

**Afrodescendencia negada: ocultamiento del ser y apropiación del aporte negro en Chile. Una aproximación histórico-musical**

**Daniel Domingo Gómez**

Universidad de Santiago de Chile<sup>1</sup>

*Introducción*

Recientemente parece que comienza a vislumbrarse una gran luz después de una historia nacional de ocultamiento y es que, el 16 de abril de 2019, el Estado Chileno promulgó la Ley 21.151, que otorga el reconocimiento legal al pueblo tribal afrodescendiente.

Este hecho puede ser decisivo a la hora de comenzar a reparar la relación del Estado chileno con este pueblo, pues su proyecto nacional postindependentista se construyó sobre la base de la negación del aporte y la presencia negra. Un estado que, además en su Extremo Norte, ejecutó una necropolítica sobre esta población, fomentado por las políticas expansionistas y de consolidación del territorio tras la guerra del Pacífico (1879-1883) y del proceso de chilenización del espacio público y sonoro (Briones 1991; 2004; Díaz, Briones, and Sánchez 2019; Díaz, Galdames, and Ruz 2019; 2014).

Bajo estas premisas, el blanqueamiento y “lo blanco” se configuraron como hitos fundacionales de una historia nacional que minimizó también la fuerza y la

---

<sup>1</sup> Estudiante becario de excelencia de extranjeros, doctorado en Estudios Americanos, USACH. [daniel.domingo.g@gmail.com](mailto:daniel.domingo.g@gmail.com)

presencia de las poblaciones indígenas. Estos discursos permearon fuertemente en la imagen que forjó el chileno sobre sí mismo y sobre su identidad (Waldman 2004).

Asimismo, estos procesos de exclusión y violencia, llevados a cabo durante el período colonial y estatal-nacional chileno, provocaron que se perdieran saberes y conocimientos tradicionales propios de los afrodescendientes, tanto de los situados en el extremo norte como los que se encontraban a lo largo de los territorios del país. Pero, también, provocaron que muchas prácticas y elementos culturales, sociales, musicales y económicos chilenos con raíz o influencia africana, estén hoy en día arraigados al imaginario colectivo sin conocer o reconocer su legado.

A causa de este contexto, generalmente la afrodescendencia aparece vinculada a la condición de extranjería, especialmente relacionada con una inmigración afroamericana que sufre graves obstáculos, “barrera materiales, de carácter económico, laboral, administrativo, legal, de acceso a servicios públicos, entre otras cosas, pero también aquellas de orden simbólico [. . .] que alimentan el imaginario del *Otro* en Chile” (Correa 2016, 37). Las políticas estatales<sup>2</sup> y la cobertura noticiosa desarrollada por ciertos medios de comunicación,<sup>3</sup> además, invitan a pensar en un racismo estructural y estatal que no hacen más que apuntar hacia la necesidad de reposicionar la afrodescendencia en el Chile del siglo XXI.

---

<sup>2</sup> Por mencionar un ejemplo, nos referimos al llamado “Plan Humanitario de Regreso Ordenado”, donde a fecha de 04 de abril de 2019, el departamento de Extranjería y Migración ha organizado siete vuelos a bordo de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), enviando a un total de 1.172 personas de nacionalidad haitiana a Puerto Príncipe. Fuente Agencia EFE: <https://www.efe.com/efe/america/sociedad/otros-176-haitianos-vuelan-de-santiago-a-puerto-principe-en-el-plan-retorno/20000013-3943602>

<sup>3</sup> Así como defiende Josefina Correa Téllez (2016), desde mediados de los años 1990, momento en que cambió el patrón de inmigración latinoamericana hacia la zona central de Chile, los medios de comunicación han mostrado “diversos estereotipos y reacciones negativas frente a la llegada de personas de determinadas nacionalidades, destacando la supuesta amenaza que esto significaría para el mercado de trabajo, los servicios públicos y las interacciones cotidianas (36). Por ejemplo, en medio de la crisis generada por la pandemia del Covid-19, diferentes medios de televisión y prensa han llevado a cabo un trabajo periodístico que vincula a la población migrante con el contagio de la enfermedad, efecto que causa perjuicios y daña la inclusión y la convivencia. Mayormente, este foco discriminatorio ha ido direccionado hacia las personas migrantes racializadas. Como muestra, el 07 de abril del 2020 la portada del Diario de La Segunda informaba acerca del avance del Coronavirus en Chile, “se estabilizan contagios y se relajan cuarentenas”. No obstante, la imagen que acompaña la noticia muestra a una madre afrodescendiente con mascarilla que porta a su hijo en brazos. Una imagen que, como Denuncia la Coordinadora nacional de Inmigrantes Chile, “no tiene relación precisa con la información que se quiere difundir, promueve un discurso racista, asociando la pandemia con las personas afrodescendientes”. El Colegio de Periodistas, también, manifestó sesgo racista. <https://www.elciudadano.com/chile/colegio-de-periodistas-y-organizaciones-migrantes-denuncian-sesgo-racista-en-portada-de-la-segunda/04/08/> visto el 23/04/2020

Como medida reparatoria, dentro del artículo 4° de la nueva Ley, se apela por incorporar contenidos curriculares dentro del sistema educativo chileno. Sin embargo, rearticular una historia nacional afrodescendiente con un enfoque presentista debe ser realizado mediante un esfuerzo titánico, pues estas representaciones de exclusión calaron hondo, y generaron un imaginario sólido que permite que hoy en día una buena parte de la sociedad chilena todavía desconozca esta realidad, permitiendo que se extiendan aseveraciones como que murieron de frío o que su número e importancia fue insignificante durante el período colonial (Salgado 2013; Cussen 2006).

Partiendo entonces con la Ley 21.151, que reconoce al pueblo afrodescendiente, nuestro interés en este artículo es contribuir en demostrar cómo tanto la producción histórica como los estudios en musicología, hasta fines del siglo XX, se realizaron bajo una narrativa canónica que dio por desaparecida la población afrochilena de época republicana. Con este fin, en un primer momento abordamos el proceso de racialización del Estado chileno, que liga a la afrodescendencia con lo no-nacional. Posteriormente, destacamos una serie de trabajos que han contribuido en esta dirección. Seguidamente, analizamos cómo el proyecto eurocéntrico está presente tanto en el cuerpo compositivo nacional, como dentro de la producción científico-académica y en las principales historias nacionales de la música chilena del siglo XX.

No obstante, desde el siglo XXI, una nueva corriente académica, impulsada también por el pueblo afrodescendiente (Báez 2012; 2018; Salgado 2013; Amigo 2018; Cortés y Rivera 2019), está revisando y produciendo fuentes para reivindicar su presencia en el Chile actual. Por ello, en el último punto de este trabajo, defendemos el estudio de la música producida durante el período colonial, así como revisar las historias de la música producidas a lo largo del período republicano como fórmula para reescribir la historia musical chilena.

### *La racialización de una Nación, definiendo lo propio y lo ajeno*

Boaventura de Sousa Santos define el pensamiento occidental moderno como un pensamiento abismal en el que se establecen una serie de distinciones, visibles o invisibles, a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos. “La división es tal que ‘el otro lado de la línea’ desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no existente. No existente significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible de ser” (Santos 2010, 29).

Esta idea de líneas divisorias, no obstante, fueron teorizadas por otros pensadores, con más de un siglo de antelación, prestando atención sobre en cómo habían sido constituidas en base a la idea de “raza”, para así poder analizar las estructuras de dominación colonial y sus relaciones violentamente asimétricas.

“El problema del siglo XX es el problema de la línea de color”<sup>4</sup>, declaraba W.E.B. Du Bois, delante de los asistentes a la Primera Conferencia Panamericana, realizada en julio de 1900 en Londres. Cuestionaba, además, la consideración de diferencias fenotípicas como “la base de negar a más de la mitad del mundo”<sup>5</sup> el derecho de obtener oportunidades y privilegios que la otra parte sí conseguía (Du Bois 1995, 639).

