

El taco en la brea

El taco en la brea

ISSN: 2362-4191

eltacoenlabrea@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Madrid Moraga, Luis

**Entre el Río de la Plata y Santiago. La movilidad social
de músicos de casta en el arte musical latinoamericano**

El taco en la brea, vol. 10, núm. 17, e0101, 2023, Enero-Mayo

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/eltaco.9.17.e0101>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Entre el Río de la Plata y Santiago. La movilidad social de músicos de casta en el arte musical latinoamericano

LUIS MADRID MORAGA Universidad de Chile, Chile. ORCID 0000-0003-2024-8313 / luismadrid@outlook.com

Resumen

El artículo se propone examinar los músicos pardos y mulatos de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX e indagar sobre el posicionamiento social logrado a partir de sus prácticas de larga data en el desarrollo de la música europea catedralicia. Se analizan las vinculaciones familiares y profesionales desde el marco de la Historia Social y el campo de los Estudios Afrodescendientes. Se concluye que la apropiación de música occidental europea por parte de individuos racializados, junto a una serie de patrones sociales fueron factores coadyuvantes para la movilidad social de un grupo de músicos de origen africano en la primera mitad del siglo XIX en Chile.

Palabras clave: músicos / afrodescendientes / movilidad social / casta / arte

Abstract

**Between the Río de la Plata and Santiago.
The social mobility of caste musicians in Latin American musical art**

The article intends to examine the pardos and mulatto musicians of the end of the 18th and the first decades of the 19th century and inquire about the social positioning achieved from their long-standing practices in the development of European cathedral music. Family and professional ties are analyzed from the framework of Social History and the field of Afro-descendant Studies. It is concluded that the appropriation of Western European music by racialized individuals along with a series of social patterns, were contributing factors for the social mobility of a group of musicians of African origin in the first half of the 19th century in Chile.

Key words: musicians / Afro-descendants / social mobility / caste / art

Recibido: 19/12/2022. Aceptado: 27/2/2023

Para citar este artículo: Madrid Moraga, L. (2023). Entre el Río de la Plata y Santiago. La movilidad social de músicos de casta en el arte musical latinoamericano. *El taco en la brea*, (17) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0101 DOI: 10.14409/eltaco.9.17.e0101



Introducción

Desde el siglo XVIII tanto en Chile como el resto de Hispanoamérica, un sector de la población afrodescendiente libre y esclavizada practicantes de oficios artesanales y musicales diversos logró una movilidad y reconocimiento social gracias tanto al tipo de trabajo desarrollado, al nivel de experticia individual de cada músico o artesano como también a la asociatividad en gremios. Esto último, principalmente en los libres, entregaba un cierto cobijo social y laboral a sus miembros, pues permitía la ampliación de sus redes y la posibilidad de negociación grupal. Del mismo modo la participación en las milicias coloniales de los libres podía potenciar dicha movilidad y reconocimiento social. (De Ramón, 2006:58–92; Contreras, 2011:59–82; Bonnefoy, 2012).

Para el siglo XIX una serie de factores, con mayor o menor protagonismo, fueron alterando la vida social, política y cultural de la población en general y de los africanos y afrodescendientes en particular. Por un lado, el conflicto por la Independencia buscó por medio de la homogenización legal de la nación y otras medidas, como la abolición de la esclavitud en 1823, contribuir a la desaparición paulatina, a lo largo del siglo, de las antiguas clasificaciones de casta colonial (Candiotti, 2015:150).¹ En este mismo contexto las nuevas repúblicas sostenían discursos libertarios e igualitaristas para la población. Sin embargo, las percepciones negativas asociadas a la casta, un orden sistemático y clasificatorio que obedecía a principios jerárquicos de un mestizaje derivado de personas de origen español, africano e indígena (Guzmán, 2010:125; Araya, 2014:55), y al origen esclavos de muchos de los integrantes de la sociedad en Chile, siguieron manteniéndose hasta bien entrado el siglo XIX, conviviendo con los nuevos imaginarios del período sobre raza y nación (De la Fuente y Andrews, 2018:11). Por otro lado, los debates intelectuales, especialmente desde el siglo XVIII en Europa en relación con las clasificaciones y estatus de las artes y ciencias y las bellas artes versus oficios mecánicos comenzó a situarse paulatinamente en la realidad americana valorizando unas actividades por sobre otras.

Por lo tanto, resulta pertinente preguntarse por los derroteros de los músicos afrodescendientes del siglo XIX, principalmente los intérpretes de música occidental, es decir, catedralicia o de cámara, los cuales transitaron por un período plagado por proclamas libertarias y caracterizado por el detrimento del sistema esclavista y de castas en Chile y buena parte del continente. Por otro lado, la asociación a partir de la casta, tal como sucedía en la época colonial, dejaba de constituir diferencias y posibles beneficios en la nueva sociedad decimonónica.

En definitiva, fueron estos individuos los ascendientes de una práctica centenaria en América de músicos profesionales, entendidos como sujetos expertos o con grados de capacitación mayor en la actividad musical, utilizando la música como una fuente regular de ingresos y sustento diario (Vera, 2020:327; De Ramón, 2006:61).

Hasta el presente, son variados los estudios tanto historiográficos como musicológicos que han tratado sobre música y músicos afrodescendientes en el continente.

Una aproximación interesante es la recoge Clarisa Pedrotti para la Córdoba colonial, donde los esclavizados de las iglesias de la ciudad habrían alcanzado un reconocimiento social a través del tiempo, alterando la representación que la sociedad tenía de ellos, pues pasaron de ser «negros músicos» a músicos anteceditos por su nombre propio. Esto, destaca la autora, resulta fundamental al avanzar los siglos, pues la denominación de los músicos revela una variedad de percepciones que de ellos se tenía tales como los prejuicios y educación y estatus social (2017:91–111).

Geoffrey Baker, en una similar aproximación, aun cuando no refiere puntualmente a los afros, analiza que la práctica musical de sectores indígenas del Cuzco colonial respondió más a un proceso de negociación que de imposición musical de las instituciones, donde los músicos incorporaron un repertorio europeo a sus propias prácticas (2008:11–12). Esto último, visto desde la sociología e historia cultural ha sido entendido como parte de los comportamientos, acciones, resistencia, negociaciones, percepciones y una amplia gama de registros subjetivos en determinadas condiciones materiales de existencia (Williams, 2000:138–139, 140) que, más que una imposición de prácticas sociales y/o culturales como la musical europea, estas se han analizado a partir de los diferentes mecanismos de negociación social de los afrodescendientes con otros grupos dominantes (Patterson, 1982:28; Díaz, 2002:68–69; Burke, 2000:104).

Para los estudios musicológicos en Chile, tanto la música como la iglesia en la Colonia americana fueron importantes agentes de cambios sociales para afrodescendientes esclavizados. Transformación que reconoce Alejandro Vera para Santiago de Chile en el siglo XVIII, donde la música a la vez que permitía una superación de condiciones sociales condicionaba a los instrumentistas, pues los asociaba a actividades relacionadas al deshonor, menestrales o viles (2020:328). Por otro lado, Víctor Rondón reivindica el aporte musical de los afrodescendientes al relato musicológico chileno y da cuenta del progresivo desarrollo de capacidades de estos músicos en la colonia. Mientras que para el período independentista evidencia el rol ciudadano que la coyuntura le permitía obtener a este grupo racializado, especialmente a través del ejercicio militar y los músicos de banda. Para el siglo XX el autor denota cómo una vez difuminada la negritud jurídica e histórica esta afloró como representación en una serie de repertorios (2014:50–87). Rondón aporta una reflexión tanto colonial como decimonónica y del siglo XX sobre la presencia de individuos afrodescendientes en Chile. Nuestra propuesta agrega que los mismos músicos fueron también partícipes del proceso de invisibilización que menciona Rondón, y que su actividad musical, eclesiástica e instrumental fue propicia para lograrlo; aproximación estudiada también para otras realidades, distinta a la musical, donde las mujeres de casta tuvieron un rol significativo (Edwards, 2020:3–4).

