

COMENTARIO ACERCA DEL LIBRO "EL APORTE DE LOS NEGROS A LA IDENTIDAD MUSICAL DE PICA, MATILLA Y TARAPACÁ"

Jean Franco Daponte, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Universidad de Chile, 2010.

Mg. Catalina Ivoshka Tello León^{1*}
Docente del Conservatorio de Música
Universidad Católica de Temuco

La presencia de etnias de procedencia africana en América se constituye en un elemento de alta relevancia cuando se desea conocer o definir la identidad y cultura de nuestros pueblos.

De entre las diversas expresiones culturales que portaron los africanos desde sus tierras natales, la música, con sus elementos idiomáticos, ritmo, lenguaje melódico, estructura musical, y estilo de canto, se constituyó en un espacio de supervivencia y en el único reducto posible de libertad espiritual.

Así, el largo periodo de esclavitud y la imposición de la cultura occidental fueron ejerciendo una sistemática eliminación o sustitución de elementos africanos por otros emanados de la dominación colonial.

En perspectiva histórica, esta situación va a ir propiciando géneros y constantes musicales que, según las regiones de su desarrollo nos darán luces sobre los rasgos esenciales de la cultura e identidad de cada región donde ellos, "los negros", estuvieron presentes.

El libro de Jean Franco Daponte, **El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá** añade unos reglones - no por breves menos valiosos - a la galería de textos e investigaciones que buscan reconstruir o definir la identidad de

^{1*} Correo electrónico: tamborconejo@hotmail.com. Artículo recibido el 21-06-2010 y aprobado por el Comité Editorial el 29-07-2010.

América y, en este caso particular, a la de las regiones a las que el libro alude, a través del estudio de la música.

La publicación ha sido financiada por el Fondo de la Música Nacional y patrocinada por la revista Musical Chilena contando además con el auspicio de dos entidades privadas de la rúbrica Daponte.

La edición cuenta con 89 páginas, carátula a todo color, cuadros estadísticos, citas, ejemplos musicales, entrevistas en terreno y bibliografía; elementos todos que contribuyen a ilustrar mejor el contenido del texto. En cuanto a su contenido, el desarrollo de la narración es histórico cronológico, con importantes disgresiones aleatorias donde no se obvia lo familiar y lo doméstico.

Ya sea por lo escaso de población negra en Chile o por los, en apariencia inexistentes rasgos de africanía en la cotidianidad cultural local, el tema concita interés y nos acerca a cuanto hubo de presencia negra en la región, la evolución de esta presencia a lo largo de todo el proceso de colonización y vida republicana y los elementos musicales que, en el lugar, dieron lugar a un identificable panorama musical.

En su primera parte el libro hace una breve reseña histórica del periodo preinca, nos recuerda las ya conocidas primeras formas de administración político social impuestas durante el Virreinato del Perú, y describe el ascenso, cúspide y ocaso de los polos de interés económico que van a definir las características demográficas de las regiones objeto de este estudio.

Las páginas iniciales del libro nos ubican temporal y espacialmente en los primeros asentamientos humanos bajo la administración colonial y describen detenidamente la interacción social entre colonizadores y población aborigen, en su relación de sujeción y dominio, sin dejar de lado el decisivo rol de la institución eclesiástica en el proceso de evangelización.

El trabajo hace referencia a las fuentes de enriquecimiento como los yacimientos mineros, y el desarrollo de la nueva industria agrícola de vinos y viñedos que van a dar lugar, entre otros aspectos, a una política de estratificación social y racial que termina por delinarse con la importación de mano de obra traída desde el continente africano en la oprobiosa condición de esclavitud.

Sobre el tema, Daponte apela a varias citas y notas a pie de página que dan cuenta, tanto de las condiciones de vida y de trabajo impuestas a la población negra como del lento e inevitable proceso de mestizaje que va gestándose en las poblaciones de Pica y Tarapacá.

El autor destaca con sutileza el instigamiento al apareamiento de indio con negra para incrementar el número de esclavos – no olvidar que “hijo de madre esclava nace

esclavo" –² y acto seguido agrega esta cita de Osvaldo Ossandon en su Estudio de los libros parroquiales de San Andrés de Pica de la cual el lector más avieso podrá sacar sus propias conclusiones. "Pedro Guanca, zambo de 10 años... murió con la extremaunción por lo arrebatado de la muerte que le cogió estando en su trabajo".

Censos, estadísticas, cuadros, cifras y alusiones a otros textos y documentos incluidos por Daponte en su trabajo nos suministran valiosa información acerca de cómo llega la población negra a esta zona, las condiciones de su subsistencia, su ubicación en la estratificación social de la época y el decisivo y determinante aporte al desarrollo económico de la región.

