

## Artistas y militares afrodescendientes. Un tránsito regional histórico en la coyuntura revolucionaria independentista de Chile<sup>•</sup>

Luis Antonio Madrid Moraga  
*Universidad de Chile*

<https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.04>

Recepción: 27 de noviembre de 2017/ Aceptación: 8 de mayo de 2018 / Modificación: 30 de mayo de 2018

**Cómo citar:** Madrid Moraga, Luis Antonio. “Artistas y militares afrodescendientes. Un tránsito regional histórico en la coyuntura revolucionaria independentista de Chile”. *Historia Crítica* n.º 70 (2018): 65-85, <https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.04>

**Resumen:** Este artículo analiza la participación de los músicos-militares y artistas afrodescendientes en el proceso independentista de Chile y cómo sus inclinaciones y experticias confluyeron hacia un proyecto acorde tanto a sus intereses como a los de revolución patriota. Se postula que estos hombres, circulando de una región a otra, transportaron y reprodujeron contenidos y prácticas propios desde sus lugares de origen, así como los de la empresa libertadora, y se concluye que sus prácticas generaron un incipiente pero importante mecanismo simbólico de pertenencia respecto a las ideas patriotas. Finalmente, esto amplía el horizonte geográfico del proceso independentista chileno y analiza a estos sujetos en su rol de “mediadores” entre diferentes sociedades o grupos durante el período colonial e inicios republicanos.

**Palabras clave:** *Thesaurus: afrodescendientes; circulación; Chile; Ejército; Independencia. Autor: artistas.*

### Artists and Soldiers Afro-descendants: A Regional Historical Transition at the Time of the Revolutionary Independence Movement in Chile

**Abstract:** This article analyzes the participation of the musician-soldiers and artists of Afro-descendant in the independence movement in Chile and how their inclinations and expertise converged in a project that was in tune both with their interests and those of a patriotic revolution. It suggests that these men, as they traveled from one region to another, carried and reproduced contents and practices characteristic of their places of origin as well as those of the independence movement: it concludes that their practices led to an incipient, but important, symbolic mechanism of belonging in line with the ideas of the patriots. Finally, it broadens the geographical horizon of the Chilean independence movement and analyzes the role of these subjects as “mediators” between different societies or groups during the colonial period and the start of the republican one.

**Keywords:** *Thesaurus: Army; artists; circulation; Chile; Independence. Author: afro-descendants.*

• Este artículo es parte del trabajo de tesis de investigación titulado “Los batallones afrodescendientes de libres y esclavos en la independencia. La construcción de su identidad y su coincidencia con el proyecto patriota. 1813-1822”, presentado en el programa de Magíster en Historia de la Universidad de Chile. Contó con financiamiento del proyecto FONDECYT Regular N° 1161532, denominado “Hacia una sociología de la cultura popular ausente. Corporalidad, representación y mediatización de ‘lo popular reprimido’ y ‘lo popular no-representado’ en Santiago de Chile (1810-1925)”. El autor agradece la información proporcionada por Baptiste Bonnefo y junto con los comentarios y correcciones de Montserrat Arre Marfull y Christian Spencer.

## Artistas e militares afrodescendientes. Um trânsito regional histórico na conjuntura revolucionária independentista do Chile

**Resumo:** Este artigo analisa a participação dos músicos-militares e artistas afrodescendentes no processo independentista do Chile e como suas inclinações e experiências convergiram tanto para um projeto de acordo com seus interesses quanto com os interesses da revolução patriota. Postula-se que esses homens, circulando de uma região a outra, transportaram e reproduziram conteúdos e práticas próprios de seus lugares de origem, assim como os da campanha libertadora, concluindo que suas práticas resultaram em um incipiente, mas importante, mecanismo simbólico de pertencimento em direção às ideias patriotas. Finalmente, isso amplia o horizonte geográfico do processo independentista chileno e analisa esses sujeitos em seu papel de “mediadores” entre as diferentes sociedades ou grupos durante o período colonial e o início do período republicano.

**Palavras-chave:** *Artistas; circulação; Chile. Autor: afrodescendentes; exército; Independência.*

### Introducción

La participación del mundo afrodescendiente en las guerras de Independencia en América del Sur ha sido, en parte, minimizada, invisibilizada e incluso negada por la historiografía tradicional del continente, marcando una ausencia que contradice la evidencia documental de la más extensa movilización de esclavos negros para su militarización, en el período que tradicionalmente enmarca las revoluciones por la Independencia en la América hispana: desde 1808 hasta 1826<sup>1</sup>. En cuanto a número y activa participación, por ejemplo, los reclutados africanos y descendientes de africanos probaron ser de vital importancia para las tropas revolucionarias en los virreinos de La Plata, Nueva Granada y Perú<sup>2</sup>. A su vez, muchos de los militares afrodescendientes libres que se encontraban presentes en el transcurso de los conflictos independentistas eran hombres con décadas de experiencia en la práctica del comercio minorista, oficios artesanales o artísticos,

1 Christian Spencer, “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* n.º 25 (2009): 66-92; Víctor Rondón, “Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente”. *Latin American Music Review* 35, n.º 1 (2014): 50-87, <https://doi.org/10.7560/LAMR35103>; Fernanda Andrea del Río Ortiz, “El lado negro de la historia de Chile: el discurso historiográfico sobre los africanos y afrodescendientes durante el siglo XIX” (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, 2009); Luis Madrid Moraga, “Afrodescendientes de la guerra de la Independencia y la negación de lo ‘afro’ en la historia de Chile”. *Revista Euroamericana de Antropología (REA)* n.º 3 (2017): 5-10.

2 Peter Blanchard cuantifica en alrededor de 6.000 los esclavos que ingresaron a Chile en la víspera de la Independencia, en *Under the Flags of Freedom: Slave Soldiers and the Wars of Independence in Spanish South America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008), 2-8. Son variadas las opiniones que los oficiales contemporáneos tenían del desempeño y actuación de los soldados afros libres y libertos en la guerra de Independencia. Se destacan el patriotismo, disciplina y obediencia de estos hombres, como también la cobardía y el salvajismo de los soldados en el campo de batalla. El general británico Guillermo Miller, así como su hermano John Miller, hacen referencia a la expresión de valentía y disciplina de los cuerpos libertos en las batallas del Ejército de los Andes. Lo mismo hace el comerciante inglés Samuel Haigh. Parte de estas opiniones son recogidas en una visión más tradicional de la participación de los libertos en el Ejército de los Andes. Ver, Francisco C. Morrone, *Los negros en el ejército: declinación demográfica y disolución* (Rosario: Centro Editor de América Latina, 1996).

en paralelo a sus actividades milicianas, siendo varios de ellos agentes económicos y destacados soldados de la patria en el siglo XIX<sup>3</sup>. La gran mayoría de los militares negros, pardos y mulatos provenía de diferentes latitudes, cargando consigo un presente o un pasado esclavo, desarrollando su vida pública tanto en el plano artístico como en lo militar en las primeras décadas del siglo XIX<sup>4</sup>.