Por la vereda contigua, los estudios historiográficos sobre afrodescendientes han sido diversos en sus enfoques. Con revisiones y nuevas perspectivas que han aportado a la comprensión global de este grupo social, principalmente en el espacio colonial y decimonónico temprano (Cussen, 2006:45–58; Del Río, 2009; Araya, 2015:7–40; Albornoz, 2015:100–103; González, 2014).

Más atinentes han sido los estudios de la musicología en profundizar en la relación de músicos y afrodescendencia en el período Tardo colonial (Vera, 2020). Sin embargo, aún son escasos los análisis biográficos y sociales que examinen tanto aspectos identitarios entregados por el contexto social desde donde los músicos de casta se desarrollaron (Merino, 1993)² —como la reflexión sobre los problemas relativos a la «raza», concepto entendido en su aplicación contemporánea que nos ayuda a comprender las categorías de la diferencia e igualmente como un catalizador de desigualdades que jerarquiza individuos a partir del origen y color de piel, en definitiva, uno de los aspectos cardinales en los procesos de formación de los estados nacionales en el continente (Chaves, 2004:209).

De esta manera, el presente estudio se propone complementar a la reflexión histórica sobre el desarrollo profesional de los músicos afrodescendientes intérpretes de música, muchas veces caracterizada y vinculada a ejecutantes europeos o criollos no racializados en Chile.

El trabajo se orientará en los músicos Martín Teodoro Ramón Guzmán Gascón y Juan Ramón Gil establecidos en Santiago desde finales del siglo XVIII, el primero violinista de Buenos Aires y el segundo violonchelista y cantor de Mendoza. Concluiremos con el análisis de la familia de músicos Guzmán Molina, también originarios de Mendoza, asentados en Santiago y Valparaíso hacia 1820.

Se busca examinar en estos músicos pardos y mulatos de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX el posicionamiento social que alcanzaron y, del mismo modo, analizar sus vinculaciones a las instituciones de poder del período y la manera en que dichas asociaciones pudieron constituir en ellos ventajas en lo social y profesional.

Se postula que el posicionamiento social alcanzado por los músicos profesionales respondió tanto a un trabajo autónomo de larga data como al impulso generado por sus vinculaciones al proceso independentista del Cono Sur. La participación en las fuerzas independentistas, sus vinculaciones sociales y profesionales tanto a instituciones de peso político como religioso y el tipo específico de música desarrollada, lejana a la practicada y conocida por los sectores subalternos de la población y mal reputada por sectores de las élites gobernantes, fueron factores coadyuvantes tanto para la movilidad social de los individuos y sus familias como para despojarse de los orígenes esclavos y afrodescendientes.

Se busca, por una parte, superar una «idea generalizada», siguiendo la reflexión de Sergio Paolo Solano, de que tanto libres o esclavos de origen africano desarrollaron o fueron dispuestos al ejercicio de actividades «rudas» o de tosco oficio manual y que las actividades ejercidas en las «bellas artes», usualmente estuvieron asociadas a una parte de la población colonial perteneciente a las élites ilustradas. Así, esta argumentación observa que la idea de los oficios en estas «artes», principalmente la musical, aglomerada en torno a una estética y práctica europea, descansa «sobre una imagen rígida de la sociedad colonial» que no problematiza sobre las diferentes dinámicas como el mestizaje o redes e intercambios sociales dados en los espacios sociales urbanos del siglo XVIII y principios del XIX (Solano, 2016:123).

Se analizan una serie de documentos eclesiásticos y fuentes bibliográficas desde la historia social y el campo de los estudios afrodescendientes. Se busca en ellas aspectos de la vida social como el matrimonio, relaciones sociales, clientelares y profesionales.

Por otro lado, el grupo social examinado, músicos afrodescendientes, es analizado a partir de la convivencia del sistema esclavista, la segregación por casta y los discursos homogeneizadores del período. Se considera, al mismo tiempo, las identidades socio ocupacionales de los sujetos músicos, perteneciente a sectores de la población racializada, pues este trabajo comparte que los estatus alcanzados por los antiguos artesanos y músicos, personas que dominaron las actividades menestrales durante siglos, era parte de un tema central en la vida social e identidades de los músicos (Vergara, 1993:68-69; Solano, 2016:113-142; Burke, 2000:75-76; Almario, 2010:21; Garrison Marks, 2017:297).

El devenir del mestizaje

A partir del siglo XVI, el encuentro de tres culturas, la indígena, la europea y la africana, crearon una nueva realidad constituyendo un nuevo orden social americano, dicha realidad estuvo dada por el mestizaje por en una parte y la esclavitud africana por otra.

En lo particular, los esclavos africanos fueron llegando al continente americano inmersos en una práctica de larga data, por consiguiente, para la sociedad hispano criolla y para las

instituciones que regularon el sistema esclavista esta era una práctica «justificada», pues era considerada «una esclavitud por compra, no por conquista» como lo fue la indígena (Lucena Salmoral, 2005:13). Por consiguiente, su justificación fue previa a su asentamiento y sistematización en el continente americano, seguido a todo un ordenamiento jurídico que regulaba tanto las vidas familiares de los esclavos como sus castigos marcando, en definitiva, una línea generacional de quienes provenían de aquella institución.

La dinámica de la conquista española, por otra parte, fue creando esta realidad diferente aun cuando se imitaran las formas de vida europea en América. El mestizaje, siguiendo a Rolando Mellafe, «prácticamente no existió en Europa», es decir, la mezcla cultural y biológica europea de cientos de años del viejo continente no generó los cambios con las clasificaciones y categorizaciones que el mestizaje íbero, indígena y africano generaron en las tierras americanas (1983:54).

No obstante las diferencias categoriales de sujetos, ya sea por estatus jurídico, color de piel y un sin número de otras variables sus calidades, es decir, esta mixtura entre lo social y «racial» que podía reflejar una reputación determinada en los individuos de todo origen, variaban y tenían el potencial de coadyuvar en el posicionamiento de los sujetos en espacios sociales y económicos, muchas veces preeminentes de la vida colonial y republicana (Mc Caa, 1984:477-478; Kraay, 2021:17).

Bajo este contexto, una discusión sobre la posición social de las personas para el período Tardo colonial debe también ser entendido a partir de la autopercepción de la diferencia, desde la distinción de una o más variables que constituyen a los sujetos de la época. Una de ellas es la manera en cómo se autodesignan los propios sujetos, tanto a partir de sus relaciones sociales como profesionales. Es desde ahí que la labor de los músicos pertenecientes a las castas en América merece una reflexión mayor, puesto que si bien está cercana con el mundo europeo, a la vez está lejana por un océano de complejidades propias de la realidad del continente.

Artes y castas. Una realidad americana

Para el siglo XVIII europeo, los desarrollos de estéticas y manifestaciones en pintura, música, danza, poesía, arquitectura y otras expresiones tomaron un curso que, en definitiva, sería el que actualmente conocemos y el que separó, paulatinamente, la actividad «artística» de la artesanal. Esto respondió a las clasificaciones de las artes y las ciencias, discusiones que se dieron en Europa entre los siglos XVI hasta XVIII. Sin embargo, fueron temas de preocupación constante desde siglos anteriores (Jacobs, 2010:169). Si bien este tipo de cuestiones en torno a las disciplinas humanas estuvieron desde sus orígenes subordinadas al orden práctico de sus ejecuciones, lo cierto es que también respondieron a categorizaciones de orden intelectual. Así, para el siglo XVI en España, las ciencias fueron ordenadas a partir de las capacidades intelectuales de los seres humanos: memoria, entendimiento e imaginativa (Jacobs, 2010:173).³ El aporte, en definitiva, de estas discusiones en el marco europeo tuvo como resultado la consideración histórica, por tanto, progresiva de la preocupación intelectual de las artes y las ciencias (Jacob, 2010:177).