En efecto, hubo presencia de negros en Pica, Matilla y Tarapacá del mismo modo que la hubo en todas las colonias de América; la esclavitud, como se sabe, fue el destino de estos hombres y mujeres traídos de África a las Américas para trabajar hasta el fin de sus días en los campos de algodón en los EEUU, las zafras de caña en Cuba y los sembríos de los frijoles y café en el Brasil, solo por citar algunos ejemplos. En el caso de Pica, las viñas y la producción de tan ponderado vino se constituyeron en la vida, pasión y muerte de los esclavos.

La resultante social, producto de la convergencia entre aborígenes, peninsulares y hombres y mujeres traídos de diversas regiones del África a América, servirá de punto de partida para que el autor sostenga cuanto hay de influencias africanas en la cultura de esa región.

Las anotaciones de Daponte acerca de los aspectos de casta y clasificación racial impuestos por los españoles desde los inicios del proceso de colonización (indios, mestizos, cuarterones, zambos, negros y mulatos), ponen a disposición del lector importante información acerca del fundamento racista que va a instalarse en América sin ser Chile la excepción. Añadido a esto se toma en cuenta el importante rol de la iglesia Católica, que con su política de evangelización y adoctrinamiento, define el mapa cultural de la zona.

Al final del capítulo se ponen en evidencia dos aspectos de vital importancia para el desarrollo de expresiones con influencia africana. El primero que da cuenta de la paulatina dilución de la presencia negra en la zona a medida que el tiempo y el ablandamiento de las restricciones de convivencia van propiciando de manera natural un mestizaje más profundo.

Y la segunda, la eliminación sistemática de la población negra en el proceso de chilenización inmediatamente posterior a la Guerra del Pacífico³, que conlleva a la desaparición de gran parte de las influencias y aportes legados por este segmento social, asociado a lo peruano, en la cultura de la región.

² Entrecorillado del autor, p. 25

³ Después de la Guerra del Pacífico, conocida también como Guerra del guano y del salitre, parte del territorio peruano y boliviano pasa a la administración chilena y con ello la cultura y expresiones propias de estos pueblos.

Pero entonces, ¿cuánto queda de negro o de africano en la cultura y costumbres de los Oasis de Pica, Matilla y Tarapacá?

Las respuestas pueden deducirse en el segundo capítulo del libro con la descripción de cuatro aspectos de la presencia negra en la religiosidad popular y sus influencias en materia musical.

Las dos primeras secciones se refieren a la imposición de una nueva fe religiosa que se vale, entre otros medios, de la música como poderosa herramienta de evangelización. En este espacio se superponen y encastran elementos de la cultura religiosa peninsular con las creencias religiosas de los naturales y población esclava pero en un contexto que reprime, permanentemente, las manifestaciones genuinas sobre todo de los negros.

Así aparecen indios y negros formando cofradías, participando en cantorías y capillas musicales y en fin reaccionando a su manera, pero sin transgredir las normas, a la nueva música hecha y pensada para los nuevos conversos.

Versos octosílabos, y endecasílabos, melodías cortas y fáciles de entonar, acento en la repetición y mayor importancia al texto son elementos que van a ir cincelandando y rearmando el imaginario musical de africanos y población indígena.

Con el transcurrir del tiempo emergen los primeros villancicos coloniales para los tiempos de Navidad y Epifanía que hacen referencia a las cofradías de negritos que adoran al niño Dios, en este caso los ejemplos que aparecen en el libro pertenecen tanto al archivo de la Catedral de Sucre como al Archivo de Moxos y están puestos para destacar el empleo de un castellano que, cosa lógica, dificulta su acomodo en las lenguas aborígenes africanas.

Sobre el punto, el ejemplo del villancico “Los coflades de la estleya”, más que una nota curiosa o aporte a la religiosidad o cultura popular, nos inspira consternación.

En tercer lugar describe la “Pascua de negros” que no es otra que la Pascua de Reyes que se celebraba todos los 6 de enero, desde la Capitanía General de Cuba hasta el Virreinato del Perú; cuando los esclavos tenían un día de asueto para salir a las calles a adorar al Niño Dios.

Con relación a la “Pascua de negros” en Tarapacá o Pascua de Reyes como se le conoce en otras latitudes, Daponte se detiene para hacer una detallada descripción de la evolución y desarrollo de esta fiesta pasando por las necesarias consideraciones de carácter productivo que la propician.