Teniendo en cuenta esta ausencia, en este artículo se analiza el rol de los músicos-militares y artistas afrodescendientes en la sociedad y en el proceso independentista de Chile<sup>5</sup>, que —movilizados desde diferentes regiones del sur del continente— aportaron con sus experticias e inclinaciones a este proyecto separatista, transportando y reproduciendo tanto contenidos propios de sus provincias, ciudades o pequeñas localidades como también los de la propia empresa libertadora<sup>6</sup>. Esto permite, por una parte, expandir el horizonte geográfico del proceso de Independencia de Chile y no confinarlo en los espacios nacionales<sup>7</sup>, y, por la otra, identificar a los músicos, instrumentistas y artistas afroamericanos como “mediadores” entre diferentes sociedades o grupos durante el período colonial e inicios republicanos<sup>8</sup>. Para lograr este objetivo, la presente investigación se nutre entonces de estudios genealógicos, análisis de archivos y fuentes históricas editadas, lo que permite aproximarse a familias, individuos, relaciones y actividades de los afrodescendientes tanto en Chile como, de manera particular, en Argentina<sup>9</sup>.

Así las cosas, el estudio del desarrollo social y militar de mulatos, pardos y negros desde la Colonia hasta la República, transitando por gobernaciones, virreinos y capitánías en oficios artísticos y militares, junto con su valor numérico en los ejércitos revolucionarios, invita a reflexionar y a analizar tanto su ausencia historiográfica en la historia tradicional de la Independencia de Chile

---

3 Hugo Contreras Cruces, “Artesanos mulatos y soldados beneméritos: El Batallón de Infantes de la Patria en la Guerra de Independencia de Chile, 1795-1820”. *Historia* 44, n.º 1 (2011): 51-89.

4 En esta investigación se utiliza “afrodescendiente” para referirnos a sujetos de origen africano. Los términos “negro”, “pardo” y “mulato” se toman en referencia a las clasificaciones del período estudiado.

5 Vicente Gesualdo, “La música en la Argentina durante el período colonial”. *Revista Musical Chilena* 16, n.º 81-82 (1962): 125-134; Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973); Luis César Caballero, *Los negros esclavos en Mendoza, algunas genealogías* (Mendoza: SS&CC, 2010).

6 Maria Ligia Coelho, “América Latina: Historia comparada, historias conectadas, historia transnacional”. *Anuario de la Escuela de Historia* n.º 24 (2013): 16.

7 Serge Gruzinski, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 56, n.º 1 (2001): 88.

8 Serge Gruzinski, “Passeurs y élites ‘católicas’ en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640)”, en *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*, editado por Scarlett O’Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005), 13-29.

9 Si bien este trabajo se centra en soldados, y por lo tanto en hombres, no obstante, no desconoce las relaciones familiares que disminuyeron o sobrevivieron a la guerra. Hubo mujeres afrodescendientes que alzaron voces en tribunales para demandar libertad de hijos y esposos, o acompañaron a sus parejas por amplias geografías, o demandaron alguna retribución del Estado por sus esposos o hijos muertos o amputados por la guerra. Carolina González Undurraga, *Esclavos y esclavas demandando justicia. Chile, 1740-1823. Documentación judicial por carta de libertad y papel de venta* (Santiago: Editorial Universitaria, 2014). También, “Relación de los individuos que fallecieron en la campaña, con expresión donde residen sus padres y mujeres”, en *Archivo de don Bernardo O’Higgins*, t. VII (Santiago: Imprenta Universitaria 1950), 153-154.

como sus modos de participación en ella<sup>10</sup>. Siendo de esta manera posible analizar estos hombres y su participación como activos contribuyentes —desde un espacio de formación identitaria respecto al proyecto patrio de los criollos revolucionarios—, identificándolos como colaboradores de una “consolidación y circulación de discursos y representaciones ligados a la búsqueda de una nueva identidad colectiva”<sup>11</sup>.

De acuerdo a lo trazado, este artículo no intenta plantear una figura idílica del “negro de la Independencia”, descansando en figuras como “Zambo Peluca”, en Chile, o el “Negro Falucho”, en Argentina<sup>12</sup>. Figura que construye un relato aminorado al acontecimiento y que no rescata el largo proceso de sujetos de distintas latitudes americanas, e incluso africanas, en los años de las independencias. Por el contrario, nuestro objetivo es examinar a un grupo de afrodescendientes que desarrollaron sus vidas en espacios artísticos y militares, expresando contenidos concurrentes al proceso revolucionario criollo, y, dentro de este contexto, rastrear sus experiencias desde el mundo tardo-colonial hacia el proceso de independencia, en prácticas que confluyeron en un proyecto acorde a sus intereses, y, a la vez, a los de la revolución patriota.

Visto de esta forma, resulta inseparable el vínculo entre la actividad militar y las otras actividades desarrolladas por hombres afrodescendientes libres y esclavos. Desde mediados del siglo XVIII, con el apogeo de las reformas borbónicas y, posteriormente, con los procesos independentistas del siglo XIX, la actividad militar se transformó en el vehículo de mayor importancia para conseguir visibilidad y prestigio social, en el caso de los afrodescendientes<sup>13</sup>. Este prestigio también se constituyó por las maneras de aportar a la construcción de la naciente república. Por consiguiente, la pintura, escultura, y principalmente, para el interés de este artículo, la música, resultaron actividades de suma importancia que, en términos individuales o grupales, ayudaron al desarrollo de un relevante e incipiente mecanismo simbólico de pertenencia respecto a las ideas patriotas. Resulta por lo tanto esencial analizar y contextualizar los espacios donde parte de los afrodescendientes desarrollaron sus expresiones, pues permiten explorar las vinculaciones y los encuentros entre los diversos grupos sociales de la época.