En España se estableció un cierto consenso para mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX que consideraba a la disciplina poética, la retórica, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música como parte integrante de las Bellas Artes, galicismo adoptado en la península para mediados del siglo XVIII (Jacob, 2010:180). De este modo, la música se situaba de forma paulatina para el final de siglo como un arte bello, siendo considerado incluso por algunos pensadores como superior a las otras disciplinas, el «arte más noble» (Feijoo, 1765:2).

Ahora bien, esta realidad vivida en Europa fue permeando el quehacer de la vida artística americana durante décadas, sin embargo, el espacio, los sujetos y un sinnúmero de características sociales y culturales que le dieron forma no se constituyeron necesariamente en América del mismo modo como lo fue en Europa. Es reconocible que para el siglo dieciocho esta discusión fue gravitante en científicos y tratadistas en España, Italia y Francia. Creemos, sin embargo, que las variables que constituyeron una diferenciación social en músicos y otras actividades, y que llevó una valorización de ellos y de su labor en la época, deben ser analizados mucho más bajo el intrincado momento político y social del período, que circunscrita a discusiones y debates dados en España y del resto de Europa por los mismos años. Los instrumentistas y cantores en la América hispana eran, en su mayoría, individuos de casta e indígenas. Los de origen africano, tanto libres como esclavos se destacaron a su vez como músicos en instituciones o en espacios privados, siendo agrupados muchas veces por sus propios amos para amenizar sus reuniones. Así, la actividad y el desarrollo musical de algunos músicos «negros», en ocasiones, no respondían a una acción agenciada por ellos mismos, sino por sus propietarios. En definitiva, algunos esclavizados eran dispuestos en tanto tales por su utilidad al divertimento de sus amos y gentes de las élites criollas. Estos fueron los casos de don Rafael Vargas de Mendoza y de don Diego Larraín en Santiago a principios del siglo XIX, ambos propietarios de esclavos habrían mantenido una banda de músicos «negros». Se relata que los esclavos de don Rafael Vargas fueron enviados a Buenos Aires en 1810 para su perfeccionamiento en la música siendo parte, posteriormente, de los instrumentistas militares del Ejército de los Andes (Pereira Salas, 1941:69–70). Respecto de los esclavos del propietario chileno, estos eran parte de la entretención que don Diego ofrecía a los visitantes de su hacienda en la entrada norte de la ciudad de Santiago (Vicuña Mackenna, 1877:227–229).

Otros tantos músicos afrodescendientes vieron en su propia experticia con instrumentos—voces o artefactos— la posibilidad de desarrollar un oficio u profesión musical. Las dinámicas de un sistema de casta y esclavista, por consiguiente, determinó una realidad que permeó variados aspectos de la vida social de individuos libres y esclavizados afrodescendientes muy diferente a la europea.

Algunos espacios determinados como las chinganas, lugares de música y diversión populares, podían constituir el entramado de relaciones que dañaba la reputación pública de quienes acudían a ellos (Donoso Fritz, 2009:97–99).⁴ La relación entre estos espacios y los músicos, hombres o mujeres, muchas veces repercutió en los otros aspectos de la vida social. Un caso de disenso matrimonial, mecanismo legal que buscaba impedir la unión de una pareja sin el consentimiento de los padres, ocurrido en Santiago en 1803 nos habla de esta percepción de la relación entre lugares de diversión y cantos populares y de los instrumentistas asociados a ellos. Dolores Cordero era conocida en la ciudad y referida en este caso como «mulatilla cantora». Todo su entorno estaba compuesto por afrodescendientes pues, Crispín un «maestro músico», y las hermanas de Dolores la acompañaban en su canto. En el juicio la madre del pretendiente, José María Villamil, ofreció tenazmente su rechazo a la unión, pues no aceptaba que «una mujer de este ejercicio» y conducta, «conocida por el nombre de Mulatilla Cordero» contrajera matrimonio con su hijo, hombre de «buen origen» (Fahrenkrog, 2014:11–117).

Si bien el oficio de cantora era parte de los oficios considerados viles (Vial, 1965:25–29) o de deshonor para la época, donde muchos afrodescendientes, hombres y mujeres los desarrollaban, el mestizaje afro–hispano es una de las razones del rechazo a la unión de Dolores Cordero con

José María, mas no la única, pues en estos casos intervenían una suma de factores, tales como la actividad u oficio desarrollado, las formas de vestir, el género, las relaciones sociales —muchas veces dadas por el mismo oficio— el origen de las y los individuos, entre tantas otras variables. La imagen pública pasó a ser un tema tan central, incluso más que el origen africano o indígena para las diferentes consideraciones sociales de los individuos en la entrada del siglo XIX.

Los maestros pardos de la catedral

Si bien para los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas revolucionarias del siglo XIX, una gran variedad de aspectos de la sociedad permanecía, hubo otras tantas que comenzaban paulatinamente a modificarse. En primer lugar, la dinámica al interior del mundo de las castas, o lo que Arturo Grubessich denominó como «compartimentalización étnica», para el siglo XVIII había incorporado factores eminentemente sociales, en el cual lo «racial» muchas veces era considerado un dato más en el juego de otras variables como la «riqueza, ingresos, ocupación, educación, parentesco, poder, origen al nacimiento, procedencia geográfica y hasta la apariencia», las que a su vez gravitaron de diferentes maneras sobre los individuos generando, en consecuencia, «una apreciación o estima social» que identificaba a los sujetos como «miembro de un estrato determinado» (1992:116; Solano, 2016:118).⁵

En segundo lugar, la búsqueda de autonomía política en las colonias americanas intentaba aglomerar discursivamente una «comunidad» mayor para lograr reunir fuerzas ante el poder de la corona. Este discurso, si bien no era el único, fue uno de los de mayor alcance, pues buscó por medio de la homogenización abarcar ampliamente a la población, incluyendo al mundo indígena y al afrodescendiente. Los indígenas fueron vistos por las élites revolucionarias como el pueblo o la nación de origen dominado por el imperialismo español; los afrodescendientes, como los esclavizado por el «poder despota» de la corona española (Madrid, 2022a:31-33; Blanchard, 1993:500).