Andando el tiempo las tradiciones musicales se van delineando en la zona y así observamos que los villancicos alusivos a esta fiesta en su versión tarapaqueña, se ali-

mentan de las tradiciones y costumbres de la vida de hacienda y hacendados aludiendo de manera pintoresca a los negros sin que estos sean protagonistas del fenómeno.

Los doce cantos a capella que los asistentes entonan frente al pesebre durante las fiestas de adoración y que, en palabras del autor, todavía se conservan en libretas y manuscritos que van pasando de generación en generación, son elocuentes de una política colonial de segregación racial o étnica que pervive en el orden y estructura de los cantos.

Las primeras piezas de estos cantos llevan nombres alusivos como "Los negros" o "Los tamborcillos", las de la sección intermedia apelan directamente a los hispanos como "Las Albricias" y "Pues con alma" y las últimas son de mayor raigambre quechua como "La Cachua" y "La Cacharpaya".

La eventual participación de los "músicos del pueblo" en la festividad no menciona ningún instrumento nuevo que se agregue a la galería instrumental habitual.

Los aspectos que conciernen al análisis formal de los cantos conocidos como "Los Negros" y "Las Ambrunas" con la transcripción completa de versos, melodías y ritmo nos muestran esa negritud diluida en siglos de opresión y esclavitud.

"Ya toca la campanilla, ya nos llaman a rezar, con la susto, con la miedo, no me puedo persignar".

"Una negrita de Angola 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 que nos dieran a guardar"⁴

Se percibe la ausencia de la riqueza rítmica y melódica de los diversos géneros y formas musicales que hasta el presente animan la cotidianidad de la mayoría de los pueblos colonizados por europeos, con presencia africana, aunque los textos sean elocuentes de los pesares y amarguras de los esclavos.

Las formas estróficas, el canto responsorial, la versificación y su análisis mediante la teoría de los afectos de Pablo Nassarre permiten a Daponte afirmar que al menos uno de los villancicos o canto de festividad de adoración al Niño conserva las características del villancico hispanoamericano y, en consideración a los textos, "afrotarapaqueño".⁵

Aún así, algunos detalles como la sensación sincopada que produce una frase acéfala o de primer tiempo inhibido, o la presencia que antaño tenía el tamborcillo para acompañar algún canto en tiempo sesquiáltero, reclaman una lejana africanía.

⁴ Fragmento del canto **Los negros** citado por el autor, pp. 44-45.

⁵ P. 51

Una vez más el fenómeno y los procesos de generación musical son los mismos que para todo el Virreinato del Perú y las demás posesiones españolas en el Continente; cofradías y fiestas religiosas van configurando el repertorio musical propio de la región pero con evidentes diferencias en las resultantes musicales como podrá observarse en las transcripciones que el autor nos ofrece.

El último punto de este capítulo, el Zapateo (aire danzable vigente en el folclore afroperuano) aparece como elemento que se alterna con los cantos de adoración en una rítmica más variada.

En el tercer capítulo dedicado a la presencia y aporte de los negros a la música de trabajo Daponte nos anticipa que el carácter de estas expresiones musicales tradicionales “no suenan tan africanas” como podría esperarse.

Por nuestra parte hemos de apuntar que tampoco suenan tan africanos el Jazz, los Spirituals, la Salsa, el Bolero o el Valse criollo y sin embargo palpita en estas músicas el alma africana acrisolada en su larga vida de trabajo forzado y esclavitud.

El capítulo se aparta por un momento del tema central para describir con animosidad la actividad vitivinícola explayándose de manera generosa en todas las etapas del proceso de producción. En este escenario la presencia negra se distingue como aporte en la pisa de uva por los esclavos a la que se denomina “danza” y la figura del capataz denominado “huayruro” personaje que fustiga el trabajo con castigo en las canillas, y que curiosamente, con el tiempo deviene en una figura de carácter jocoso.

“Allá va la culebrilla
A enroscarse en las canillas”
(La culebrilla alude a la varilla con que se azotaba las piernas de los esclavos.)

Cuán diferentes los recuerdos a los del odiado capataz o mayoral (“huayruro”) en las haciendas del Perú sobre el que aún se entonan estas letras: “¡Ay mayoral, ay mayoral, saca tu machete Cipriano, afila tu lampa José!”. En evidente antesala de un acto de venganza.

La Fiesta de la Vendimia resulta ser escenario de expresiones vernáculas en las que se destacan los diferentes cantos de faena al parecer sólo de tipo responsorial. Esta característica presente en todos los cantos de faena desde la antigüedad se realiza en la fiesta de la vendimia cuando el huayruro enuncia unos versos y la cuadrilla responde; los versos son sencillos y la melodía no excede el ámbito de una quinta.