10 El número de afrodescendientes en el Ejército de los Andes es variable, de acuerdo a diferentes investigadores. Se calcula que entre un 35% y 40%, de más de cuatro mil hombres que cruzaron la cordillera en 1817, eran negros o mulatos, y del anterior porcentaje, más de la mitad eran esclavos del Ejército. Hacia al final de la década del 1810, tanto en Chile como en Las Provincias Unidas del Río de la Plata, se siguió reclutando esclavos y libres; sin embargo, también muchos murieron en batalla o se sumaron a filas desertoras. John Lynch cuantifica en la cantidad de 1.554 a los libertos (esclavos hasta completar cinco años de recluta), en *San Martín: Soldado argentino, héroe americano* (Barcelona: Editorial Crítica, 2009), 136.

11 Florencia Guzmán, “Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendientes durante las Guerras de Independencia”. *Anuario Historia Virtual* 7 (2015): 21.

12 Ambos, José Romero, llamado “Zambo Peluca”, como Antonio Ruiz, el “Negro Falucho”, responden al reductivo e indiferenciado homenaje a los afrodescendientes integrantes del Ejército chileno y argentino de los tiempos de la Independencia. Falucho fue destacado por su coraje ante la negativa de rendición al Ejército realista después de su largo periplo, que lo llevó al sacrificio en el puerto del Callao. Peluca, hijo de esclavos, fue tambor de los Infantes de la Patria, considerado como un mulato de patriotismo, honesto y servicial. Ambas figuras fueron depositarias de la deferencia republicana, que vio en ellos los representantes del valor y lealtad a la patria. Tanto a José Romero como a Antonio Ruiz se les alzaron monumentos en sus respectivas naciones. A Romero, sin embargo, su homenaje se enmarcó en un monumento privado y no público, como a Falucho, en el Cementerio General de Santiago.

13 Hugo Contreras Cruces, “Contextos sociales y culturales de un pintor mulato a principios del siglo XIX”, en *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, editado por Natalia Majluf (Lima: Museo de Arte de Lima, 2012), 17.

## 1. Prácticas y circulación histórica a través de las actividades artísticas

El período de convulsión político-social de las revoluciones en Hispanoamérica generó un marco complejo, en el cual se observan insertos los sujetos afrodescendientes. Fue el comienzo oficial de la ebullición separatista criolla, repleta de proclamas, acciones y discursos, que llamaron a defender la patria del enemigo europeo y virreinal, que sólo años antes sostuviera derechos inamovibles. También fue el comienzo del gran reclutamiento de afrodescendientes libres y esclavos. Se trataba de grupos que en siglos anteriores no habían sido requeridos *in extenso* para el servicio de las armas y que acudieron, tanto forzada como voluntariamente, al llamado del Estado, que invitaba a tomar la “oportunidad histórica de sacudirse de su centenaria esclavitud”<sup>14</sup>. No obstante, dentro del mundo soldadesco existió otro grupo más reducido que poseía sus propios contextos de desarrollo histórico ejerciendo distintos oficios en las grandes ciudades, los cuales además se desenvolvían con sus pares y con miembros de la élite revolucionaria: los afrodescendientes que se movían entre el arte y la milicia.

La presencia de afrodescendientes en espacios de representación artística —fuera arte pictórico, musical, danza, escultura o género dramático— no se inauguró con el nuevo ciclo revolucionario. En las postrimeras del siglo XVIII y comienzos del XIX eran numerosos los afrodescendientes que se destacaban por su éxito económico o su experticia laboral y artística, como era el caso de los maestros escultores y retableros<sup>15</sup>. Otro tanto sucedía con los danzantes en las procesiones del siglo XVIII, en las que participaban variadas cofradías de negros que existieron en la ciudad de Santiago. Por ejemplo, hacia 1780 había en la ciudad dos compañías de bailarines: una llamada “Bailarines del Río”, y la otra, “Bailarines de la Cañada”, ambas integradas por mulatos. Estas compañías “bailaban en las procesiones y especialmente en la de Corpus Christi, vestidos de turcos y al son de un violín que rascaba un negro, por cuyo trabajo se le pagaba ocho reales”<sup>16</sup>.

Respecto al teatro, hacia finales de este mismo siglo, las representaciones de obras jocosas y breves de carácter popular, llamadas sainetes, eran interpretadas por compañías teatrales con “algunos mulatos notables por su desplante [que] estaban vestidos con sus casacas [...] para representar a los Reyes Magos, Herodes o Poncio Pilatos [...]”<sup>17</sup>. Ya en el nuevo siglo, desde la Primera Junta de Gobierno, desde septiembre de 1810 hasta 1814 —período conocido como Patria Vieja—, el norteamericano Samuel B. Johnston, tipógrafo de la Aurora de Chile, quien describía la jornada teatral de las noches de domingo en la ciudad de Santiago, comentaba que el teatro:

“[...] está siempre rebosante de gente en tal día, para ver la representación de algún drama religioso. Del arte escénico se entiende muy poco en este país, y los actores son casi siempre mulatos o de casta mezclada. Representan al aire libre, de ordinario en el patio de una posada, y mientras más truhanesco sea lo que representan, tanto más agrada la pieza”<sup>18</sup>.

---

14 Julio Pinto y Verónica Valdivia, *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)* (Santiago: LOM Ediciones, 2009), 23.

15 Contreras, “Contextos sociales”, 3.

16 Valdés y Urrutia, *Historia de la música en Chile*, 56.

17 Barros Arana, en Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* (Santiago: Imprenta Nacional, 1888), 25.

18 Samuel B. Johnston, *Cartas escritas durante una residencia de tres años en Chile*, traducido por José Toribio Medina (Barcelona: Soc. Imprenta-litográfica, 1917), 136.

La década de la Independencia chilena sufrió la interrupción de su proceso. La restauración monárquica, entre 1814 y 1817, hizo huir a los derrotados patriotas a la provincia de Cuyo, mas no mermó el desarrollo del arte dramático<sup>19</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en Buenos Aires por los mismos años —en el paralelo proceso de Independencia y sin interrupción de este—, el exaltado nacionalismo se contaba en teatros, iglesias o actos conmemorativos de la ciudad porteña, “constituidos en los primeros intentos por crear una narrativa oficial de la independencia”<sup>20</sup>.

Por otra parte, la escultura y pintura resultaron ser expresiones mucho más duraderas para el proceso de Independencia, principalmente con el período inaugurado tras el triunfo patriota en la batalla de Chacabuco, en 1817. El caso más emblemático es el de José Gil de Castro, un mulato proveniente de Lima, asentado en Santiago de Chile desde 1813, y quien pasó a ser conocido como el pintor de los libertadores<sup>21</sup>. En sus retratos se encuentran líderes y oficiales de alto rango de las independencias de América del Sur, personas de la élite santiaguina, pero también, el caso exclusivo de un personaje popular, el pescador indígena José Silverio Olaya, quien pasaría a convertirse en mártir de la Independencia peruana, después de ser ejecutado y torturado por el gobierno realista, tras servir de emisario secreto entre el gobierno independiente refugiado en los castillos del Callao y los patriotas de Lima<sup>22</sup>.