Es en este contexto donde músicos y también militares desarrollaron sus profesiones. Los músicos pardos libres Teodoro Guzmán, nacido como Martín Teodoro Ramón Guzmán Gascón y Juan Ramón Gil —el primero violinista de Buenos Aires y el segundo violonchelista y cantor de Mendoza— se establecieron en Santiago desde finales del siglo XVIII. Para la época era usual ver cantores e instrumentistas afrodescendientes en todo el continente (Gesualdo, 1961:114). La vida profesional de estos músicos trasandinos en la ciudad de Santiago se dividía entre la música catedralicia, la música de la banda militar creada en 1814 y agregada al batallón de Granaderos y el ejercicio de oficial militar. Teodoro fue listado como flautista en la banda de música militar creada en 1814, junto a otros maestros músicos y militares mulatos de la época, como el músico de serpentón José Noriega (Claro Valdés, 1979:7). Ramón Gil además de músico y maestro de canto, fue capitán del Batallón de Infantes de la Patria, único batallón de pardos y morenos libres de Santiago de Chile (Contreras, 2011:73; Bonnefoy, 2012:89; Pereira Salas; 1951:14). Este músico mendocino fue parte de las víctimas fatales que cayeron en la guerra por la restauración de la monarquía en Chile a finales de 1814. Su muerte generó el reconocimiento del gobierno revolucionario de la época, pues su nombre se leía en los «lienzos que se acostumbra poner en las festividades» públicas que conmemoraban la primera Junta Nacional de Gobierno (Zapiola, 1974:37). Por este acto, se resignificaban en el espacio público las proezas, fechas conmemorativas, próceres o héroes del proceso de Independencia, y la casta a la cual Gil pertenecía no parecía impedimento para elevarlo a dicha categoría. Esto nos lleva a dos reflexiones. La primera, es que el período y su

contexto nos dan una cierta idea de las realidades paralelas vividas por afrodescendientes, pues por un lado la esclavitud para muchos seguía en funcionamiento al igual que los espacios segregados donde los libres y libertos tenían acceso restringido o nulo, tal como los cargos públicos de importancia, eclesiásticos, educación universitaria o el mismo Ejército que mantenía cuerpos militares segregados para pardos y mulatos; por el otro, un desarrollo, cada vez mayor de un ímpetu revolucionario y la carga política que permeaba incluso hacia ciertos sectores subalternos entre los que estaban los hombres y mujeres de castas (Bragoni, 2008:142-145).

Lo segundo, es que al igual que muchos otros militares Ramón Gil pareciera no haber existido más allá de su muerte «heroica» en la Guerra de Independencia, esto marca la figura del afrodescendiente «permitido», esto es una presencia legítima en «la memoria nacional» siendo merecedor de dicha legitimidad histórica por haber muerto defendiendo la patria (Candiotti, 2021:176). Esta reflexión, en definitiva, resulta válida para todo el espacio americano donde libres y libertos batallaron en las guerras independentistas.

Ambos músicos, Teodoro Guzmán y Ramón Gil formaron familias en Santiago. Gil se casó con Carmen Carranza, hija de un maestro artesano pardo, Mariano Carranza quien, a su vez, durante largo tiempo en Chile había sido parte de la red de artesanos, milicianos y artistas que establecieron vínculos clientelares con otros artesanos, muchos de ellos milicianos del siglo XVIII, permitiéndoles consolidar sus prestigios, «reorganizando las corporaciones y limitando su acceso a aquellos que demostraban experiencia aprobada por sus pares» (Bonney, 2012:48). Teodoro Guzmán también se casó en Santiago y falleció hacia 1820, generó lazos de compadrazgo con otro un militar y escultor pardo Tomas Apelo. Estos hombres de finales del siglo XVIII y principios del XIX, constituyeron parte de «los sectores medios de la sociedad». Sus estilos de vida, altos ingresos y cargos en la oficialidad de las milicias disciplinadas les permitieron aminorar distancias respecto de las élites «blancas» criollas, logrando penetrar espacios que constituían sectores de intercambio y posicionamiento social para finalmente construir márgenes de negociación con autoridades coloniales e independentistas.

Esta realidad complejizaba un orden más o menos establecido para el siglo XVIII, pues los individuos de las castas lograban vincularse con instituciones relevantes y otros miembros de la sociedad del período ampliando sus redes interpersonales, permitiéndoles acumular tanto un capital económico como simbólico que, bien administrado, reportaba beneficios sociales hacia finales del siglo (Bourdieu, 1997:107-108; Undurraga, 2018:51-61). A lo anterior también contribuían los espacios segregados del sistema de casta colonial, puesto que las agrupaciones legalmente permitidas donde los afrodescendientes eran agrupados o se agrupaban, les permitían el «negociarse como grupo» ya que la «diferencia racial» se veía acentuada ya fuese como cófrades, milicianos, artesanos o músicos (Hünefeldt, 2010:272). De esta manera, como hemos visto, varios afrodescendientes lograron situarse en posiciones de autoridad y significación social, tales como los cantores o instrumentistas de iglesias o los milicianos y militares libres que alcanzaron posiciones de suboficialidad en el Ejército real y en los ejércitos independentistas años después.

Es importante destacar que, si bien el proceso de independencia del Cono sur y la pertenencia al Ejército revolucionario de algunos soldados o suboficiales afrodescendientes generó posibilidades de movilidad social, lo cierto es que muchos de quienes traían consigo formación miliciana o desarrollaban una actividad bien valorada en lo artesanal, lo pictórico o musical comenzaron y desarrollaron parte de sus profesiones en el período virreinal, participando en

instituciones leales a la corona. El caso de Teodoro Guzmán fue una muestra de lo anterior. Este músico catedralicio no fue un producto del período independiente bonaerense o chileno, su constitución en tanto músico fue gracias a las habilidades, intercambios y relaciones que su espacio familiar le generó. Su padre, Hipólito Guzmán, antiguo esclavo perteneciente a doña Agustina Guzmán Gayoso, fue un reconocido violinista de la catedral de Buenos Aires y parte de la orquesta dirigida por Antonio Vélez. Las relaciones de su padre con otros destacados músicos afrodescendientes como Francisco Pozo y con la institución catedralicia y otros espacios musicales, fueron el círculo que aportó a la educación de Teodoro (Illari, 2016:3-39).

El curso de la revolución independentista, principalmente cuando se inclinaba a su favor, para muchos funcionó como un nuevo estímulo que otorgaba espacios y reconocimiento social y profesional a quienes se manifestaron leales al proyecto patrio. Para los libertos que participaron militarmente en las revoluciones independentistas, las condiciones a las que se vieron enfrentados fueron diferentes pues, por una parte, el proceso revolucionario les otorgó la posibilidad de ser soldados regulares y de libertad, aunque condicionada, mayor que sus estados previos. Domingo Heredia, músico liberto del batallón N° 8 fue uno de los tantos músicos africanos y afrodescendientes que se casaron en medio de los conflictos bélicos en Santiago hacia 1819. Heredia se unió en matrimonio con la esclava Juana Rivera de propiedad de María del Carmen Rivera, natural de Montevideo y vecindada en Santiago. Juana y Domingo en cambio eran originarios de Guinea (Informaciones militares, matrimonio Domingo Heredia con Juana Ribera). El matrimonio legítimo del soldado Heredia puede ser solo un antecedente más dentro de la serie de matrimonios entre esclavos en el período colonial y el siglo XIX, sin embargo, quien solicitaba casarse no era tan solo un hombre de casta del período, Domingo se autodesignaba músico de la 2da Compañía de dicho batallón y además era un soldado regular perteneciente a una institución con alto peso político y social para el siglo XIX. Los trámites de solicitud de matrimonio donde participaron los libertos en Santiago así lo demuestran. Cada solicitud permitía, junto con la búsqueda de la autorización de los superiores para contraer matrimonio, generar toda una historia de vida, tanto social como militar donde se demostraba a los superiores quién o quiénes eran los libertos y las razones por las cuales debían contraer matrimonio. El soldado liberto no dejaba de serlo, y ahora era nominado como legítimamente casado por la autorización de su Batallón y con su nombre y apellido antecedido por su oficio de músico (Madrid, 2022b:218-249; Pedrotti, 2017:91).

Esto pone de manifiesto que el período independentista y su antecesor no deben observarse como diametralmente opuestos para el mundo afrodescendiente, pues aún con la vigencia del sistema de castas y el esclavista en de la dominación española y en las primeras décadas del siglo XIX, los individuos y grupos considerados y clasificados como pardos y mulatos pudieron desarrollarse profesionalmente vinculándose entre sus pares, accediendo a beneficios en la sociedad o tener relaciones directas con instituciones de poder. Así el orden social junto a las restricciones o ventajas asociadas tanto del viejo régimen como del período independentista para la población afrodescendiente fue, en definitiva, una de entre diversas variables ante el desenvolvimiento profesional agenciado por los propios músicos o militares.