Tomando estas ideas como idóneas para el caso chileno, defendemos que los representantes del Estado establecieron y delimitaron esta línea radical en su construcción nacionalista, donde el pensamiento dominante occidental, con una matriz cultural y social eurocéntrica (Quijano 1998; 2000), permaneció en el lado visible de la misma, mientras que el afrodescendiente y el legado cultural africano fue difuminado, silenciado y rechazado dentro del pensamiento y de la cultura hegemónica que se inscribió en un contexto de modernización que, durante las primeras décadas del siglo XX, fue de tipo “desarrollista”. Así, el eurocentrismo y racismo vendrían de la mano, al producirse una biologización de la jerarquía social, configurando las desigualdades de valores, de prestigios y de cuerpos (Quijano 2007; Segato 2015).

No obstante, observamos que esta línea se trazó desde dos posiciones que tienen un matiz y una visión diferenciada, una de tipo biologicista y otra de tipo culturalista.<sup>6</sup> Para el desarrollo de un racismo de tipo biologicista, sostenemos, siguiendo a Subercaseaux (2007, 2011) y a Correa (2016) que, desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, parte de los intelectuales chilenos se vieron influenciados por teorías adscritas al darwinismo social y a teorías raciales enfocadas al “mejoramiento de la raza”, con el fin de lograr una homogeneización y cohesión social.

Por ello, sustentados bajo estas creencias, se instauró esta idea de “raza chilena” de origen blanco-mestizo entre lo “blanco europeo” y el “indio proveniente de Arauco”, donde, eso sí, la balanza tiende a inclinarse fuertemente hacia lo biológico,

---

<sup>4</sup> “The problem of the Twentieth Century is the problem of the color line” (Du Bois 1995, 639).

<sup>5</sup> “the basis of denying to over half the world” (Du Bois 1995, 639).

<sup>6</sup> Este enfoque binario entre lo biológico y cultural se realiza para el análisis investigativo. No obstante, están íntimamente relacionados, y los discursos y comportamientos racistas suelen sustentarse con una combinación de ambos elementos.

social y cultural europeo (Campos 2017; Wade 2000; 2008). Uno de los teóricos más referenciados pertenecientes a esta corriente de pensamiento que difundió este tipo de discurso fue Nicolás Palacios, con su obra “Raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos” (Cussen 2016; Correa 2016; Subercaseaux 2007). En él, además, insta a la población que pudiera mantener “sangre negra” a “eliminar ese resto de naturaleza inferior” mediante una serie de matrimonios seleccionados como mecanismo de “limpieza racial” (Palacios 1918, 221-222).

Para principios del siglo XX, teorías raciales y pensamientos imbuidos en el darwinismo social europeo serán apropiados por diferentes intelectuales chilenos, como Nicolás Palacios o, posteriormente, por el historiador Francisco Encina, quien alabó que la presencia de esclavizados en el Chile colonial y la de sus descendientes, no hubiera dejado impacto en la configuración de la identidad chilena y en la conformación “de su raza” (Cussen 2006; 2016; Subercaseaux 2007).

Así como sostiene Subercaseaux (2011), estas ideas estaban instaladas en el imaginario y en el sentido común de una parte de la sociedad de la época, pues muestra su presencia en discursos emanados por intelectuales y políticos, pero también fueron sustentadas por la prensa, por la literatura de principios de siglo y por políticas públicas de carácter eugenésico. “Desde esta perspectiva, raza y nación llegaron a ser equivalentes” (281).

No obstante, si no todos los intelectuales de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX plasmaron este “racismo de tipo biologicista”, generalmente sí se producirá un racismo de corte culturalista. Desde el mismo proceso de creación del Estado-Nación, y posteriormente tras su Centenario, todavía se mirará la actividad y la cultura europea como el modelo más “evolucionado”, como el camino que debía seguir la República de Chile.

Importante contribución acerca de la historiografía musical latinoamericana ha sido realizada por Juliana Pérez González (2010), quien afirma que el discurso histórico-musical latinoamericano, hasta la década de 1980, estuvo permeado bajo nociones que estaban presentes en el inconsciente del ambiente intelectual.<sup>7</sup> Estas estructuras mentales, entonces, construyen sentidos que se van reproduciendo en el discurso, el cual refuerza la representación de los hechos o eventos, determina el conocimiento y la

---

<sup>7</sup> Pérez, toma el término “inconsciente intelectual” de Jean Piaget, articulado también por Emilio Cavedo, como: “Todos aquellos conceptos que habitan en la mente de los científicos e investigadores y de cuya existencia y uso ellos no son conscientes y que son visibles en la configuración de sus productos intelectuales (Citado por Pérez 2010, 36).

cognición sociocultural (Van Dijk 2001). De este modo, la producción académica estará condicionada por el entorno social en el que se desenvuelve.

Por ello, la música y las prácticas culturales desarrolladas por los pueblos y las culturas alejadas de los parámetros de Occidente, generalmente, serán miradas y escuchadas mediante marcos positivistas y evolucionistas, tachándolas de bárbaras o destacando su exotismo y sensibilidad (Salinas 2000).

Por ejemplo, Hans Helfritz (1960), compositor alemán que vivió en Chile, escribió para la *Revista Musical Chilena* acerca de la música y danza de África occidental, tras haber realizado labores arqueológicas, de exploración y etnológicas en terreno. Su artículo se iniciaba mostrando la visión anteriormente mencionada: “La música está profundamente arraigada en el alma del hombre. Esto vale no sólo para los pueblos de gran cultura, sino que también para los que llamamos pueblos primitivos, como los negros” (90).

Somos conscientes que Hans Helfritz mostró mayor preocupación y sensibilidad acerca de culturas y pueblos no occidentales que muchos de sus coetáneos. No obstante, estos prejuicios van permeando en la sociedad. Y es que el racismo y los estereotipos pero, también, las ausencias e invisibilizaciones de culturas afrodescendientes, se ejercen y reproducen mediante el discurso (Van Dijk 2007).

Estas prácticas de escucha fueron disciplinadas bajo la “ideología de la audición” del dominador (Frith 2014, 251). Por ello, se procesaron los “sonidos europeos” como los naturales y deseables, mientras que las formas alternativas de sonar y escuchar fueron catalogadas como aberrantes o primitivas. Estos discursos, entonces, fueron producidos por oídos y escuchas racializadas y colonialistas (Stoever 2016), en los que se mostraron prejuicios que resultan de acercarse a la “otredad” bajo paradigmas estéticos y críticos eurocentrados (García 2012).

### *La desaparición de los afrochilenos. Entre apropiación y ocultamiento*

Como mencionamos, tanto la producción histórica como los estudios en musicología, hasta fines del siglo XX, generalmente se realizaron bajo una narrativa canónica que niega el aporte a la cultura chilena de elementos africanos, mostrando también actitudes de superioridad frente a las culturas provenientes de los pueblos indígenas. Sin embargo, desde inicios del siglo XXI, se han articulado una serie de trabajos que demuestran que tal desaparición se debió a un orquestado proyecto por eliminarlos del registro histórico (Daponte 2013; Rondón 2014; Salvo 2013; Salinas 2000; Wolf 2019).

Un gran aporte en este aspecto fue realizado por Celia Cussen (2006) al analizar cómo fue tratada la presencia negra en Chile por la historiografía nacional desde fines del siglo XIX. Así, destaca cómo Diego Barros Arana en el siglo XIX, y el ya mencionado Francisco de Encina a principios del siglo XX, menospreciaron la importancia de la esclavitud y del legado que ésta imprimió. Para ello, recurrieron a argumentos como su mala adaptación al clima, a su número bajo y a su escasa repercusión dentro de la economía colonial.

Si bien estos argumentos serán matizados por autores como Guillermo Feliú Cruz, Gonzalo Vial Correa o Rolando Mellafe, la esclavitud quedará analizada por ellos hasta su abolición, no siendo tratada en profundidad la integración de los proclamados ciudadanos libres y la de sus descendientes dentro de la sociedad republicana (Cussen, 2006). Esto implica una construcción de la alteridad como significados de la “colonia”.

