, Zua - ni - co y To - má y lo e - stli - vi - yo di -

44 si - co, Pel - li - co, Zua - ni - co y To - má y lo e - stli - vi - yo di -

31

la: Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá, gu - lum - bá

51

la: Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,

51

Gu - lum - bé, gu - lum -

51

Gu - lum - bé, gu - lum -

51

Gu - lum - bé, gu - lum -

51

Gu - lum - bé, gu - lum -

51

Gu - lum - bé, gu - lum -

51

58

gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa -

58

gua - che mo - le -

58

bé, gu - lum - bá,

58

bé, gu - lum - bá,

58

bé, gu - lum - bá,

58

bé, gu - lum - bá,

58

bé, gu - lum - bá,

58

65  
 la, de Sa - fa - la gua - che.

65  
 ni - o de Sa - fa - la gua - che.

65  
 gua - che mo - le - ni - o de

65  
 gua - che mo - le - ni - o de

65  
 gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de

65  
 gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de

65

65

73 Ba - mo a bel que tra - en de An - go - la

73 Ba - mo a bel que tra - - en de An - go - la

73 Sa - fa - la.

73 Sa - fa - la.

73 Sa - fa - la.

73 Sa - fa - la.

73 Sa - fa - la.

79 a zio - lo y a zio - la Bal - ta - sa - le con

79 a zio - lo y a zio - la Bal - ta - sa - le con

79

85 Mel - cho - la y mi pli - mo Ga - si - par

85 Mel - cho - la y mi pli - mo Ga - si - - par

85

91

¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya cu - ren - do!

91

¡Va - mo, va - mo cu - ren - do a - ya!

91

¡Va - mo, va - mo cu -

91

¡Va - mo, va - mo cu -

91

¡Va - mo, va - mo cu -

91

¡Va - mo, va - mo cu -

91

91

97

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá, gu - lum - bá

97

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,

97

ren - do a - ya, Gu - lum - bé, gu - lum -

97

ren - do a - ya, Gu - lum - bé, gu - lum -

97

ren - do a - ya, Gu - lum - bé, gu - lum -

97

ren - do a - ya, Gu - lum - bé, gu - lum -

97

97

104

gua - che mo - le -

104

gua - che

104

bé, gu - lum - bá,

104

bé, gu - lum - bá,

104

bé, gu - lum - bá,

104

bé, gu - lum - bá,

104

bé, gu - lum - bá,

104

bé, gu - lum - bá,

109

ni - o de Sa - fa - - la, de Sa - fa - la gua -

109

mo - le - ni - o de Sa - fa - - la gua -

109

gua - che

109

gua - che

109

gua - che

109

gua - che

109

gua - che

109

gua - che

115 Fine

che, de Sa - fa - la.

che, de Sa - fa - la.

mo - le - ni - o de Sa - fa - la.

mo - le - ni - o de Sa - fa - la.

mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de Sa - fa - la.

mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de Sa - fa - la.

121

Va - - - mo si - guien - do la e - stle - ya  
Va - - - ya nue - stra cof - la - - - di - a

e -  
lin -

e -

e -

e -

e -

126

lo ne - gli - yo col - te - za - no          pus lo  
 Pues que - nos ye - ba la e - ztlei - a          tlas lo

126          ya,          va - mo,  
 da          nue - stla

126          ya,          va - mo,  
 ya,          va - mo,  
 ya,          va - mo,  
 ya,          va - mo,  
 ya,          va - mo,  
 ya,          va - mo,

126

126

133

Rey - e          cun te - su - ro          de cal - mi - no          los tles -  
 Re - ye          pul - que          ha - ya          que pa - la al ni - ño a - leg -

133          tu - ro  
 dan - za

133          tu - ro

133          tu - ro

133          tu - ro

133          tu - ro

133          tu - ro

133

133



140

ban                    Bla - si - co, Pe - li - co, Zua - ni - co y To - má, ja - ya!  
lan                    Bla - si - co, Pe - li - co, Zua - ni - co y To - má, ¡lin -

140

a - ya!                Bla - si - co, Pe - li - co, Zua - ni - co y To - má, ja - ya!  
i - ra                Bla - si - co, Pe - li - co, Zua - ni - co y To - má, ¡lin -

140

a - ya!