A falta de notación musical se han registrado una interesante lista de signos que se utilizan para la interpretación de las melodías. Aquellas que aparecen en el texto han sido transcritas por el propio autor y son el producto de valiosas compilaciones en terreno y entrevistas con los lugareños.

La minuciosa descripción del desarrollo de estos cantos, su orden de presentación, la forma y sus secciones, garantiza el resguardo y preservación de esta tradición.

Encontramos como la más atrayente y novedosa sección del libro la que se ocupa del Cachimbo como danza propia de los oasis de Pica, Matilla y Tarapacá. El autor fundamenta sus orígenes en el pasado colonial con el arribo de compañías teatrales a las ciudades más importantes del virreinato, su popularización y mezcla con los bailes existentes en la región y las manifestaciones que pudieran haberse filtrado desde las barracas de los esclavos.

Al parecer este baile se crea y se recrea en el ámbito, tanto de los salones aristocráticos como en los espacios de las gentes comunes, condicionada siempre por el desarrollo económico que alcanza la zona con la explotación minera y actividades adyacentes.

La danza conocida como Baile Tierra se estiliza y es adoptada por "zambos, mulatos, cholos y negros libres" supliendo los movimientos de cadera y el choque pélvico, propio de las culturas africanas, por el pañuelo. A partir de la segunda mitad del siglo XIX esta danza se denominará Cachimbo.

Al respecto Daponte especula que el origen del nombre se debería a que está relacionado con los descendientes de los pueblos de Cacimba en Angola y acto seguido nos entrega una relación de acepciones sobre la misma palabra en diferentes lugares y contextos.

Llama la atención que a pesar de la importancia de esta danza, emblemática de la región, solo se conozcan tres melodías instrumentales que por suerte han sido registradas y transcritas por la folclorista Margot Loyola.

En materia de estructura musical y danzaria se observa gran similitud con las danzas del norte del Perú que han quedado registradas en las descripciones y gráficos compilados por Jaime Baltazar Martínez de Compañón en el tiempo que fuera Obispo de la ciudad de Trujillo.⁶ La estilización de la danza sigue, durante el siglo XIX, su curso hacia el "asolanamiento" suprimiendo lo más posible los vestigios de africanía, o reemplazándolos por elementos de evocación simbólica.

"Por ejemplo, al comparar los giros que realiza el hombre alrededor de la mujer en señal de cortejo en las danzas africanas, el cachimbo las reproduce, claro que más refinadamente en la llamada "hecha y la deshecha" de la primera parte de la danza. El choque pélvico, clímax de las danzas africanas es representado en un elegante y arrogante saludo y o encuentro en la segunda parte."⁷

⁶ Religioso natural de Navarra, en 1768 fue chantre de la Catedral de Lima y en 1780 Obispo de la ciudad de Trujillo. En 1791 fue obispo de Santa Fe hasta su muerte acaecida en 1797 en Bogotá. Sus escritos y compilaciones se conservan en el Museo de América y en la Real Biblioteca de Madrid.

⁷ P. 79

Al concluir este capítulo distinguimos tres elementos de carácter político social, que se engrosan las sucesivas circunstancias que restan o suprimen, no sólo el carácter primigenio de la danza sino también, su vigencia como manifestación musical de identidad en la región:

El primero se origina cuando, en las décadas iniciales del siglo XX, las ligas patrióticas desarrollan una política represiva que genera el decaimiento de los oasis de Pica, Matilla y Tarapacá y con ello la pérdida de los Bailes de Tierra venidos de los salones arequipeños y limeños.

El otro factor se origina en la política de chilenización impuesta durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo que impulsa la asimilación de patrones culturales de la zona central de Chile con efectos de rápida repercusión en la zona. Y finalmente la masificación de los clubes de cueca -en detrimento de otras expresiones musicales- al estilo centro chileno y la oficialización de su enseñanza durante la dictadura de Augusto Pinochet.

Finalmente, la lectura de este trabajo nos lleva a concluir que son numerosas las prácticas e iniciativas que, desde la llegada de los africanos a estas tierras, han servido para suprimir, tachar y condenar sus manifestaciones culturales. Sin embargo, al desenterrar la memoria de los pueblos en cuestión y hurgar su devenir histórico, lo negro, o lo afrotarapaqueño, como en algún momento apunta Daponte, se deja sentir como una suave y lejana brisa que hoy los pobladores y el autor mismo desean recordar y conservar.

Conocer esta memoria y los detalles que la conforman es, en buena cuenta, la misión que se propone este libro.