Otros excelentes estudios han sido abordados por Cristian Spencer (2009a, 2009b) desarrollado a través del caso de la “(zama)cueca” durante los siglos XIX y XX, y por Rodrigo Torres Alvarado (2008). Este género bailable de pareja mixta había llegado desde la ciudad de Lima en la década de los veinte del siglo XIX y, en poco tiempo, generó una enorme aceptación, tanto que su presencia será transversal en todos los estratos sociales (Torres, 2008; Spencer 2009a; 2009b). Asimismo, una gran cantidad de testimonios producidos tanto en Chile como en el Perú del momento hablan de su posible origen multiétnico, pues se destaca la presencia y el influjo que tuvieron tanto criollos como indígenas, afrodescendientes y mestizos. La zamacueca, arraigada fuertemente en las chinganas por los sectores populares, comenzará a ser controlada, incorporada y apropiada al lenguaje de las élites nacionales y al teatro. Por otro lado, la chingana progresivamente será regulada y limitada:

Habida conciencia del fervor popular que genera la zamacueca, y aun considerando la necesidad de control de sus manifestaciones que provocaba en el poder civil su festiva manifestación en las chinganas, se la transformó en elemento central en la construcción de símbolos nacionales aglutinantes [...] la zamacueca deviene en “baile nacional”. (Torres 2008, 14)

Como observa Cristian Spencer, dentro del discurso histórico-musical que se generó acerca del origen y de las influencias de la zamacueca, el elemento negro también será invisibilizado, consolidándose así su “canon étnico mestizo” entre español e indígena (Spencer 2009a, 2009b), una construcción que reflejaba el ideal racial promovido por el imaginario del país. Si bien diversos autores defendieron a lo largo del siglo XIX y XX su influencia africana, como Benjamín Vicuña Mackenna o Pablo

Garrido (1976), jamás ocuparán un lugar de enunciación válido dentro de las corrientes que legitiman el conocimiento, manteniéndose fuera del canon (Spencer, 2009a).

Y es cierto que Pablo Garrido, en sus obras “Biografía de la Cueca” (1943) y en “Historial de la Cueca” (1979), defendió el “influjo negro” de esta expresión. Fue un personaje multifacético: músico, compositor, crítico de arte, además de gran investigador y conferencista, que dejó un gran legado, pues además de ser pionero en el estudio de la música popular, con la ejecución y difusión del jazz en Chile (Menanteau 2006), también se abocó al estudio de la música docta y folclórica nacional e internacional.

En efecto, tal como sostiene Rodrigo Torres (2019), Pablo Garrido se acercó al mundo folclórico con una mirada inclusiva que incomodó a la academia, pues no mostró reparos por vincular la música chilena con elementos tanto indígenas como africanos, en un momento donde la Universidad de Chile ejercía su hegemonía bajo una enseñanza “docta eurocentrada”. Asimismo, durante la década de 1940, observó en el Norte de Chile diferencias culturales a las promovidas por el modelo establecido del Valle Central, queriéndolas integrar dentro de la diversidad cultural y musical del territorio chileno.<sup>8</sup> Por ello, a causa de sus discrepancias con Domingo Santa Cruz, decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y debido a su mirada radicalmente opuesta a las directrices marcadas por la institucionalidad musical de mediados de siglo, se verá apartado a los márgenes, trabajando de forma paralela a las Instituciones y plataformas promovidas por dicha Universidad (Torres, 2019).

Por último, Jean Franco Daponte (2019) defiende que la impronta afrodescendiente en el Norte Grande chileno quedó reflejada en la religiosidad colonial a través de la fiesta de la epifanía, en los villancicos de negros y en las cofradías religiosas. Festividades que, si bien han ido evolucionando y adaptándose a los diversos períodos históricos, todavía hoy se mantienen en el territorio, como los bailes de morenos en las fiestas patronales y devocionales, o en la celebración de las Cruces de Mayo. Asimismo, este autor muestra cómo a partir del siglo XVI se presentan comedias y representaciones teatrales donde circulan danzas de origen iberoamericano, como la chacona, la zarabanda o la jácara, las cuales proliferaron entre las castas populares, con una alta presencia afrodescendiente. Igualmente, durante el siglo XVIII, se extendieron danzas con clara raíz africana, como el cumbé, el zarambeque o el fandango.

---

<sup>8</sup> Uno de los trabajos que resultaron de dicha investigación es el documental “La Tirana” (1944). Disponible en la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile: <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=173>.

Durante el período republicano, parte de estos géneros y bailes picarescos que aluden al mundo afrohispanoamericano, se refinarán y tocarán en salones decimonónicos, incorporando simbologías nacionales y difuminando su legado afrodescendiente. Así, formarán parte de los bailes de tierra o bailes criollos, como sucede con el Cachimbo, el cual todavía hoy en día es cultivado en la región de Tarapacá.

### *Producción e investigación musical y nacionalismo*

Como en el caso de la (zama)cueca, uno de los aspectos esenciales para dotar de legitimidad al proyecto nacional es establecer y definir la cultura nacional. Es aquí donde la música juega un papel fundamental. Por ello, pretendemos constatar cómo el nacionalismo musical chileno también, ausente de cualquier elemento con raíz africana, tendió hacia lo criollo y hacia un nacionalismo indigenista que se apropió utilitariamente del imaginario mapuche.

Las historias de la música nacional en el Chile de este período bebieron de las influencias políticas e ideológicas que estaban presentes en el ejercicio historiográfico: nacionalista, positivista, colonialista y generadora de una identidad nacional blanca donde, evidentemente, no encontramos referencias ni alusiones hacia los afrodescendientes chilenos y lo afro aparece vinculado a la época colonial o como algo exótico pero ajeno a la nación.

En el período inmediatamente posterior a la proclamación de las independencias americanas, todavía no existía ni un lenguaje musical propio ni autónomo que pudiera desmarcarse de la música que se estaba desarrollando en la Europa del mismo momento:

¿en qué momento la vihuela o la guitarra barroca habían dejado de ser tales para convertirse en guitarras traseras, cuatros o charangos; bajo qué coartadas los arpistas dejaron de acompañar villancicos catedralicios para tocar sonos, danzas de pascolas, joropos y pasajes, jarabes, zamacuecas, cashuas y huaynos? (Tello 2004, 7)

Para Aurelio Tello (2004), la música nacionalista “esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo”, (3) tuvo su germen ya en las últimas décadas del S.XIX. Estaría encabezado por autores como el argentino Alberto Williams, el boliviano Simeón Roncal, el cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, o el chileno Pedro Humberto Allende, entre muchos otros (6).

No obstante, el apogeo del nacionalismo musical se desarrolló durante la primera mitad del Siglo XX. Durante este período, surgió a lo largo y ancho del continente americano un imperioso esfuerzo por mostrar una identidad propia. Para ello, cada país buscó selectivamente sus influencias y expresiones en lo que hubiera sido la música precolombina, en la canción popular o el folclore local. Esta música nacional americana bebió pues de unas raíces prehispánicas con un carácter romántico, nutriéndose asimismo de mitos y cosmovisiones indígenas.

En los países donde, por otra parte, la presencia afrodescendiente conformaba mayoría o representaban a un alto número de la sociedad, como es el caso de Cuba, se comenzó a reivindicar lo negro como un elemento aportador a la identidad nacional. Así, por ejemplo, surgió el afrocubanismo como elemento de expresión nacional, encarnado por los nacionalistas Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla.

El nacionalismo musical, asimismo, debe entenderse dentro de un proyecto político, social y cultural que es pensando y dirigido por las oligarquías del país, donde se adhieren intelectuales y artistas. Por ello en Chile, dentro de esta ideología de la ausencia afrodescendiente, los compositores obtuvieron referentes basados en elementos europeos conjugados con la música indígena. Dentro del nacionalismo chileno, observamos posturas “criollistas” de Pedro Humberto Allende, como sus *Escenas campesinas chilenas* (1914); pero, también, del tipo “indigenista” representado por Carlos Isamitt en *Friso Araucano* (1931) o en *Mitos Araucanos* (1935). En el último grupo también se inscribe Carlos Lavín, con sus *Lamentaciones huilliches* (1928). Otros ejemplos fueron las óperas *Lautaro* y *Caupolicán*, presentadas a principios del siglo XX por Eleodoro Ortiz de Zárate y Remigio Acevedo, mediante libretos en italiano basados en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Vemos, entonces, cómo estas identificaciones entre lo europeo y lo local coexisten y no se excluyen (González 1993).