Los Guzmán Molina. Una familia de músicos mulatos

Para el último cuarto del siglo XVIII en Mendoza, don Francisco Javier Molina y su mujer Josefa Sotomayor, acaudalados propietarios influyente familia de la Provincia de Cuyo poseían en su

propiedad una variedad de esclavos, una de ellas era Juana Agustina Molina, nacida el mismo año que el hijo de su amo Pedro Molina Sotomayor, quien posteriormente sería el gobernador de Mendoza en la *década de 1820* (Yaben, 1938:851). Siendo ambos de la misma edad, Pedro Molina y Juan Agustina, el primero hacía su vida como estudiante en Santiago; Juana en cambio, hacía la suya como esclava en Mendoza en la casona de los Molina–Sotomayor ubicada a un kilómetro y medio del convento de Santo Domingo que, a finales de la Colonia, albergaba, dentro de su comunidad una gran cantidad de sirvientes y esclavos, tal como era usual en las congregaciones religiosas de la época. Entre los esclavos estaba Fernando Restituto Guzmán y su madre (Pedrotti, 2017:91–11; Vera, 2020:327–328; Fuentes González, 2018:123–142).⁶

Fernando Guzmán, hijo de la esclava María Juana Guzmán, llegó al mundo en 1778 (Caballero, 2010:76). Posiblemente creció en un ambiente favorable para el desarrollo de sus condiciones musicales. El que su madre y él fueran esclavos de la Orden de los Predicadores pudo permitirle estar en contacto con la experiencia de la labor educativa que los dominicos realizaban, ya que estos fueron los que monopolizaron este tipo de labores —hasta la llegada de la Compañía de Jesús al continente— junto al cultivo de diversos recursos «inteligibles» como la música, poesía, teatro, etc., en función de expandir de mejor manera la evangelización cristiana (Giamportone, 2013:80–82). Podemos suponer que en la infancia Fernando vivió entre servicios personales a los curas del convento junto a una rigurosa instrucción de vida recta en lo religioso y evidentemente en lo musical, pues su maestría en la música tuvo que haber sido producto de un proceso de educación musical constante que potenciara sus innatas capacidades. Este factor que le permitió conocer y dominar instrumentos como el violín y el piano. Fernando ha sido descrito como un pianista innato, conocido a principios del siglo XIX como «el Juan Bach de la América española» (Suarez, 1872:397). No hay antecedentes certeros de vinculaciones formales de Fernando con profesores de música. Sin embargo, se ha dicho que parte de su conocimiento musical fue adquirido gracias a lecciones y contactos con diversos músicos que visitaban Mendoza (Suarez, 1872:397). Uno de ellos pudo ser el militar y músico italiano Pedro Bebelacqua, sargento de milicias coloniales en Santiago quien, por eso años, visitaba el Perú y Mendoza, lugar en el cual ejerció sus facultades musicales y, probablemente, fue parte de los que instruyeron o dejaron influencia musical en el joven Fernando (Pereira Salas, 1946:45). De esta manera, la formación musical de Fernando, sería uno de los variados factores que jugaron a su favor para alcanzar la libertad y la de su familia en la sociedad cuyana pues, una vez instruido en el arte musical, y gracias a la venia del prelado del Convento dominico, se empleaba como instrumentista de clavecín, lo que a su vez le permitió reunir «la cantidad de 25 pesos» para liberar en la pila bautismal a su segundo hijo Francisco en 1802, esclavo hasta sus tiernos seis meses de Francisco Javier Molina (Caballero, 2010:79). A su vez, la profesión de Fernando para el siglo XIX, pasaba a conformar un conjunto de prácticas que comenzaron a ser consideradas «bellas artes», viviendo parte del proceso que diferenciaba y escindía a la música, la pintura, la arquitectura y la escultura, de los demás oficios artesanales o viles, reservado durante largos siglos solo a sujetos de condiciones subalternas,⁷ consideración dominante para el período Colonial.

A la edad de 21 años, e ingresando al siglo XIX, Fernando contrajo matrimonio con la esclava de la familia Molina–Sotomayor, Juana Agustina Molina. Esta unión matrimonial será otro de los factores que ayudaron a aminorar distancias sociales pues, independiente al proceso de elección de pareja —no sabemos con certeza si fueron casados o voluntariamente se

unieron— ambos comenzaron su vida familiar a partir de una unión cristiana católica, que les daba legitimidad en el acto del matrimonio, demostrando a la sociedad cuyana que el vínculo no es tan solo sagrado sino que es la continuación de un camino sacramental que los valida ante la sociedad en general (Vivallos y Mazzei de Grazia, 2007:236–250; Hipp, 2006:60; Grubessich, 1992:115–128; De la Fuente, 1990:59–78).

Hacia 1814 en Mendoza, la familia Guzmán–Molina ya contaba con una prole de ocho niños, cinco de los cuales habían nacido esclavos. Juana Agustina aún no se despojaba de la esclavitud de la familia Molina–Sotomayor. Tanto la experticia de Fernando como el espacio cultural que lo circunscribía cooperaban para su desarrollo profesional. Así, la región de Cuyo pudo desarrollar un espacio sociocultural y económico generando condiciones tanto para músicos como para actividades en las cuales estos participaban. El desarrollo paulatino de clases productoras basada en el cultivo de vid y de sus productos derivados y la estratégica posición de la región entre grandes ciudades y puertos del Atlántico y el Pacífico del Cono Sur, le abrió espacios para un interesante desarrollo cultural (Martínez y Ramos, 2018:39–40) Fernando, por esos años ya era un músico intérprete conocido y tocaba en la pequeña pero activa ciudad de Mendoza. A principios de 1814 se presentó como primer violín junto a una orquesta de seis músicos en una festividad de la ciudad (Otero, 1970:68).

En 1817, nació su décimo hijo, Víctor Cesáreo, quien fue un importante músico en variados escenarios del Cono sur americano (Merino, 1993:5–68; Caballero, 2010:82). En la partida de bautismo de Víctor su padre Fernando, ya era oficial del cuerpo de Cívicos Pardos de la ciudad de Mendoza, lo que lo ingresó a un nuevo espacio que le permitió acceder a nuevos beneficios tanto materiales como inmateriales. Posiblemente estos últimos beneficios y oportunidades resultaron importantes debido al contexto sociopolítico del conflicto independentista ya que articulaban valores esenciales que dinamizaron la promoción social de una parte de estos sectores de la población, como lo fue en el uso del uniforme, el servicio a la patria y el honor que se desprendía de este tipo de servicios. (Undurraga, 2020:25; Albornoz, 2015:100–103).

Al nacimiento de María del Carmen, onceaba hija del matrimonio Guzmán–Molina en 1818, la constitución de esta familia, para la sociedad cuyana, ya parecía estar envuelta en cierto grado de respetabilidad social, pues María del Carmen fue bautizada como una «española legítima» (Bautismo María del Carmen Guzmán, 1818). La nominación de «española» no aseguraba, necesariamente, a los sujetos de la época un «avance» significativo en términos sociales, sin embargo, la calidad de «española» comprendía una pertenencia social que albergaba el factor étnico (McCaa, 1984:477–501) y, como vemos, la hija de los mulatos antiguos esclavos mendocinos ya era despojada del contenido étnico de sus progenitores, alcanzando tempranamente otra nominación socioidentitaria. Esto nos lleva a reflexionar por el ser y el parecer de Fernando Guzmán. El mundo militar fue uno de los vehículos, sino el mejor para la época, desde donde se podía agenciar una ascensión social (Vergara, 1993:13).⁸ Los grados militares poseen una influencia dentro y fuera del mundo militar, sin embargo, en período de guerra, el ascenso militar perfectamente quedaba condicionado por las destrezas y cumplimientos valerosos de las obligaciones militares de los soldados y oficiales. Los grados militares que obtenían los milicianos o soldados provenientes de categorías sociales o calidades para la época consideradas «bajas», los integraba en una temporalidad y en un camino profesional y socialmente, en muchos casos, promisorio hacia el futuro. Al ingreso a las milicias de varios afrodescendientes para los siglos XVII y XVIII y, posteriormente

al Ejército del siglo XIX, los posicionaba en un lugar que debían comenzar a forjar, a diferencia del camino y trayectoria social–militar del soldado u oficial patricio. El pasado de sus grados de tropa, y el presente de sus escalafones de oficialidad, marcaban en ellos el estatus honorífico del militar forjado por esfuerzo propio, de la misma manera como lo hacían los individuos de oficios y profesiones menestrales.