140

a - ya!

140

a - ya!

140

a - ya!

140

a - ya!

146

va - mo tu - ra a - ya!                    Gu - lum - bé, gu - lum -  
da - nue - stla dan - za í - ra!                Gu - lum - bé, gu - lum -

146

va - mo tu - ra a - ya! Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,  
da - nue - stla dan - za í - ra! Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,

146

146

146

146

146

146

146

153

bé, gu - lum - bá,    gua - che                    mo - le -  
bé, gu - lum - bá    gua - che                    mo - le -

gu - lum - bá,    gua - che  
gu - lum - bá    gua - che

153                    Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,

153                    Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,

153                    Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,

153                    Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá,

153

153

160

ni - o de Sa - fa - - la, mo - le - ni - o de Sa - fa - la, gua -  
ni - o de Sa - fa - - la, mo - le - ni - o de Sa - fa - la, gua -

160                    mo - le - ni - o de Sa - fa - - la,                    gua -  
160                    mo - le - ni - o de Sa - fa - - la,                    gua -

160                    gua - che

160                    gua - che

160                    gua - che

160                    gua - che

160

160

166

che, de Sa - fa - la.  
che de Sa - fa - la.

166 che de Sa - fa - la. Va -  
che de Sa - fa - la. Va -

166 mo - le - ni - o de Sa - fa - la.

166 mo - le - ni - o de Sa - fa - la.

166 mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de Sa - fa - la.

166 mo - le - ni - o de Sa - fa - la, de Sa - fa - la.

166

166

173

pli - mos  
pli - mo

173 mo tu - ruz loz Neg - li - os pues nos ye - ba  
mo a - le - gle al pol - ta - ri - o ve - le - mo jun -

173 pli - mos,

173 pli - mos,

173 pli - mos,

173 pli - mos,

173 pli - mos,

173

173

180

be - ya no -  
bue - ye ne -

180

no - stla e - stle - ya que sin tan - tuz ne - glos fol - men  
to al pe - se - ble que sin tan - tuz ne - glos fol - men

180

¡be - ya no -

180

¡be - ya no -

180

¡be - ya no -

180

¡be - ya no -

187

che a - blá Bla - si - co, Pe -  
glo a - blá Bla - si - co, Pe -

187

mu - cha luz en lo pol - tal Bla - si - co, Pe -  
mu - cha luz en lo pol - tal Bla - si - co, Pe -

187

che a - blá!

187

che a - blá!

187

che a - blá!

187

che a - blá!

194

li - co, Zua - ni - co y To - má, pli - mos, ¡be - ya no - che a - blá!

194

li - co, Zua - ni - co y To - má, pli - mo, ¡bue - ye no - che a - blá!

194

li - co, Zua - ni - co y To - má, pli - mos, ¡be - ya no - che a - blá! Gu - lum -

194

li - co, Zua - ni - co y To - má, pli - mo, ¡ne - glo bue - yo a - blá! Gu - lum -

194

194

194

194

194

194

194

201

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá

201

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá

201

bé, gu - lum - bé, gu - lum - ba, gu - lum - ba,

201

bé, gu - lum - bé, gu - lum - bá, gu - lum - bá

201

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum -

201

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum -

201

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum -

201

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum -

201

Gu - lum - bé, gu - lum - bé, gu - lum -

201

201

207

gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa - la, mo - le -  
 gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa - la, mo - le -

207

gua - che mo - le - ni - o de  
 gua - che mo - le - ni - o de

207 bá,

207 bá,

207 bá,

207 bá,

207 bá,

207

214

ni - o de Sa - fa - la gua - che  
 ni - o de Sa - fa - la gua - che

214

Sa - fa - - la gua - che  
 Sa - fa - - la gua - che

214

gua - che mo - le -

214

gua - che mo - le -

214

gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa -

214

gua - che mo - le - ni - o de Sa - fa -

214

214

220 D.C. al Fine

de Sa - fa - la.  
de Sa - fa - la.

220 de Sa - fa - la.  
220 de Sa - fa - la.

220 ni - o de Sa - fa - la.  
220 ni - o de Sa - fa - la.

220 la, de Sa - fa - la.  
220 la, de Sa - fa - la.

220

220