Para este contexto, sus pinturas se realizaron en estrecha colaboración con la construcción del nuevo Estado republicano aportando el pintor a “la imagen pública de los prohombres de la Independencia” retratando a los generales O’Higgins y San Martín<sup>23</sup>. Gil de Castro fue maestro además del gremio de pintores y parte de la oficialidad del batallón Infantes de la Patria, antiguo batallón de Milicias Disciplinadas de Pardos Libres de la ciudad de Santiago. Esto evidencia el vínculo entre lo castrense, la visibilidad y el prestigio social a través de las experticias particulares de varios afrodescendientes, especialmente en el período de la guerra por la Independencia, que en términos generales ayudó a forjar un aumento en el ímpetu de militares negros, pardos y mulatos, involucrados de manera súbita en el mundo político<sup>24</sup>.

Artistas de importancia, pero con menos renombre que el adquirido por Gil de Castro, fueron los maestros Ambrosio y Pedro Santelices y el oficial del cuerpo de los Infantes de la Patria José Tomás Apelo, constructor del túmulo levantado el 2 de noviembre de 1817 para honrar a los soldados muertos en la batalla de Rancagua, en 1814. El maestro Ambrosio Santelices, “escultor y constructor de retablos”, cercano al general O’Higgins, representó en una escultura en madera

19 Miguel Luis Amunátegui comenta que el adversario más decidido de las doctrinas eclesiásticas, que generaron restricciones en el arte dramático en Chile, fue Casimiro Marcó del Pont, gobernador de Chile en la primera etapa de la reconquista española, tras la derrota patriota en Rancagua, en 1814, y “uno de los más entusiastas favorecedores del teatro”. Amunátegui, *Las primeras representaciones*, 25-26.

20 Guzmán, “Bandas de música”, 22.

21 Contreras, “Artesanos mulatos”, 55. Federico Eisner, “Josephus Gil y José Bernardo. Dos maestros mulatos peruanos en Chile”. *Estudios Avanzados* n.º 24 (2015): 97.

22 Patricia Carolina Mondoñedo Murillo, “La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro” (tesis de pregrado, Universidad Nacional de San Marcos, 2002), 57-58.

23 Contreras, “Artesanos mulatos”, 16.

24 Beatriz Bragoni, “Esclavos, libertos y soldados: la cultura política plebeya en Cuyo durante la revolución”, en *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la Revolución de Independencia en el Río de la Plata*, editado por Raúl O Fradkin (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 3.

de cuerpo completo al general en 1818, mientras que su hijo Pedro, “eximio tallador en madera”, plasmó a un soldado del escuadrón de Húsares de la muerte<sup>25</sup>.

Con respecto a la música, y como fue usual desde la Colonia, libres y esclavos afroamericanos, particulares o adscritos a conventos y monasterios, se destacaron como músicos instrumentistas (ministriles), o artesanos asociados a la práctica de instrumentos musicales como el arpa, el violín o la guitarra<sup>26</sup>. El maestro cerero Mariano Barros fue otro músico y militar incorporado a las milicias urbanas de infantería de pardos a finales del siglo XVIII, en Santiago. Gracias a sus relaciones clientelares fue nombrado sitialero, encargado de colocar los siales y otras sillas en la Real Audiencia en Santiago. Fue músico de arpa, y participó en un concierto ofrecido al gobernador de Chile, Francisco Antonio García Carrasco, en 1810. Al llegar la revolución perdió su empleo y sus contactos, no siendo un gran partidario de los revolucionarios criollos. Sin embargo, tres de sus hijos, Miguel, teniente, y los capitanes Manuel y Mariano Barros, fueron parte del batallón de Infantes de la Patria que combatieron contra las fuerzas realistas<sup>27</sup>.

También puede destacarse el caso del instrumentista Joaquín Fretes, violinista guineano de Santiago de Chile, exesclavo del canónigo patriota Juan Pablo Fretes, quien “le había otorgado la libertad para que fuera a defender a la patria por él a Buenos Aires”<sup>28</sup>. Ante la falta de antecedentes de este exesclavo, se puede suponer que el entorno eclesiástico contribuyó a la vinculación musical de Joaquín. En Mendoza realizó clases de música en uno de los principales cuarteles de la ciudad, pero más importante aún fue su participación en un frustrado levantamiento de esclavos y negros libres que encabezó junto con otro esclavo y músico, llamado Bernardo. El intento de rebelión, con un número de entre diecinueve y treinta participantes, demandaba la libertad de los esclavos para su ingreso a las filas patriotas de Buenos Aires en 1812. Los rebeldes respaldaron sus demandas en el conocimiento que tenían de la integración de libertos a las milicias en Buenos Aires y la promulgación de la Libertad de Vientres un año antes en Chile, pero también

25 Contreras, “Contextos sociales”, 21.

26 Víctor Rondón, “Luz parda entre Lima y Santiago. Una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)”, en *La circulación en el mundo andino, 1760-1860*, editado por Teresa Pereira, y Adolfo Ibáñez (Santiago: Fundación Mario Góngora, 2008), 321. La historiadora argentina Florencia Guzmán, en su estudio sobre las “Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín”, destaca a variados personajes de ascendencia africana en la vida artística dramático-musical bonaerense en el período de la Independencia, que contribuyeron como músicos y militares a la causa patriótica. Ejemplo de ello fue “la dinastía musical” de los hermanos Pintos, Pedro José, Bernardo y Roque Jacinto, músicos y militares, pertenecientes a las milicias de la ciudad como veteranos del cuerpo de Pardos y Morenos. Roque Jacinto tenía el grado de mayor en este cuerpo y fue también el primer violín en la orquesta de la Catedral de Buenos Aires. “Pedro José tocó en la plaza sitiada de Montevideo y en el campo patriota sitiador. Y Bernardo sería el organista de la iglesia de Monserrat y también el director de una orquesta que participaba de las festividades cívicas y religiosas”. Por otra parte, destaca la figura de Luis Ambrosio Morante, actor nacido en Montevideo o Buenos Aires. Hijo de una parda libre y nieto de un barbero mulato, fue un actor respetado en Sudamérica y vecindado en Chile hasta su muerte. Destacaba no sólo por su calidad de actor (mencionada también por el músico chileno y contemporáneo José Zapiola), sino también por su compromiso con la causa patriota desde principios de la revolución en Buenos Aires. Guzmán, “Bandas de música”, 23.