A pesar de que deben establecerse diferencias notables entre los compositores nacionalistas de “corte indigenista,”<sup>9</sup> este trabajo pretende destacar cómo dentro de este tipo de música, la apropiación y la incorporación de lo mapuche aparece dentro del imaginario chileno (González 1993), pero no sucede así con lo “afro”. Como hemos

---

<sup>9</sup> Argumentamos que existen notables diferencias pues Carlos Isamitt, por ejemplo, muestra mayor profundidad, interés y análisis del pueblo mapuche: viajó, estudió su música y escribió sobre sus usos, sobre las condiciones musicales. Además, acompañó sus escritos con ilustraciones, como por ejemplo el *trompe*, la *pifüllka* y otros instrumentos. Habla de juegos como el *palín* y describe parte de sus danzas y canciones o ceremonias como el *machitún*. Por tanto, no se puede establecer en el mismo plano “indigenista” que autores como Eleodoro Ortiz de Zárate y Remigio Acevedo. No obstante, este desarrollo escapa de nuestro análisis y objetivo de estudio.

defendido, estas músicas tuvieron una predeterminada intención de diferenciación nacional, si bien principalmente se trataban de composiciones con fuerte tradición musical de corte europea.

Pero lo que todavía tuvo una mayor transcendencia dentro del imaginario colectivo es que estos compositores de principios y mediados de siglo, además, realizaron una incesante labor investigativa y produjeron un gran número de escritos de carácter científico-académico donde describían festividades, prácticas musicales y culturales, realizaron entrevistas, reseñas de obras, tanto dentro de Chile como en el extranjero.

Si bien todavía falta un exhaustivo barrido del abultado número de obras que compositores y músicos generaron para este período, vemos cómo en no pocas ocasiones investigaron y describieron festividades en zonas donde las poblaciones afrodescendientes estaban presentes y no supieron o no quisieron reflejarlo en sus escritos. Para ilustrar mejor, Luis Eugenio Campos (2017) recoge el testimonio de un intelectual de la zona de Arica llamado Luis Urzúa, quien para 1957, reconocía la presencia de población afrodescendiente en el Valle de Azapa:

Hasta el día de hoy subsisten, algo desteñidos, en el Valle de Azapa, donde fueron ocupados en las plantaciones de caña de azúcar y molinos de aceite. Su inmunidad a las enfermedades tropicales favoreció su desarrollo y lograron formar un grupo étnico considerable, a punto que Arica semejaba un poco a África, no sólo en la fonética sino en el colorido, hasta principios de este siglo. Las características morenas se delatan todavía en muchos vecinos de calidad social distinguida. (Citado en Campos 2017, 19)

Para ese mismo período, no obstante, Carlos Lavín (1950) describe la festividad de la Virgen de las Peñas, ignorando el aporte y la presencia negra,

Desde la gloriosa atalaya de este puerto puede divisarse la vasta quebrada de Azapa, antediluviano vertedero de las aguas cordilleranas que guarda en su seno todos los misterios naturales y donde se conservan fiel y piadosamente tradiciones y ritos de cuatro siglos hispánicos, matizados con reminiscencias de las rancias civilizaciones precolombinas. (Lavín 1950, 5)<sup>10</sup>

Resulta llamativa esta omisión. Así como relatan hoy en día los propios afrochilenos de la Región de Arica y Parinacota, se trata de una devoción que era y es practicada por “la gran mayoría de las familias morenas o afrodescendientes” (Báez 2012, 53), en la que destacan con sus “bailes de morenos de paso” (Báez 2012; Salgado

---

<sup>10</sup> Observamos, también, cómo aparece menospreciada y minimizada la influencia indígena, la que es catalogada de precolombina, como si el mundo y la cultura indígena fuera inmutable y las prácticas contemporáneas y coloniales fueran equiparables a las prehispánicas.

2013), y cuyo origen colonial contiene un documentado legado afrodescendiente (Díaz, Daponte y Daponte, 2017).<sup>11</sup>

Tal como señala Jean Franco Daponte (2019), su nombre deriva por su estilo de marcha solemne, donde los pasos cadenciosos que realiza la compañía se van alternando al ritmo de las matracas, instrumentos que portan en sus manos y cuyo sonido simboliza el ruido de las cadenas y grilletes. Otro rasgo característico de las Compañías de Morenos tiene que ver con la formalidad de su vestuario. El conjunto lleva guantes blancos y una banda, los hombres portan terno y corbata y las mujeres visten elegantes trajes<sup>12</sup>.

El Santuario de la Virgen del Rosario de las Peñas está situado en la quebrada de Livilcar, y su devoción se lleva a cabo tanto el primer domingo de octubre como el 8 de diciembre de cada año. En aquel lugar, los peregrinos participan en diversas Compañías de bailes religiosos, mediante las cuales le rinden culto. Es en este contexto donde resuenan con esplendor estos “bailes de morenos de paso”.

Carlos Lavín (1950), curiosamente, inicia su obra con la ruta que lleva a los peregrinos hasta el poblado de Livilcar. Entre la travesía pudo divisar algodouneros, plataneros y, lo que más le llamó la atención, los “olivos de trescientos años”, los cuales estaban cultivados en San Miguel de Azapa. Allí describe cómo los frutos del olivo eran exprimidos por “mulares” (5). Pero, ¿Quiénes moverían los animales? Con certeza algún ancestro de los hoy afrodescendientes del barrio negro de San Miguel.

Una vez en el templo, destaca una serie de grupos oficiantes, como la compañía de morenos de Tacna o la de Sama. Del mismo modo, menciona a La Sociedad Manuela de Marconi como la tercera banda más numerosa “con 29 personas de baile y una murga de un pistón, un clarinete, un bombo, un redoblante, un barítono y un bajo” (Lavín 1950, 14).

En relación al cuerpo de danzantes, por otra parte, acentúa la importancia que cumple el empuñar las matracas,

Los dos roncós “notas-ruidos” emitidos por el unísono de treinta colosales matracas, en un apoyo brusco de varias ranuras, son de un efecto pirotécnico y acompañan imperdonablemente toda evolución de la falange. La

---

<sup>11</sup> Con fecha de 25-04-2019, los Bailes de Morenos de Paso ingresaron al Inventario del Patrimonio de Cultura Inmaterial del Chile. Identificador SIGPA: E3086  
<http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/baile-de-morenos-de-paso-en-la-region-de-arica-y-parinacota>

<sup>12</sup> Para conocer de manera más detallada estos bailes devocionales, recomendamos leer Daponte (2019) *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*, 246-266. También, Jean Franco Daponte aborda otro baile de Morenos: “los Bailes de Morenos de Salto”.

continuidad engendra el tedio porque no aparecen en esos volúmenes sonoros más o menos armónicas como las ofrecen en efectos similares los instrumentos de sopro combinados con la percusión. (Lavin, 1950: 14)

Carlos Lavin vio entonces este legado, los tuvo delante, si bien también estaban presentes en otras cofradías de “morenos”. Y es que hoy en día, la Sociedad Manuela de Marconi es designada como Tesoro Humano Vivo de Chile, reconocida como “Cultores de una manifestación devocional afrodescendiente”.<sup>13</sup>



Figura 1 y 2. Compañía de Morenos de Tacna, saludando al Cristo Crucificado, durante la festividad de la Virgen de las Peñas. 06-10-2019. Fotos cedidas por Lientur Raiman.