Hacia 1820, dos años antes de emigrar la familia Guzmán–Molina a Santiago, en la «Relación de los oficiales que se hallan sin despacho» del cuerpo de granaderos de Mendoza, el músico y militar es listado como «teniente 1ro. Don Fernando Guzmán» (AHPM, 1820:f.9). El «don» era una distinción que se obtenía bajo complejas acciones en tiempos coloniales y se otorgaba bajo servicios leales a la patria en tiempos de la independencia (Albornoz, 2015:108). No tenemos antecedentes de que Fernando Restituto Guzmán haya sido partícipe de batallas en las tierras argentinas, peruanas o chilenas, sin embargo, al parecer, no lo necesitó, pues llevaba consigo al cuerpo militar, una presencia de hombre de unión matrimonial legítima, músico de cámara y de profesor de complejos instrumentos que lo habían relacionado tanto con figuras de las élites mendocinas como con una amplia red de otros oficiales pardos, como don Benito Álvarez y don Celedonio Campos, ambos tenientes de los Granaderos. El primero fue padrino de Víctor Cesáreo, en febrero de 1817 y el segundo de María del Rosario en 1820 (AHPM, 1820:9–10).

Ante este avance de la familia Guzmán–Molina, de Fernando y sus hijos principalmente, se hace necesario reflexionar sobre las percepciones de lo negro, lo afro como negativo, vinculado al pasado colonial pero extendido hacia los períodos republicanos. ¿Cuáles fueron las condiciones que posibilitaron estas movilidades sociales? La música de cámara y su ejecución como música «culta» y la graduación de oficial en los ejércitos independentistas no responde por sí solo este interrogante, más bien es un proceso tanto individual como colectivo, los sujetos se constituyen subjetivamente pero también junto a los demás componentes de la sociedad que comparten, sean estos de diferentes «calidades» o «colores». Ante este ser y parecer, al cual hicimos referencia, juegan también las variables de lo que se admira y se menosprecia. El caso en 1818 del liberto Francisco Fierro del Ejército de Los Andes nos ofrece una perspectiva interesante. Fierro fue condenado a muerte por las más de cuatro desertiones que había cometido tanto en las Provincias Unidas como en Chile. Su fiscal defensor rogaba por el perdón de Fierro para sacarlo del paredón, su argumentación era que el soldado era «negro» y, por dicha razón «falta de conocimiento viciado solamente en la bebida» (AHNFJM, 1818:s.f). Su pena fue finalmente conmutada, pues se privilegió atender «a los servicios que ha prestado a la Patria».

El ser negro o mulato, indicaba no tan solo un origen africano subsahariano, sino también una presencia cercana a un estado de esclavitud, una mancha en la historia familiar, en un espacio y tiempo donde, para el caso de Santiago —que no excluye las otras realidades del continente— los insultos más comunes que imprimen un estigma para hombres y mujeres de la sociedad tardo colonial e independentista fueron los de «mulata» y «mulato» (Albornoz, 2015:103). De esta manera el linaje fue carta de presentación y soporte del presente y futuro de muchos sujetos.

Para 1822, la familia Guzmán–Molina emigró a Santiago y a Valparaíso con sus 12 hijos, el último de ellos, Fernando, nació en Santiago. Las razones para emigrar de Mendoza a Santiago pueden ser variadas y también complementarias: la cercanía de Mendoza a una ciudad capital que conecta al puerto de Valparaíso y, del mismo modo una ciudad que generaba mayores actividades y espacios para el tipo de labor musical que Fernando y parte de su familia estaban realizando

(Guarda Carrasco y Izquierdo König, 2012:29–34). De esta manera, siete de los hijos del matrimonio fueron músicos, seis de ellos radicados en Chile. Fernando se radicó en un momento en que la discusión sobre la abolición de la esclavitud comenzaba y que definitivamente se abolió en Chile en 1823. No obstante a esto, las negativas percepciones y prejuicios no se desarraigaron en la sociedad chilena. El paso del tiempo y los eventos bélicos y políticos de las primeras décadas del siglo XIX, convivieron con una realidad heterogénea de propuestas de inclusión social, homogenización de lo nacional y estigmatización de lo «mestizo negro» para la sociedad republicana.

No hemos encontrado antecedentes que permitan afirmar que, en algún grado, el matrimonio de los Guzmán–Molina y sus descendientes sufrieran algún tipo de diferenciación por sus ascendencias africanas y esclavitud respecto de los padres y de varios de sus hijos. Sin embargo, hasta la primera mitad del siglo XIX chileno es posible encontrar eventos en donde el origen produjo negativas consideraciones en los sujetos. Posiblemente, el listado de factores que hemos enunciado y que permitieron conducir a los Guzmán–Molina en ambas sociedades, cuyana y chilena, hayan aminorado hasta tal punto su origen de condición servil y afrodescendiente en sociedades con exclusiones y prejuicios jerárquicos profundamente arraigados sobre los individuos y grupos de descendencia africana., principalmente en los espacios urbanos,

El 22 de octubre de 1857, a sus 47 años Dominga Damiana del Rosario, quien vino al mundo en 1810, fue nombrada profesora de clase de piano del Conservatorio Nacional de música en Santiago (Leyes y decretos del supremo Gobierno, 1857). Dominga fue la séptima hija de Fernando Restituto y Juana Agustina. Nació esclava de María Josefa Sotomayor (Bautizo de Dominga Damiana Guzmán, 1810). Nos imaginamos un posible escenario de Dominga desde sus tiernos años ejercitando la independencia de manos, dedos y escalas en pianofortes o clavecines veteados y de ahumadas teclas, al alba y al atardecer junto a su padre. No sabemos dónde tomaban lugar esos ejercicios con sus hijos en los primeros años, si es que lo hacían en el convento de Santo Domingo o en la casona de los Molina–Sotomayor. Lo que sí sabemos, por cierto, es que Dominga fue la última heredera de la condición de su madre, pero también de las habilidades de su padre.

Un aspecto importante de destacar es que estos músicos y compositores a lo largo del siglo XVIII y XIX trabajaron bajo formas y estilos europeos, pero aprendieron y desplegaron sus talentos al interior de una sociedad con específicas condiciones, muy diferentes a la europea (Izquierdo, 2017:3).

La música latinoamericana, siguiendo a Alejo Carpentier ha sido el resultado de formas

aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. (1985:7)

Nos parece importante en este sentido reflexionar y poner en escena estos influjos diversos de los sujetos artistas y artífices quienes aglomeran en sí mismos estas contradicciones, como un modo de ingresar en los derroteros de sus vidas y relaciones con su entorno social y cultural americano. El resultado no será otro que el problematizar y enriquecer la historia de las artes y la música en particular del Cono Sur, ligado históricamente por nexos imperiales y republicanos, en lo geográfico, económico, político, demográfico y cultural.