27 Baptiste Bonnefoy, correo electrónico al autor (08 de noviembre de 2017). Para conocer con mayor profundidad el contexto de los militares y artesanos de los siglos XVIII y XIX en Chile, ver Baptiste Bonnefoy, “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, 2012).

28 Beatriz Bragoni, “Esclavos insurrectos en tiempos de la revolución (Cuyo 1812)”, en *Negros de la Patria. Los afrodescendientes en las luchas por la Independencia en el antiguo Virreinato del Río de la Plata*, editado por Silvia C. Mallo e Ignacio Telesca (Buenos Aires: Editorial SB, 2010), 117.

fue mencionada en el proceso judicial de la revolución esclava en Santo Domingo. Bernardo habría manifestado hacer lo que los negros de Santo Domingo, “matar a los blancos para hacerse libres”<sup>29</sup>.

Los esclavos en esta rebelión buscaron alternativas para alcanzar su libertad, en tanto la guerra y su contexto libertario generaron los medios para hacerlo. A lo que se sumaba la búsqueda del vehículo más próximo, y el más arriesgado, como lo era el Ejército, pues este proporcionaba una plataforma ideal para el reconocimiento social. Años después, las fuerzas expedicionarias del Ejército Libertador del Perú, con el almirante inglés Lord Cochrane, O’Higgins y San Martín a la cabeza, se dirigieron a las costas del Callao. Muchos de los barcos repletos de esclavos volvían a viajar por el mar, tal como sus predecesores lo hicieron con cadenas siglos o decenios atrás. A pesar de esto, a dos años de declarada la Independencia del Perú, hizo su aparición en Santiago de Chile, proveniente de Lima, José Bernardo Alcedo.

Siendo hijo de una mulata libre, nacido en Lima, José Bernardo Alcedo fue educado en instituciones religiosas limeñas, y tomó el hábito dominico en 1807. En esa condición se encontraba cuando el general José de San Martín, en agosto de 1821, llamó a un certamen para elegir una Marcha Nacional para el Perú. La composición de José Bernardo Alcedo, junto con José de la Torre Ugarte, resultó ser la ganadora del certamen. No obstante la importancia de esta Marcha Nacional para el Estado peruano, años antes, los mismos compositores crearon “La Chicha”, himno independentista que invitaba a celebrar con comidas y bebidas de orígenes indígenas, rechazando las de origen ibero<sup>30</sup>. En 1823, Alcedo arribó a Chile con el grado de Músico Mayor de la banda del Batallón n.º 4, y como subteniente del Ejército. Se asentó cuarenta años en el país, siendo maestro de capilla de la Catedral de la ciudad de Santiago, y se dedicó a la práctica y docencia musicales generando aportes musicales en el plano religioso y militar<sup>31</sup>.

Los anteriores casos presentan a un conjunto de mediadores afrodescendientes artífices y músicos, que sacaron provecho de su conocimiento y asociación con diversos sujetos en espacios de sociabilidad como los barrios, cuarteles militares, cofradías, o la iglesia metropolitana de Santiago, eje de la vida musical colonial y centro político y espiritual<sup>32</sup>. Estos escultores, talladores, pintores o músicos poseen dos características fundamentales: la primera es su casta, autorreconocida por algunos de ellos, y la segunda es que, en su gran mayoría, pertenecían al Ejército o manifestaron su intención de ser parte de él. Este último elemento es de suma importancia y trasciende el período tardo-colonial al republicano, pues la vinculación, principalmente, de afrodescendientes libres al Ejército, les reportaba un doble posicionamiento social. Por un lado, los situaba bajo los ojos de las autoridades permitiéndoles mostrarse públicamente como hombres leales y de buenas costumbres ante el poder monárquico, primero, y revolucionario patriota, después; y, por otro, les permitía obtener el prestigio y respeto sociales, aminorando las diferencias estamentales impuestas a las castas<sup>33</sup>. En cuanto a los esclavos, muchos de ellos fueron “oblados” u ofrecidos como donación patriótica de sus amos al Estado. Otros vieron en el Ejército un lugar

---

29 Bragoni, “Esclavos insurrectos”, 116.

30 Rondón, “Luz parda”, 327.

31 Eisner, “Josephus Gil”, 100.

32 Maximiliano Salinas, “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena* 54, n.º 193 (2000): 46.

33 Hugo Contreras Cruces, “Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800”. *Cuadernos de Historia* n.º 25 (2006): 95.



para situarse social y militarmente, escapando de sus amos para enrolarse en las filas militares, manifestando estar “pronto a servir en las tropas de la patria”<sup>34</sup>.

En síntesis, el análisis de la trayectoria de estos hombres es necesario realizarlo en su conjunto, pues fueron hombres afrodescendientes mendocinos, limeños y santiaguinos, concurrentes al proyecto patrio desde diversas modalidades y con diferentes experticias, de sectores populares o sectores socialmente ascendentes de la población. Otro factor importante es su vinculación con el Ejército en cuanto componente principal de intento de construcción nacional en los primeros treinta años del siglo XIX<sup>35</sup>. Esto los hace importantes y agrupables como fenómeno artístico, social y militar, pues en este contexto el discurso liberal —emanado del propio Ejército— resultaba laxo entre, primero, la mantención de la condición jurídica de la esclavitud y la libertad condicionada de muchos soldados negros, y segundo, las proclamas libertarias y el paulatino y cada vez más fuerte reconocimiento de la libertad natural de los hombres, junto con voces oficiales que llamaban a reconocer el estatus de ciudadano a los hombres afrodescendientes libres en el continente<sup>36</sup>. Se debe recordar que Gil de Castro, por ejemplo, artista de renombre e importancia en su época, estuvo filiado al cuerpo de Infantes de la Patria, batallón chileno de afrodescendientes libres segregado por color. A su vez, Bernardo Alcedo se enroló como músico Mayor en el Batallón n.º 4, compuesto en su mayoría por afrodescendientes peruanos. El Batallón n.º 4 de Chile había sido conformado por criollos de la Capitanía General, y luego de su arribo a las costas peruanas, el general San Martín “dispuso que quedase compuesto de negros puros [peruanos], menos las clases de sargentos y cabos de cada compañía”<sup>37</sup>.