<sup>13</sup> En Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA), con Identificador: CC3050. En: <http://www.sigpa.cl/ficha-colectivo/sociedad-de-morenos-de-paso-manuela-de-marconi>

Además, otras dos sociedades de bailes de morenos de paso (María Cárcamo y Corazón de María) han sido designadas como Tesoros Humanos Vivos de Chile.

Esta negación de la mirada y de la escucha en los investigadores, también ha sido destacada por el pueblo afrochileno. Azeneth Báez, presidenta de la organización Mujeres Rurales Afrodescendientes Hijas de Azapa, comenta:

Venían al norte y hacían incluso bitácoras del viaje. Se internaban por los parajes desde la ciudad hacia lo rural, hasta la cordillera. [...] veían olivos, veían casitas y animales. Pero nunca vieron a los “afro” en esos mismos lados. ¡Y en Azapa! Entonces era la invisibilización total. No se nombraban en ningún lado, aunque los vieran. Pero no los veían porque también tiene que ver con esa mirada y ese pensamiento (Azeneth Báez en “Sentimiento Afro” programa de Radio Puerta Norte, 01-06-2019. Minuto: [00:25:33])

De esta manera, Carlos Lavín, compositor e investigador musical de gran renombre, estuvo presente en la Arica y Azapa de mediados del siglo XX, pero no reflejó ni observó esas “características morenas” de las que hablaba Luis Urzúa para ese mismo período. Mediante estos ejemplos es cuando podemos sostener que los “oídos que escuchaban” y que debían producir estudios sobre el folclore y de la música de este período, se enmarcaron dentro de la ideología de la institucionalidad musical chilena, la cual desde principios del siglo XX cambia de paradigma hacia la estética musical germana como el modelo de “alta cultura” (Poveda 2013).

Es tomando estas referencias, cuando se puede afirmar que durante la primera mitad del siglo XX, la música popular, folclórica, y la realizada por los pueblos indígenas serán alejadas del discurso oficial.<sup>14</sup> Este proceso de institucionalización será encabezado por personalidades como Domingo Santa Cruz:

En definitiva, la hegemonía cultural europea perdura y se acentúa contradictoriamente dentro del mismo discurso nacionalista, ya sea desde una perspectiva política, racial o cultural-educacional, en todos estos casos con una fuerte incidencia en los postulados ideológicos con que se reformaría el Conservatorio Nacional de Música en 1928. (Poveda, 2013, 13)

Estas manifestaciones y sonidos con un carácter afrodescendientes, entonces, fueron inaudibles por los oídos “expertos” que estaban allí. Si el afrodescendiente estaba escondido a la vista o no le estaba permitido “aparecer”, también fueron ensordecidas sus manifestaciones y sus marcas sonoras<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Si bien deberíamos diferenciar y precisar las particularidades de estos términos para, de este modo, evitar englobar todas estas “alteridades” en una misma diferencia respecto al proyecto cultural-musical de la nación, se escapa también de los propósitos de este trabajo.

<sup>15</sup> Adoptamos el concepto de marca sonora de R. Murray Schafer [(2013) 1977], definido como “sonido de una comunidad que es único o que posee cualidades que hacen que la gente de esa comunidad lo tenga en cuenta o lo perciba de una manera especial” (28).

*Discursos y producción histórico-musical en Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés*

Las historias de la música nacionales surgen al alero de legitimar la existencia de un pasado musical que demostrara y afirmara la singularidad de cada una de las recién proclamadas repúblicas americanas. Juliana Pérez (2010) establece una periodización del estudio y producción histórico-musical latinoamericana en tres grandes etapas. La primera, denominada como “historias de la música nacionales” se desarrolla desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La segunda etapa, “la llegada de la musicología” abarca desde 1960 hasta 1980. Por último, la tercera etapa, iniciada desde 1980, la denomina como “historia social de la música”, momento donde cambia el canon imperante hacia un estudio de la música como una actividad primordialmente social (Pérez 2010, 51-52).

Siguiendo esta periodización, queremos abordar las dos primeras etapas dentro del caso chileno a través de sus dos principales exponentes como fueron Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés, para así, junto a lo desarrollado anteriormente, comprender cómo y por qué las “huellas de África” desaparecieron del imaginario musical chileno.

No será hasta finales del siglo XX y, principalmente, tras el inicio del siglo XXI, cuando comience un estudio y una aparición importante de producciones académicas que conformen el cuerpo actual de estudios afrochilenos, momento en el cual comenzará a revertirse la imagen anteriormente forjada y comience a reescribirse el paradigma musical afrodescendiente de Chile.

*Primera etapa: Las Historia de la música nacional en Eugenio Pereira Salas*

Como mencionamos, esta primera etapa abarca desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y se caracteriza por una historiografía musical nacionalista, de carácter positivista y evolucionista. Asimismo, durante este período, se producen los primeros pasos hacia una institucionalidad musical, momento en que comienzan a crearse las sociedades filarmónicas y los conservatorios. Las historias de la música serán concebidas dentro de los límites geográficos de cada país, destacando las grandes metrópolis, y exaltando la música producida tras la proclamación de las repúblicas, por lo que la música colonial será considerada como un mero antecedente (Pérez 2010; Vera 2015)

Durante esta etapa, Chile será uno de los países que encabecen los procesos de institucionalización de su quehacer musical. En este contexto nacen también las grandes obras sobre la historia de la música. Aquí, destacará la figura del historiador Eugenio

Pereira Salas, quien con “Los orígenes del arte musical en Chile”(1941) e “Historia de la música en Chile, 1850-1900” (1957) fijará los cimientos del pasado y presente musical chileno.

Existen una serie de trabajos que mencionan cómo esta obra instauró un canon historiográfico nacionalista-positivista que dejó hondas repercusiones sobre la actividad musical chilena que perduran hasta día de hoy (Pérez, 2010; Salinas, 2000; Vera, 2015; Spencer 2009b; Vera 2006, 2010):

El legado historiográfico de Eugenio Pereira Salas actuó como filtro y medida a través del cual se miró toda la historia de la música en nuestro país, constituyendo en sí mismo un dispositivo canónico. Este dispositivo, que contó con un fuerte apoyo institucional, consideró las prácticas, los repertorios y sus actores musicales preexistentes, actuando como juez del valor y el gusto. Al mismo tiempo que no consideró con el mismo peso los contextos socioculturales en que esa música pasada se había generado. (Vera 2015, 11)

Este canon histórico-musical, por tanto, se asentará bajo el paradigma de Occidente, donde esta identidad y cultura musical chilena, nuevamente, ocultará los aportes y las contribuciones de su población afrodescendiente, referenciándolo como algo existente durante el período colonial en el que, no obstante, no quedarán rasgos vivos para época republicana (Salinas, 2000; Spencer 2009b). Por ejemplo, Eugenio Pereira Salas (1941), así como hará más tarde Samuel Claro Valdés, recoge el testimonio de José Zapiola (1974) en el que se menciona las bandas militares n.8 y n.11 que trajo San Martín (p.238), las cuales estaban compuestas con una importante presencia afrodescendiente. No obstante, si bien podrían haber tratado con mayor profundidad esta participación e influencia de músicos militares en las luchas por la independencia, se mencionan de una forma muy somera, por lo que de nuevo se instaura esta imagen de ciudadanía difusa afrodescendiente, en el momento en que se vuelve a excluir del relato nacionalista qué ocurre con estos individuos.<sup>16</sup>

Esta obra, bebió de la historiografía del momento y vemos que, para minimizar las contribuciones de los esclavizados y de sus descendientes en el folclore musical chileno, recurrió a idénticos argumentos que los historiadores de finales del siglo XIX y principios del XX. Así, para la formación del “cancionero criollo”, argumenta que las tradiciones indígenas “han corrido de forma paralela a la criolla” (Pereira Salas 1941,

---

<sup>16</sup> Actualmente una serie de estudios están dando luz acerca del rol y de la participación de militares afrodescendientes en Chile Ver Hugo Contreras (2006), *Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800*; (2011) *Artesanos mulatos y soldados beneméritos: El Batallón de Infantes de la Patria en la Guerra de Independencia de Chile, 1795-1820* y Luis Antonio Madrid (2018), *Artistas y militares afrodescendientes. Un tránsito regional histórico en la coyuntura revolucionaria independentista de Chile*.