Concluimos con esto que la vida de esclavos y libres afrodescendientes entre Mendoza y Santiago fue disímil —varios optaron por buscar la libertad en la fuga, abandonando terruños y familias—. Para el siglo XIX, muchos fueron forzados a defender un proyecto o voluntariamente accedieron a hacerlo. Varios murieron en el transcurso dejando familias e historias personales en uno u otro lado de la cordillera. En cambio, otros, habiendo conseguido su libertad, entraron al siglo XIX ya con el desarrollo de óptimas condiciones para ellos y sus descendientes —inclusive bajo consideraciones peyorativas hacia sus orígenes y antecedentes familiares que la Guerra por la Independencia no superó—. No obstante, las maneras de sortear dificultades de varias familias, fue gracias a una multiplicidad de condiciones a la que no todos estaban expuestos. Para los que nacieron esclavos, tanto sus amos, lugares de origen, las habilidades que desarrollaron y los contextos en cuales pudieron sacar provecho de dichas habilidades, resultaron fundamentales para moverse en la sociedad decimonónica. Lo importante a partir de las historias de la colonia tardía y el proceso de independencia, es reflexionar cómo se construyeron las sociedades republicanas, pues en ellas encontraremos a músicos, artesanos, militares y a tantos otros que han sido parte de la composición de las sociedades chilenas y argentinas, coloniales, republicanas y presentes.

Notas

1 Para la población africana y afrodescendiente esclavizada las medidas en vías de una futura libertad fueron característica de los procesos independentistas en el Cono Sur.

2 Luis Merino Montero analizó a la familia de músicos mulatos Guzmán Molina, aportando datos biográficos no conocidos hasta la fecha de su publicación, sin embargo, en sus dos extensos artículos no reflexiona sobre la condición esclava de Fernando Restituto Guzmán y su mujer Juana Agustina Molina, tampoco sobre todo lo que significó la superación de dicha condición en el período. Su examen es relativo al impacto musical de Fernando y sus sucesores, la mayoría músicos instrumentistas connotados a nivel internacional y chileno.

3 Esta división corresponde a Juan Huarte De San Juan para finales del siglo XVI. Se disponía que las capacidades intelectuales eran ordenadas de la siguiente manera. Memoria: la gramática, el latín e idiomas, la jurisprudencia teórica, la teología positiva, la cosmografía y la aritmética. Entendimiento: teología escolástica, la medicina teórica, la dialéctica, la filosofía natural y moral y la jurisprudencia práctica (el oficio de la abogacía). Imaginativa: la poesía, la retórica, la música, la predicación, la medicina práctica, las matemáticas, la astrología, el arte de gobernar, el arte de la guerra, pintura, dibujo, escritura y lectura.

4 Estos lugares de diversión, música y baile, fueron definidos también como lugares de entretención suburbana, pues

se reglamentaba su ubicación hacia las afueras del sector más céntrico de la ciudad de Santiago.

5 Sergio Paolo Solano, utiliza el concepto de «configuración socioracial» para referirse a la configuración social del período tardío colonial en la Nueva Granada. Con esto entendemos que la categorización de las sociedades del antiguo Régimen y parte de la republicana en Chile también funcionó estratificando y jerarquizando a las personas en tanto orígenes, colores, ocupaciones, dentro muchas otras variables.

6 Teodoro Guzmán no tiene relación familiar con Fernando Restituto Guzmán. El primero nació en Buenos Aires y el segundo en Mendoza. No sabemos con certeza si lograron conocerse o si supieron algo el uno del otro, siendo ambos músicos importantes en Las Provincias del Río de la Plata, para un período más o menos similar. Teodoro murió en 1820 y dos años después emigró Fernando y su Familia a Chile.

7 Según Sergio Paolo Solano, este proceso se dio primero y principalmente en la Europa Renacentista para el siglo XVIII y en países protestantes, expandiéndose posteriormente a España y sus colonias. Su ejemplo lo sitúa con la pintura y la relevancia que empezó a adquirir en las élites americanas en función de «afirmar sus identidades individuales y de grupo» en el período Tardo colonial. Esta escisión entre bellas artes y los demás oficios artesanales respondería al «criterio de que las primeras demandaban un aprendizaje que otorgaba

a sus ejercitantes reglas para la vida virtuosa, mientras que a las artes mecánicas se les negaba ese atributo y solo se las asociaba al esfuerzo físico». Pensamos que esta explicación podría extenderse puntualmente a la práctica de música de raigambre europea, de cámara o eclesiástica y conocida en el siglo XX como «clásica» no tan solo por la necesidad de lecto-escritura y el proceso largo y sistemático de estudio de ciertos instrumentos, sino también porque los espacios en los que se interpretaba o componía esta música —catedrales, iglesias,

conventos o espacios privados— situaba a sus intérpretes, muchos de ellos afrodescendientes, entre élites políticas y religiosas.

8 En este trabajo no se considera la ascensión social como un valor en sí mismo u objetivo esencial de cada hombre o mujer de la época, tan solo representa una de las variables de las posibles perspectivas futuras de esclavos, libertos y libres afrodescendientes. En nuestro caso, principalmente, en la familia Guzmán–Molina, es una de las variables que nos importa.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, M.E.** (2015). Los «cariblanco de balde» y la ciudadanía deficiente. Imaginarios del mestizaje con lo negro en Chile, 1810–1860. En Albornoz, M.E. (Ed.), *Experiencias de Conflicto. Subjetividades, cuerpos y sentimientos en Chile siglos XVIII y XIX* (pp. 100–103). Acto Editores.
- Almario, O.** (2010). Los negros en la Independencia de Nueva Granada. En Bonilla, H. (Ed.), *Indios, negros y mestizos en la Independencia* (pp. 20–47). Planeta.
- Araya Espinoza, A.** (2014). ¿Castas o razas?: imaginario sociopolítico y cuerpos mezclados en la América colonial. Una propuesta desde los cuadros de castas. En Cardona, H. y Pedraza, Z. (Comp.), *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina* (pp. 53–77). Universidad de los Andes/Universidad de Medellín.
- Araya Espinoza, A.** (2015). Imaginario político colonial: las castas, una lectura para los registros parroquiales, matrículas y padrones de «Chile» (1680–1835). *El taller de la Historia*, 7(7), 7–40.
- Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza. Época independiente (AHPM)** (12 de septiembre de 1820). *Relación de los oficiales que se hallan sin despacho*. (Documento N°82 carpeta N°457. Foja 9). Mendoza, Argentina.
- Archivo Histórico Nacional (AHNFJM)**. Agosto 08 de 1818. Causa criminal contra Francisco Fierro, soldado del Batallón N° 8, por cuarta desertión. Fondo Justicia Militar. (Vol. 2, pza. 10). Santiago. Chile.
- Baker, G.** (2008). *Imposing Harmony, Music and society in colonial Cuzco*. Duke University Press.
- Blanchard, P.** (1993). The Language of Liberation: Slave Voices in Wars of Independence. *Hispanic American Historical Review*, (82), 499–523.
- Bonnefoy, B.** (2012). Une minorité noire entre Monarchie et République. Trajectoires sociales et militaires des officiers pardos de Santiago du Chili. 1780–1830. Tesis de maestría. Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne.
- Bourdieu, P.** (1997). *Razones prácticas Sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama. Traducción de Kauf, T.
- Bragoni, B.** (2008). Esclavos, libertos y soldados: la cultura política plebeya en Cuyo durante la revolución. En Fradkin, R.O. (Ed.), *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la Revolución de Independencia en el Río de la Plata* (pp. 107–150). Prometeo Libros.
- Burke, P.** (2000). *Historia y teoría social*. Instituto Mora.
- Caballero, L.C.** (2010). *Los negros esclavos en Mendoza, algunas genealogías*. SS&CC.
- Candioti, M.** (2015). Regulando el fin de la esclavitud. Diálogos, innovaciones y disputas jurídicas en las nuevas repúblicas sudamericanas 1810–1830. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas–Anuario de Historia de América Latina*, 52(1), 149–171.
- Candioti, M.** (2021). *Una historia de la emancipación negra. Esclavitud y abolición en la Argentina. Siglo XXI*.
- Carpentier, A.** (1985). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En Aretz, I. (Relatora), *América Latina en su música* (pp. 7–19). V edición, UNESCO. Siglo XXI.