Estos hombres se inscriben dentro de una minoría étnica que buscó la posibilidad de alcanzar, junto con la libertad, un rol ciudadano, a la vez que pretendían la integración y el reconocimiento en las nuevas sociedades republicanas<sup>38</sup>. Entretanto, la guerra de las independencias se inscribió dentro del proceso circulatorio de larga data en el espacio americano colonial y republicano, en función de la histórica cooperación económica, artística y militar entre los virreinos y las provincias y gobernaciones. El proceso de intercambio y circulación de todo tipo entre Chile y Perú no cesó en todo el período colonial, y tampoco el intercambio constante entre la Capitanía General y las provincias aledañas transcordilleranas<sup>39</sup>.

Estas prácticas artísticas desde fines de la Colonia se constituyeron en expresiones estéticas de un período histórico, pero también en manifestaciones individuales de experiencias particulares.

---

34 *Archivo de don Bernardo O'Higgins*, t. XXIII (Santiago: Instituto Geográfico Militar 1961), 273.

35 Pinto y Valdivia, *¿Chilenos todos?*, 65.

36 Según Víctor Rondón, el período independentista constituyó para “esta minoría étnica una posibilidad de alcanzar, junto con la libertad, un rol ciudadano”. Esto, a su vez, ayudó a difuminar su ancestro, permitiéndoles “una integración y reconocimiento en la nueva sociedad republicana”, Rondón, “Música y negritud”, 52. También Florencia Guzmán considera a los soldados de las bandas de música militar del Ejército de los Andes como sujetos que “actúan en la esfera política, no fuera de ella, y la relevancia de su participación debe analizarse en medio del debate y de las tensiones que se dieron en las primeras décadas del siglo XIX, relacionados con nociones de libertad, igualdad y propiedad, junto con las nuevas políticas sobre ciudadanía y representación”; Guzmán, “Bandas de música”, 20.

37 Gerónimo Espejo, *Apuntes históricos sobre la Expedición Libertadora del Perú en 1820* (Buenos Aires: Imprenta y librería de Mayo, 1867), 49.

38 Rondón, “Música y negritud”, 52.

39 Rondón, “Luz parda”, 320.

El arte se nutre en ciertos aspectos de toda la civilización de su época, reflejada en la interpretación única y característica del artista, y en ella se sitúan también sus modos de pensar, vivir, la interpretación de su presente, sus tradiciones e ideales, entre tantas otras manifestaciones de conflicto y expectativas<sup>40</sup>. Por lo tanto, esto revela la presencia, permanencia y dinámica de afrodescendientes en prácticas que les permitieron una actuación cultural importante en un espacio social continuo, que no empieza con la revolución socioeconómica y política del período de la independencia de Chile, sino que tiene larga data, por consiguiente, experimentada y trabajada para resituarse gracias a un nuevo impulso en los albores de la República.

## 2. Los maestros de música: la formación de la banda de música militar del Ejército de Chile

Después de analizar el papel de mediadores que cumplen los afrodescendientes, ahora es importante reflexionar sobre las bandas de música militar y los maestros que las conformaban. La banda de música militar es el cuerpo de ejecutantes que toca instrumentos de viento y percusión bajo la dirección de un Músico Mayor. Su importancia es vital en la formación espiritual y como factor de unión de los soldados. Además se destaca su importancia para el fortalecimiento del espíritu en toques de guerra, marchas e interpretación musical variada, pues robustece la tropa y la impacta cuando se alista al combate. Pero fuera del campo de batalla, esta práctica musical también fue esencial para seducir y conquistar adeptos a la causa dentro de la población civil, base fundamental del Ejército.

La historia de la música militar en la Capitanía General de Chile se origina en la segunda mitad del siglo XVI, antes de la formación del Ejército profesional y permanente, instaurado en 1604<sup>41</sup>. La utilización de atabales, chirimías y trompetas bastó para cubrir las necesidades instrumentales de las bandas militares de aquella época, “en que las manifestaciones cívicas se reducían al recibimiento de los nuevos Gobernadores y Obispos”<sup>42</sup>. Esta música militar, expresada en una banda de vientos y percusión, tenía su origen próximo en el Viejo Continente, en España principalmente. Sus orígenes lejanos, sin embargo, se remontan hasta las bandas de música del Imperio otomano, de alrededor del siglo XVI, predecesoras de las muchas prácticas contemporáneas de las bandas de música militar, tales como el uso de platillos, bombos, timbales, oboes, entre otros instrumentos<sup>43</sup>.

40 Luigi Pareyson, en Umberto Eco, *La definición del arte* (Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970), 36.

41 Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*, t. III (Santiago: Universitaria, Santiago, 2000), 276.

42 Eugenio Pereira Salas, “Las primeras bandas militares de Chile”. *Revista Musical Chilena* 2, n.º 12 (1946): 48. La chirimía era una “especie de clarinete u oboe que los moros españoles tenían como instrumento marcial. Se componía de una caña de madera de tres palmos de largo, taladrada con diez agujeros para colocar los dedos, y por la parte que se introducía en la boca tenía una lengüeta de caña que soplando en ella producía un sonido agudo que se modificaba según el juego de los de dos sobre los agujeros”. J.D’W. M., *Diccionario militar. Contiene las voces técnicas términos, locuciones y modismos antiguos y modernos de los ejércitos de mar y tierra* (Madrid: Imprenta de D. Luis Palacios, 1863), 240. El atabal era un “tamborcillo o tamboril que se suele tocar en algunas fiestas y funciones públicas. Deriva el término atabalejar que imita a los caballos con las manos el ruido que hacen los atabales”. D. José Almirante, *Diccionario militar. Etimológico, histórico, tecnológico, con dos vocabularios francés y alemán* (Madrid: Imprenta y litografía del Depósito de la Guerra, 1869), 111.

43 H. G. Farmer y James Blades, “Janissary Music”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (Londres: MacMillan Publishers Limited, 1980), 497.

No obstante lo anterior, las primeras bandas de música militar modernas pueden datarse desde los albores de la Independencia, principalmente en el período de la Patria Vieja, entre 1810 y 1814. Un espacio donde la alegoría patriótica tendió a expresarse en lo público, y en especial con música, en una suerte de metamorfosis de expresión política que vivió el nuevo siglo en los inicios republicanos<sup>44</sup>. Así, tras los primeros años de conflicto en Chile, entre los revolucionarios y el poder realista, comenzó la organización oficial de una banda de música del Ejército. El Director Supremo, Francisco de la Lastra, encomendó su creación agregada al batallón de granaderos, y estaba compuesta por músicos de la Catedral<sup>45</sup>. La utilización de los músicos de la Catedral redujo en gran medida la cantoría de la más importante iglesia de Santiago, por el alistamiento de los maestros en las filas patriotas revolucionarias, entre los que estaba el violonchelista mendocino y maestro de canto Juan Ramón Gil, integrante del cuerpo de oficiales de los Infantes de la Patria<sup>46</sup>.