170). Para el caso africano, observamos, el mismo pretexto esgrimido por su compañero de profesión Diego Barros Arana, acerca de su baja presencia, “menos probable es atribuir al escasísimo porcentaje africano de nuestra población, el origen de las danzas del país” (170).

Dentro de su discurso, si bien suele utilizar el concepto de pueblo, lo hace operando como un eufemismo de raza. En otras ocasiones, su uso aparece de forma explícita, para referirse a una “raza criolla” (168) o cuando destaca el sentimiento musical de los negros como uno de “los rasgos de su raza” (250). A pesar de que este tipo de categorizaciones estaban bastante extendidas y normalizadas en este período, observamos entonces expresiones racialistas y estereotipos dentro de sus escritos.

Por otra parte, Eugenio Pereira Salas trabajó con un gran número de fuentes, no obstante, así como señala Fernanda Carolina Vera (2015), las presentó para afirmar y dar sustento a sus propias opiniones, debido al contexto en el que se encontraba, legitimando y participando dentro del proyecto e ideología institucional que se estaba forjando en el momento, encabezado por personalidades como Domingo Santa Cruz:

Filtró lo que era orgánico al proyecto institucional al cual estaba adscrito, y potenció, hasta llegar a la descontextualización, algunos datos como si fuesen los únicos juicios válidos al respecto. Esto facilitó que otras opiniones fuesen dejadas de lado y que no se considerasen en la creación de la historia de la música chilena. (Vera, 2015: 76)

En esta línea vemos que rechaza las conjeturas de la posible influencia negra de la cueca, mostrándose seguro acerca del camino a seguir para encontrar su origen, “buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla” (Pereira Salas 1941, 171). Pero lo más curioso, es que deja de lado cuestiones transcendentales que podrían poner en duda las afirmaciones de sus planteamientos.

Eugenio Pereira Salas, tratando el desarrollo de la cueca en el Teatro, nombra a las Petorquinas como “las intérpretes más perfectas de la danza nacional. Su ejemplo hizo nacer una escuela clásica de cuequeros, diseminada a lo largo del territorio” (278). Lo interesante de esta afirmación es que este grupo estuvo conformado por tres hermanas mulatas (Garrido 1976, 25) quienes, además, fueron discípulas de “La Monona”, una mulata llegada de Perú (Garrido 1976, 71; Spencer 2009b, 85).

Teniendo en cuenta esta importante manifestación, concordamos con el argumento de Cristian Spencer acerca de que “la relativización de los elementos indígenas y negros contenidos en el origen y desarrollo de la (zama)cueca, se convirtió, por tanto, en un argumento de cierta importancia para la explicación de la cultura chilena” (Spencer 2009b, 83).

*Segunda etapa, la llegada de la musicología*

Esta segunda etapa, que abarca desde 1960 hasta 1980, es caracterizada por Juliana Pérez por la llegada de la musicología.<sup>17</sup> Esta disciplina, progresivamente, traerá grandes beneficios como la consolidación institucional de los estudios musicales y, conjuntamente, un desarrollo en la profesionalización del saber musical, caracterizando así métodos específicos para comprender y acercarse al pasado musical. Además, las universidades incorporarán cátedras específicas, de la mano también del apoyo anglosajón y de la musicología producida en EEUU. No obstante, así como sostiene Juliana Pérez, todavía no se producirá un cambio de su paradigma, necesario para criticar y cuestionar la historiografía positivista que se estaba desarrollando (Pérez 2010, 115).

Otra característica que trae la llegada de la musicología es la inclusión de partituras como fuente histórica, por ello, los musicólogos recurrirán a los archivos situados en los grandes centros religiosos hispanoamericanos, principalmente en las Catedrales, para recoger, transcribir partituras y después prepararlas para ser representadas por grandes orquestas o sociedades filarmónicas. Un claro ejemplo de ello es la “Antología de la Música Colonial en América del Sur” de Samuel Claro Valdés (1974). Analizando esta obra observamos la incorporación de tres “villancicos de negros”. El primero, “Pascualillo” fue rescatado del Archivo del Seminario de San Antonio Abad, en Cuzco; el segundo, “Esa noche yo baila” perteneciente al Archivo Monasterio de Santa Clara en Cochabamba. El último, “toca la flauta”, perteneciente al Archivo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá.

Si bien este es un rico aporte musicológico, las tres composiciones corresponderían a chanzonetas arregladas por compositores o maestros de capilla que imitaban, así como reconoce Samuel Claro Valdés, “el lenguaje deformado de los esclavos negros y su práctica responsorial” (Claro 1974, LXXI). Este tipo de villancicos fueron comúnmente extendidos por todo el territorio hispanoamericano, donde se presentaban a los esclavizados:

Con una serie de características estereotípicas: personajes alegres, inocentes, de risa fácil, simples, cariñosos, devotos, hábiles músicos y

---

<sup>17</sup> Autores como Juan Pablo González (2012) sostienen que el inicio de la disciplina musicológica en América Latina comienza en un periodo anterior, a partir de la década de 1930, principalmente asociado a la llegada al continente americano de Francisco Curt Lange. Es un momento en que, por ejemplo, se crea el Boletín Latino-Americano de Música, BLAM (1935-1946). No obstante, a pesar de que concordamos con sus planteamientos, para esa fecha la disciplina todavía se encuentra en un periodo incipiente, donde la institucionalización todavía no se encuentra muy extendida ni la profesionalización está todavía en su máximo desarrollo.

bailarines. Estos rasgos cómicos e infantiles solían remarcarse con la participación de los mozos, como lo evidencian los abundantes pagos en aguinaldo a niños cantores. (Morales 2010, 15-16)

Dentro de los estudios musicológicos actuales, se reconoce que este tipo de villancicos contienen una serie tópicos rítmicos afrohispanos (Daponte 2019, 155-156), debido al uso frecuente de hemiolas, por el comienzo de frase acéfala, los efectos responsoriales y por sus ritmos yámbicos. No obstante, Samuel Claro Valdés (1974) los presentará como música alejada de una influencia africana.

Para esta segunda etapa, Samuel Claro Valdés encarna uno de los principales representantes del período musicológico en Chile, autor que tampoco contribuyó a la elaboración de un nuevo modelo de producción de conocimiento, pues siguió con la tendencia positivista imperante. Su obra “Historia de la Música en Chile” (1973), realizada junto con Jorge Urrutia Blondel, será publicada sin una crítica a sus fuentes, operando “fundamentalmente a partir de un ‘monólogo occidental’” (Salinas 2000, 46). Desde el mismo enfoque publicará, con fines pedagógicos, su obra “Oyendo a Chile” (Claro 1997 [1978]).

Estas obras articularán la vida musical desde la Catedral de Santiago y mostrarán el período republicano como el inicio de la verdadera y meritoria labor musical (Salinas 2000). Jorge Urrutia Blondel, comienza el capítulo acerca de la música del siglo XIX con una clara muestra de sus intenciones, “debía comenzarse por iniciar una verdadera historia, que sólo contaba con balbuceos anteriores” (Claro y Urrutia 1973, 83).

Por otra parte, Samuel Claro trata la presencia del esclavo negro, sin embargo, nuevamente se hace dentro de los márgenes de la colonia. Así destacará aspectos importantes, como la figura del primer pregonero del Cabildo de Santiago, encarnada desde el 10 de abril de 1541 por el esclavo Julián Negrete (Claro y Urrutia 1973, 40; Claro 1978, 27).

Reconocerá también una importante influencia esclava dentro de las liturgias religiosas, destacando su papel en las procesiones y en las cofradías (Claro 1973, 40; 48-49; 55), “También se regulaba la participación de esclavos negros, venidos de Angola, Guinea, Congo y otras partes del África, llamados ‘morenos’, que superaban a todas las cofradías en materia musical” (Claro 1978, 42). Y es que las hermandades y cofradías de negros proliferaron a lo largo de los rincones de la América Hispana, reproduciendo las ya existentes en la Monarquía Hispánica desde siglo XV.