- Chaves, M.E.** (2004). Los sectores subalternos y la retórica libertaria. Esclavitud e inferioridad racial en la gesta independentista. En Bustos, G. (Ed.), *La Independencia en los países andinos. Nuevas perspectivas* (pp. 209-218). Organización de Estados Iberoamericanos/Universidad Andina Simón Bolívar.
- Claro Valdés, S.** (1979). La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins. *Revista Musical Chilena*, 33(145), 5-24.
- Contreras, H.** (2011). Artesanos mulatos y soldados beneméritos: El batallón de infantes de la Patria en la guerra de independencia de Chile, 1795-1820. *Historia*, (44), 51-89.
- Cussen, C.** (2006). El paso de los negros por la historia de Chile. *Cuadernos de Historia*, 25, 45-58.
- De la Fuente, A. y Andrews, G.R.** (2018). Los Estudios Afrolatinoamericanos, un nuevo campo. En de la Fuente, A. y Andrews, G.R., *Estudios Afrolatinoamericanos. Una introducción* (pp. 11-37). Afro Latin American Researcher Institute, Harvard University, CLACSO.
- De la Fuente, A.** (1990). Los matrimonios de esclavos en La Habana, 1585-1645. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 4(16), 507-528.
- Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública.** 1857. *Leyes y Decretos del Supremo Gobierno*. Tomo 15, serie 1, Santiago, Chile.
- Del Río, A.** (2009). El lado negro de la historia de Chile: el discurso historiográfico sobre los africanos y afrodescendientes durante el siglo XIX. Seminario para optar al grado de Licenciada en Historia, Universidad de Chile.
- De Ramón, E.** (2006). Artífices negros, mulatos y pardos en Santiago de Chile. Siglos XVI y XVII. *Cuadernos de Historia*, (25), 59-82.
- Díaz, R.** (2002). ¿Es posible la libertad en la esclavitud? A propósito de la tensión entre la libertad y la esclavitud en la Nueva Granada. *Historia Crítica*, (24), 67-77.
- Donoso Fritz, K.** (2009). «Fue famosa la Chingana...». Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 1(13), 87-119.
- Edwards, E.D.** (2020). *Hiding in Plain Sight: Black Women, the Law, and the Making of a White Argentine Republic*. University Alabama Press.
- Fahrenkrog L.C.** (2014). Mujeres y música en los registros criminales de Santiago de Chile colonial (1750-1805). *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, 5, 97-118.
- Feijoo Montenegro, B.J.** (1765). *Cartas eruditas, y curiosas, en que, por mayor parte, se continúa el designio del Theatro Crítico Universal, impugnando, ó reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes*. Tomo IV. Real Compañía de Impresores y Libreros.
- Fuentes González, A.** (2018). El claustro femenino como microcosmos laboral en Hispanoamérica: los esclavos negros y afroestizos del Monasterio Antiguo de Santa Clara. Santiago, Chile (siglo XVIII). *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 9, 123-142.
- Garrison Marks, J.** (2017). Crafting freedom: Race and social mobility among free artisans of color in Cartagena and Charleston. *Atlantic Studies*, 3(14), 296-317.
- Gesualdo, V.** (1961). *Historia de la música en la Argentina II. La Independencia y la época de Rivadavia. 1810-1829*. Editorial Beta.
- Giamportone, T.H.** (2013). Los Dominicos en la provincia de Mendoza. Su accionar religioso, educativo y cultural. *Historia* 396, (1), 80-82.
- Guarda Carrasco, E. e Izquierdo König, J.M.** (2012). *La orquesta en Chile: génesis y evolución*. Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Colección Nuestros Músicos, Catalonia.

- González, C.** (2014). *Esclavos y esclavas demandando justicia. Chile, 1740–1823. Documentación Judicial por carta de liberad y papel de venta*. Editorial Universitaria.
- Grubessich, A.** (1992). Esclavitud en Chile durante el siglo XVIII: el matrimonio como una forma de integración social. *Revista de Historia*, 2, 115–128.
- Guzmán, F.** (2010). *Los claroscuros del mestizaje. Negros indios y castas en Catamarca colonial*. Encuentro Grupo Editor.
- Helmut, J.** (2012). Divisiones Philosophiae. La evolución de las artes en los siglos XVI, XVII y XVIII. En Egado, A. y Laplana, J.E. (Eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos* (pp. 169–190). Institución Fernando el Católico.
- Hipp, R.** (2006). Orígenes del matrimonio y de la familia modernos. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (11), 59–78.
- Hünefeldt, C.** (2010). Esclavitud, percepciones raciales y lo político: la población negra en la era de la independencia Hispanoamericana. En Bonilla, H. (Ed.), *Indios, negros y mestizos en la Independencia* (pp. 270–289). Planeta.
- Illari, B.** (2016). La música que libera: profesionales afroamericanos y pleitos interétnicos en el Cono Sur (1760–1800). *Boletín Música, Casa de las Américas*, 44, 3–39.
- Izquierdo König, J.M.** (2017). Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado. Tesis Doctoral. Universidad de Cambridge.
- Lucena Salmoral, M.** (2005). *Regulación de la esclavitud negra en las colonias de América Española (1503–1886): Documentos para su estudio*. Universidad de Alcalá-Universidad de Murcia.
- Madrid, L.** (2022a). *Los libertos afrodescendientes en la Independencia de Chile. Libertad, guerra y cotidianidad*. Editorial Universitaria.
- Madrid, L.** (2022b). Soldados de buena conducta y mujeres de buen proceder: el matrimonio en tiempos de guerra visto desde las licencias de casamiento de militares libres y libertos en Chile (1818–1824). *Revista Historia*, 1(29), 218–249.
- Martínez, G. y Ramos J.M.** (2018). La música en el mundo privado del Cuyo colonial: la actividad musical y su relación con la economía en un espacio fronterizo. *Latin American Music Review*, 1(9), 30–52.
- McCaa, R.** (1984). Calidad, Clase and Marriage in Colonial Mexico: The Case of Parral, 1788–90. *Hispanic American Historical Review*, 3(64), 477–501.
- Merino Montero, L.** (1993). Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente, 1ra parte. *Revista Musical Chilena*, 47(179), 5–68.
- Otero, H.** (1970). *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Patterson, O.** (1982). *Slavery and social death. A comparative study*. Harvard University Press.
- Pedrotti, C.** (2017). *Pobres, negros y esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699–1840)*. Editorial Brujas.
- Pereira Salas, E.** (1946). El rincón de la historia: el maestro de Don Diego Portales. *Revista Musical Chilena*, 2(10), 45.
- Pereira Salas, E.** (1951). La Academia Músico-Militar de 1817. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, (18), 13–20.
- Rondón, V.** (2014). Música y negritud en Chile: De la ausencia presente a la presencia ausente. *Latin American Music Review*, 35(1), 50–87.
- San Nicolás de Tolentino.** (14 de agosto de 1818) *Bautismo de María del Carmen Guzmán*. Argentina bautismos, 1645–1930. <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XNJCMMMP FHL microfilm 128>. Mendoza, Argentina.