Este músico y oficial militar murió en Talcahuano y fue uno de los reconocidos héroes de la Independencia, pues su nombre, indica el memorista músico y militar patriota José Zapiola, se leía en los “lienzos que se acostumbra poner en las festividades”, que rememoraban la Primera Junta Nacional de Gobierno, en septiembre de 1810<sup>47</sup>. Este es uno de los variados intentos por resignificar en el espacio público la exaltación de proezas, fechas conmemorativas, próceres o héroes del proceso de Independencia, sin negar o diferenciar el contenido racial de los sujetos envueltos en la hazaña bélica, al menos en estos primeros años republicanos. Otro importante integrante de la banda de música militar, y también extraído de la Catedral, fue Martín Teodoro Ramón Guzmán, nacido en 1777, violinista, hijo de un esclavo violinista de Buenos Aires, Hipólito alias Uriarte (1748-1797). Guzmán contrajo matrimonio en 1810 con María del Pilar Robles Manzano, una joven santiaguina de 18 años con la que tuvo tres hijas y un hijo. Teodoro Guzmán murió en Santiago de Chile en 1820<sup>48</sup>.

La banda militar fue comisionada para la música pública. Salió a la calle en 1814 a publicar el bando del Tratado de Lircay, tregua entre los criollos revolucionarios y los representantes del poder del monarca español. La banda marchaba interpretando valsos y otros ritmos “circulando por toda la ciudad”. También ofrecía en las noches la retreta, o “toque militar de retirada” que señalaba el general de un cuerpo militar para retirar la tropa a sus tiendas o cuarteles de alojamiento. Seguramente la marcha, que salía de la Plaza de Armas en dirección al cuartel de la calle de San Diego<sup>49</sup>, incrementaba en la gente los valores simbólicos de la naciente patria, generando el entusiasmo popular al ver a un soldado portando un “gran farol de lienzo o de papel puesto al extremo de un palo largo, delante de las bandas de los tambores” —práctica en los toques de retretas de los ejércitos del siglo XIX<sup>50</sup>—. Esta banda no fue utilizada para acompañar batallones en campaña;

---

44 Susy Sánchez, “Del Rey monumentalizado a la Patria feminizada. La metamorfosis política en la ciudad de Guatemala a través de las celebraciones festivas (1789-1821)”, en *El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias*, coordinado por Pablo Orttemberg (Rosario: Prohistoria, 2013), 213-236.

45 Samuel Claro Valdés, “La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O’Higgins”. *Revista Musical Chilena* 33, n.º 145 (1979): 7.

46 Eugenio Pereira Salas, “Los orígenes del arte musical en Chile”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 8 (1941): 68.

47 José Zapiola, *Recuerdos de treinta años* (Santiago: Ed. Zig-Zag, 1974), 37.

48 Bonnefoy, correo electrónico.

49 Pereira Salas, “Las primeras bandas”, 48.

50 Almirante, *Diccionario militar*, 345, 659.

su cadencia<sup>51</sup> se remitió al espacio público, que, de acuerdo con Zapiola, generaba el deleite y entusiasmo de quienes acudían a oírla, pues dentro de su repertorio podía apreciarse más de una docena de sinfonías de autores como Johann Stamitz, Joseph Hydn y Joseph Pleyel<sup>52</sup>.

Por tanto, la música emanada desde la banda del Ejército intentó resignificar arraigadas expresiones festivas populares en función de la naciente nación, invadiendo el espacio público. Efecto similar buscaba el bando monárquico, que recuperó el poder tras cuatro años de dominio patriota, debido a que esta práctica proviene del mundo colonial, en lo referido a la manifestación pública de representación escénica del poder. En la Patria Vieja, la ciudad comenzó a observar un contenido simbólico generado por actores distintos a los gobernantes coloniales en una banda militar, integrada, en parte, por músicos afrodescendientes especialistas que circularon entre Buenos Aires, Mendoza y Santiago, aportando un contenido simbólico al proceso y conectando los incipientes intentos separatistas de las futuras repúblicas del sur del continente.

### 3. La banda de música del Ejército Libertador de los Andes. Una movilización humana y cultural

Las bandas de música militar que ingresaron triunfantes a Santiago en 1817, alegrando con fiestas y convites durante dos años y medio, fueron las del Ejército de los Andes. La composición del Ejército vencedor en Chacabuco era de más de 3.700 soldados efectivos, con alrededor de 35% o 40% de afrodescendientes, en su mayoría libertos<sup>53</sup>. Figuraban en ese magno Ejército las bandas de música de los batallones n.º 11 y n.º 8, ambos con amplia presencia de hombres negros, especialmente el n.º 8, compuesto en su totalidad por afrodescendientes libres y libertos. La historia de estas bandas comienza con el inicio de la revolución en el Río de la Plata. Rafael Vargas, un vecino cuyano acaudalado, envió a dieciséis esclavos de sus servicios a Buenos Aires para instruirlos en la música. Después de “tres o cuatro años de aprendizaje” volvían en una “banda completa de profesores que amenizaban los festines del dueño, las procesiones de las iglesias y los actos públicos”. Esta banda fue obsequiada al Batallón n.º 11 con su vestuario instrumental y repertorio, en el momento en que el general San Martín realizaba la expropiación de esclavos para su ingreso al Ejército<sup>54</sup>.

En Buenos Aires, estos esclavos fueron instruidos por Víctor de la Prada en la Academia de Música Instrumental de Buenos Aires. De la Prada era por entonces un excelente ejecutante de flauta y un diestro profesor de clarinete, fagot y octavín, avecindado en la ciudad porteña, con estudios en Europa y fundador de dicha Academia<sup>55</sup>. Una vez concluidos los estudios, los esclavos regresaron a Mendoza para ser perfeccionados en la interpretación musical por el músico chileno Manuel Sotomayor. El coronel Las Heras, jefe del Batallón n.º 11, en misiva a San Martín, le pide retener a Sotomayor en la ciudad, pues “se halla encargado... de la instrucción y enseñanza de los mucicos [sic] de mi Batallón”. Sotomayor debía abandonar Mendoza y dirigirse a San Juan, evento que

51 La cadencia o el ritmo táctico es el ritmo que envolvía alineación, encajonamiento, tacto de codos e igualdad de longitud en el paso de los militares en la marcha. Almirante, *Diccionario militar*, 205.