Sin embargo, a la hora de tratar el folclore y música chilena tradicional es franco al resaltar los elementos españoles como la piedra angular en su conformación, reconociendo secundariamente contribuciones francesas, inglesas o alemanas, “escasa influencia han tenido en esta formación el elemento indígena aborígen y el que trajeron los esclavos negros” (Claro 1978, 49).

*Consideraciones finales: Música colonial, y reescribir la historia republicana*

Recapitulando, hemos pretendido demostrar cómo los lineamientos de las oligarquías chilenas, dentro de este período, se posicionaron alrededor de un discurso generador de una identidad blanca de corte europeizante. Por ello, bajo influencias y posiciones tanto biologicistas como culturalistas, se instaló premeditadamente un proyecto de nación que invisibilizó a los descendientes de africanos que habitaban y habitan en Chile. Ello permeó tanto en la historiografía histórico-musical como en la producción y composición musical nacional.

Esta cultura musical, entonces, operó bajo un *logos* eurocéntrico, bajo un proyecto monolingüe que distorsionó la realidad. Este *logos*, presentado como la única posibilidad, se relacionó con otras culturas y pueblos desde posiciones de dominio y de superioridad, despreciando la estética y las subjetividades del mundo no occidental. Fuera de él queda el bárbaro o el primitivo, aquel que tartamudea y balbucea (Zea 1990).

Pero, además, el investigador, ese sujeto que instala la verdad bajo su mirada y escucha, se acercará con oídos sordos y con ojos miopes a las manifestaciones y a las religiosidades populares, negando y ocultando los aportes y las presencias africanas, mientras sólo destaca el influjo y el carácter hispano de todas ellas. Estos ojos y oídos colonizados, por tanto, continuaron estableciendo prácticas coloniales durante el período republicano.

No obstante, desde fines del siglo XX y dentro de la nueva coyuntura que instaló el multiculturalismo y las políticas sociales en Latinoamérica, comenzó a iniciarse una revisión de las historias y de los cánones imperantes. En esta línea, defendemos la perspectiva de la musicología crítica, la cual atiende a las estructuras de poder que ejercen las instituciones en la construcción de conocimiento, y que mantienen el *status quo* social y político (Cook 2012). Con ello, indagamos en la ideología implicada en las obras analizadas, atendiendo a los factores sociopolíticos e históricos subyacentes en ellas. Atendiendo entonces a las relaciones de colonialidad, es cuando comienza a producirse una relectura crítica de las narrativas hasta ahora producidas, que hace “reaparecer” a pueblos y culturas hasta entonces silenciados.

Por ello, coincidiendo con la tercera etapa de la producción histórico-musical latinoamericana, acuñada como “historia social de la música” por Jualiana Pérez (2010, 130), es cuando Chile comenzó a modificar su construcción e imagen afrodescendiente, iniciando un paulatino reconocimiento acerca de su raíz histórico, social y cultural, si bien todavía quedaba adscrito dentro del ámbito académico (Arre y Barrenechea 2017).

Es cierto que en la década de 1980 los estudios acerca de la afrodescendencia en el Chile colonial y contemporáneo fueron escasos, pero estos estudios pioneros hicieron germinar una semilla que, desde inicios del siglo XXI, brotó con fuerza, trabajándose desde un gran número de diferentes epistemologías y haciendo un uso exhaustivo de todo tipo de fuentes y temáticas. Hacer una recopilación del cuerpo que hoy en día conforman los estudios afrochilenos escapa del objetivo de este trabajo, además cuando ya se han realizado excelentes esfuerzos de recopilación que recogen la trayectoria de este nuevo campo de estudios, como el realizado por Montserrat Arre Marfull y Paulina Barrenechea Vergara (2017) (aparte de observar las obras ya mencionadas y citadas en este trabajo).

Dentro del campo de la musicología, sin embargo, nos gustaría resaltar la gran labor que está realizando Jean Franco Daponte (2010, 2013, 2019) por reconocer el aporte y valorar el legado cultural que los antiguos esclavizados impregnaron en el Norte Grande chileno y también sus análisis acerca de los fenómenos musicales afrochilenos actuales.

Por tanto, una vez mostrado cómo fue orquestada la negación de cualquier elemento negro desde mediados del siglo XIX, vemos con esperanzas este nuevo presente y el futuro que está conformando la sociedad chilena actual. Una sociedad que, pese al hito histórico que ha supuesto la Ley 21.151, todavía tiene deudas por saldar y una historia que reescribir acerca de sus siempre presentes poblaciones afrodescendientes.

### Obras citadas

Arre Marfull, Montserrat, y Paulina Barrenechea Vergara. “De la negación a la diversificación: los intra y extramuros de los estudios afrochilenos.” *Tabula Rasa* n.27 (2017): 129-160. <http://dx.doi.org/10.25058/20112742.447>.

Amigo Dürre, Ricardo. “Escritos Afroariqueños. Intervenciones Políticas Frente Al

- Multiculturalismo Chileno.” *Revista Estudios Avanzados*, no. 29 (2018): 121–37.
- Báez Lazcano, Cristian. *Lumbanga; Memorias Orales de La Cultura Afrochilena*. Chile: Centro Mohammed VI para el diálogo de civilizaciones, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Identidad y Territorio Afrodescendiente En Chile*. Arica, Chile: CNCA, 2018.
- Briones Valentín, Viviana. “Antecedentes Básicos Para El Estudio Histórico de La Presencia Étnica Negra En Arica Entre Los Años 1870 y 1930.” Tesis de Licenciatura, Universidad de Tarapacá, Chile, Departamento de Historia y Geografía, 1991.
- \_\_\_\_\_. “ARICA COLONIAL: LIBERTOS Y ESCLAVOS NEGROS ENTRE EL LUMBANGA Y LAS MAYTAS.” *Chungará (Arica)* no.36 (septiembre, 2004): 813-816. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562004000400022>.
- Campos, Luis. “Los Negros No Cuentan. Acerca de Las Demandas de Reconocimiento de Los Afrodescendientes En Chile y La Exclusión Pigmentocrática.” *Antropologías Del Sur* 8 (2017): 15-31. <https://doi.org/10.25074/rantros.v4i8.754>.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de La Música En Chile*. Santiago de Chile: Editorial ORBE, 1973.
- Claro, Samuel. *Antología de La Música Colonial En América Del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Oyendo a Chile*. 3rd ed. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1997 [1978]. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8646.html>.
- Contreras, Hugo. “Las Milicias de Pardos y Morenos Libres de Santiago de Chile En El Siglo XVIII, 1760-1800.” *Cuadernos de Historia*, no. 25 (2006): 93-117.
- \_\_\_\_\_. “Artesanos Mulatos y Soldados Beneméritos: El Batallón de Infantes de La Patria En La Guerra de Independencia de Chile, 1795-1820.” *Historia (Santiago)* v.44 n.1 (2011): 51-89.
- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Correa Téllez, Josefina. “La Inmigración Como ‘Problema’ o El Resurgir de La Raza. Racismo General, Racismo Cotidiano y Su Papel En La Conformación de La Nación.” En *Racismo En Chile: La Piel Como Marca de La Inmigración*, ed. María Emilia Tijoux, 35-47. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2016.
- Cortés, Carolina, y Camila Rivera. *Desde Las Ancestras a La Actualidad: Mujeres Negras de Arica y Sus Resistencias*. Arica: Colectiva de Mujeres Afrodescendientes Luanda, 2019.

- Cussen, Celia. "El Paso de Los Negros Por La Historia de Chile." Cuadernos de Historia, no. 25: (2006): 45-58. <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/47229/49223>.
- \_\_\_\_\_. "Raza y Calidad de Vida En El Reino de Chile. Antecedentes Coloniales de La Discriminación." En *Racismo En Chile: La Piel Como Marca de La Inmigración*, ed. M Tijoux, 21-33. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2016.
- Daponte, Jean Franco. *El Aporte de Los Negros a La Identidad Musical de Pica, Matilla y Tarapacá*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2016.
- \_\_\_\_\_. "Mkumba Cumbe, Tumbé En Carnaval; Baila Negro Cachimbo Andalajaya Ja." En *...Y Llegaron Con Cadenas... Las Poblaciones Afrodescendientes En La Historia de Arica y Tarapacá (Siglos XVII-XIX)*, ed. R. Díaz, A., Galdames, L. & Ruz, 169-225. Arica: Universidad de Tarapacá, 2013.
- \_\_\_\_\_. "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." Tesis Doctoral en Musicología, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2019. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/35016>.
- Díaz, Alberto, Briones, Eugenio y Viviana Sánchez. "Afrodescendientes En Arica. Registros Coloniales Para Una Historia Regional." En *...Y Llegaron Con Cadenas... Las Poblaciones Afrodescendientes En La Historia de Arica y Tarapacá (Siglos XVII-XIX)*, ed. Alberto Díaz, Luis Galdames, and Rodrigo Ruz, 29-64. Arica: Universidad de Tarapacá, 2019.
- Díaz, Alberto, Galdames, Luis y Rodrigo Ruz. *Tiempos Violentos. Fragmentos de Historia Social En Arica*. Arica: Universidad de Tarapacá, 2014.
- \_\_\_\_\_. *...Y Llegaron Con Cadenas: Las Poblaciones Afrodescendientes En La Historia de Arica y Tarapacá (Siglos XVII-XIX)*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2019.
- Dijk, Teun Van. "El Estudio Del Discurso." En *El Discurso Como Estructura y Proceso*, ed. Teun Van Dijk. Barcelona: Gedisa, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Racismo y Discurso En América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Du Bois, William. "To the Nations of the World." En *W. E. B. Du Bois: A Reader*, ed. David Levering Lewis, 639-42. New York: Henry Holt, 1995.
- Frith, Simon. (2014). *Los ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- García, Miguel A. *Etnografías Del Encuentro: Saberes y Relatos Sobre Otras Músicas*. Buenos

- Aires: Ediciones del Sol, 2012.
- Garrido, Pablo. *Historial de la cueca*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Biografía de La Cueca*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976.  
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8974.html>.
- González Rodríguez, Juan Pablo. “Estilo y Función Social de La Música Chilena de Raíz Mapuche.” *Revista Musical Chilena* vol.47 no.179 (1993): 78-113.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1683/1556>.
- \_\_\_\_\_. *Pensar La Música Desde América Latina. Problemas e Interrogantes*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2012.
- Helfritz, Hans. “Música y Danzas Con Máscaras En El África Occidental.” *Revista Musical Chilena* vol.14 no.73 (1960): 90–96.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13154/13432>.
- Lavín, Carlos. *Nuestra Señora de Las Peñas: Fiesta Ritual Del Norte de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Musicales, 1950.
- Madrid Moraga, Luis Antonio. “Artistas y Militares Afrodescendientes. Un Tránsito Regional Histórico En La Coyuntura Revolucionaria Independentista de Chile.” *Historia Crítica*, no. 70 (octubre, 2018): 65-85.  
<https://doi.org/10.7440/historicrit70.2018.04>.
- Menanteau, Álvaro. *Historia del Jazz en Chile*. 2nd ed. Santiago: Ocho Libros Editores, 2006.
- Morales Abril, Omar. “El Esclavo Negro Juan de Vera Cantor, Arpista y Compositor de La Catedral de Puebla (Florevit 1575-1617.” En *Música y Catedral: Nuevos Enfoques, Viejas Temáticas*, 43–60. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010.
- Palacios, Nicolás. *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Tomo I. 2nd ed. Santiago de Chile: Editorial Chilena, 1918.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1941.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la Música en Chile: (1850-1900)*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1957.
- Pérez González, Juliana. *Las Historias de La Música En Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Poveda, Juan Carlos. “Folklore, Música Popular e Identidad Nacional En El

- Modernismo Musical Chileno. Reflexiones a Partir de Un Escrito de Alfonso Leng (1927).” *CISMA, Revista Del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas*. vol.4 no.1 (2013): 1-20.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad Del Poder, Cultura y Conocimiento En América Latina.” *Ecuador Debate. Descentralización: Entre Lo Global y Lo Local*, no. 44 (1998): 227-38.
- \_\_\_\_\_. “Colonialidad Del Poder, Eurocentrismo y América Latina.” En *La Colonialidad Del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, ed. Edgardo Lander, 201-46. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Colonialidad Del Poder y Clasificación Social.” En *El Giro Decolonial. Reflexiones Para Una Diversidad Epistémica Más Allá Del Capitalismo Global*, ed. Ramón Castro-Gómez, Santiago & Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Rondón, Víctor. “Música y Negritud En Chile: De La Ausencia Presente a La Presencia Ausente.” *Latin American Music Review* vol.35 no.1 (2014): 50-87.  
<https://doi.org/10.7560/LAMR35103>.
- Salgado, Marta. *Afrochilenos. Una Historia Oculta*. 2nd ed. Arica: Ediciones Krom, 2013.
- Salinas, Maximiliano. “Toquen Flautas y Tambores!: Una Historia Social de La Música Desde Las Culturas Populares En Chile, Siglos XVI-XX.” *Revista Musical Chilena* vol.54 no.193 (2000): 47-82.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12678>.
- Salvo, Jorge. “El Componente Africano de La Chilenidad.” *Persona y Sociedad* vol.27 no.3 (2013): 53-77.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Descolonizar El Saber, Reinventar El Poder*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce. Extensión Universitaria de la República, 2010.
- Schafer, Murray. *El Paisaje Sonoro y La Afinación Del Mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.
- Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- Spencer, Christian. “Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad el papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena.” *Trans. Revista Transcultural de Música*, no. 13 (2009a): 1-12.
- \_\_\_\_\_. “La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX.” *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, no. 25 (2009b):

66-92.

- Stoever, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press, 2016.
- Subercaseaux, Bernardo. "Raza y Nación: El Caso de Chile." *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura En América Latina* vol.5 no.1 (2007): 29-63.
- \_\_\_\_\_. *Historia de Las Ideas y de La Cultura En Chile*. Vol. II. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.
- Tello, Aurelio. "Aires Nacionales En La Música de América Latina Como Respuesta a La Búsqueda de Identidad." *Hueso Húmero*, no. 44 (2004): 212-39.
- Torres Alvarado, Rodrigo. "Zamacueca a Toda Orquesta Música Popular, Espectáculo Público y Orden Republicano En Chile (1820-1860)." *Revista Musical Chilena* vol.62 no.209 (2008): 5-27.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11877/12241>.
- \_\_\_\_\_. "Estar Ahí. El Músico-Viajero Pablo Garrido y Sus Revelaciones de Un Otro Chile (1927-1947)." En *Seminario Pablo Garrido y La Música Del Siglo XX, Reflexiones En Torno a Su Archivo*. Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2019.
- Vera, Alejandro. "Musicología, historia y nacionalismo: Escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial." *Acta Musicológica* vol.78 no.2 (2006): 139-58.
- \_\_\_\_\_. "¿Decadencia o Progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico." *Latin American Music Review* vol.31 no.1 (2010): 1-39.
- Vera Malhue, Fernanda Carolina. "¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena." *Tesis de Magíster, Universidad de Chile, Facultad de Arte*, 2015. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/136749>.
- Wade, Peter. *Raza y Etnicidad En Latinoamérica*. Quito: Abya Yala, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Población Negra y La Cuestión Identitaria En América Latina." *Universitas Humanística* vol.65 no.65 (2008): 117-37.
- Waldman Mitnick, Gilda. "Chile: Indígenas y Mestizos Negados." *Política y Cultura*, no. 21 (2004): 97-110.
- Wolf, Juan Eduardo. *Styling Blackness in Chile: Music and Dance in the African Diaspora*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- Zapiola, José. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1974.
- Zea, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.