52 Eugenio Pereira Salas, “La Academia Músico-Militar de 1817”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 18 (1951): 14.

53 Lynch, *San Martín*, 136.

54 Pereira Salas, “Los orígenes del arte”, 69, 70.

55 Gesualdo, “La música en la Argentina”, 133.

significaba perder los conocimientos que a la fecha había conseguido la banda<sup>56</sup>. Esto manifiesta la importancia de las bandas para el Ejército; su revisión y dirección eran llevadas por músicos profesionales y de prestigio, como también su instrucción en la Academia. Tal como sucedió con la banda del Batallón n.º 7, dirigida por el maestro Blas Parera, autor de la música del himno nacional argentino<sup>57</sup>.

Una vez constituidas las bandas de música militar, su uso masivo comenzó con el Ejército Libertador de los Andes. Las bandas creadas en Las Provincias Unidas a partir de 1816 fueron las de los batallones n.º 7, n.º 8, n.º 11, y la de Los Cazadores de los Andes. Las tres primeras con contingente amplio de soldados libertos. El propio general San Martín alza reclamos para que:

“Debiendo aumentarse el número de tambores, en proporción al que ha de tener la fuerza de cada cuerpo, espero que V.S. se sirva, proporcionar doce muchachos, procurando que sean de casta de color, para que desde ahora reciban en el piquete del número 8, la instrucción necesaria y se hallen oportunamente en estado de servicio”<sup>58</sup>.

La banda más importante y destacable del período fue la banda de música del batallón de Libertadores n.º 8. Perteneciente al Ejército de los Andes y creada en Las Provincias Unidas, su papel como batallón concurrió mucho más allá de la interpretación musical, pues su participación bélica resultó relevante para el proyecto patrio de América del Sur y de Chile, principalmente en la recuperación del poder de los patriotas y derrota de los realistas en el territorio. Dentro de este batallón, muchos soldados con experiencia militar, reclutados desde 1813, lograron sortear las batallas cúlmenes que dieron avance al proyecto patriota. El soldado liberto Manuel Espíritu Santo, de la Compañía de granaderos, del Batallón n.º 8, y oriundo de Buenos Aires, cruzó con éxito la cordillera tras el combate de Chacabuco, en 1817<sup>59</sup>. Seguramente participó en la batalla de Maipú, en 1818, pues su batallón tomó presencia en esa contienda. Cuatro años después, Manuel integró el Regimiento del Río de la Plata<sup>60</sup>, cuerpo militar que fusionó los regimientos de libertos n.º 7 y n.º 8, en Lima. Otros tantos integrantes de estos batallones vengaron “los ultrajes de su patria y de la América entera. Sobre las murallas de Montevideo; en la banda oriental del Río de la Plata; en los campos de Chile, y el Alto y Bajo Perú”<sup>61</sup>. En definitiva, fueron soldados en constante periplo por el vasto espacio de América del Sur, ya que, como soldados o instrumentistas en la banda de música, su acción resultaba cooperadora, al igual que importante, en la suma de miles de voluntades y acciones individualmente realizadas.

---

56 Diana Fernández Calvo, “La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX”. *Revista Digital del Instituto Universitario Naval* n.º 1 (2009): 38.

57 Guzmán, “Bandas de música”, 31.

58 Diego Cejas, “Música para movilizar el ejército”, en *La Guerra de la Independencia. Una nueva visión* (Buenos Aires: EMECÉ, 2013), 16.

59 “Causa criminal contra una patrulla del Batallón n.º 8, por robo al paisano Hermenegildo Martínez”, Santiago, 1817, en Archivo Nacional Histórico (ANH), Santiago-Chile, Fondo *Justicia Militar*, vol. 1, pieza 3ª, s./f.

60 “Revista de comisario del 1º batallón granaderos, Regimiento del Río de la Plata. Agosto 11 de 1821”, en Archivo General de la Nación (AGN), Lima-Perú, Fondo *Ministerio de Hacienda y Comercio*, H1. OL.65 Inventario de las cartas oficiales del Ministerio de Hacienda, doc. 24a.

61 General del Ejército del Perú Felipe de la Barra, *Colección documental de la independencia del Perú, Asuntos Militares*, t. 6, vol. 7 (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1976), 206.

Días después del triunfo en Chacabuco, la banda del Batallón n.º 8 alegró con música “el bando que proclamaba a don Bernardo O’Higgins Director Supremo de Chile”, pues “el pueblo, al oír aquella música”, interpretada por negros africanos y criollos argentinos con uniformes a la usanza turca, “creía estar en la gloria”<sup>62</sup>. En estas primeras manifestaciones de la banda de música militar en Chile estuvo la función pública, instalando armonías musicales en celebraciones oficiales y exportando ritmos y danzas desde sus pagos a la capital chilena.

Las bandas de los batallones n.º 11 y n.º 8, trajeron consigo canciones y bailes como el “cielito, pericón, la sajuriana y el cuándo”<sup>63</sup>. Bailes instalados en la población chilena gracias al contacto de la tropa con los espacios de sociabilidad popular. Similar fue lo ocurrido con la cueca, o zamacueca, baile nacional chileno por excelencia, que, según Vicuña Mackenna, habría llegado a Chile desde el Perú, con la banda del Batallón n.º 4, donde venía José Bernardo Alcedo, y que “en los primeros tiempos de su re aclimatación en Chile, la zamacueca siguió siendo como el lariarte de Quillota, un baile exclusivamente popular [...] un baile de chingana”<sup>64</sup>. Tal como las primeras bandas en Chile, en el período de la Patria Vieja, los instrumentistas no sólo interpretaban cadencias militares, toques de guerra, “fajinas, dianas o calacuerdas”<sup>65</sup>, sino que además amenizaron con festines y celebraciones, privados y públicos, sacando provecho de su pertenencia al Ejército triunfador e interpretando música con un fuerte sentido evocativo, que resultaba más inteligible que el discurso hablado<sup>66</sup>.

#### 4. Ser músico y soldado en las bandas militares argentinas y chilenas

Los músicos, al ser integrantes de agrupaciones eclesiásticas o tener una instrucción exclusiva para su ingreso a la banda militar, poseían esa doble característica: músicos y después militares, o militares con instrucción musical. Esto suponía una carga laboral e instrucción militar paralelas a la musical. Sin embargo, las experticias musicales de estos hombres traían aparejadas ciertas ventajas. Por ejemplo, los empleos de tambor mayor y pífanos eran asignados en el Ejército a la Plana Mayor, y en ocasiones los instrumentistas recibían gratificación económica al ser convocados a animar convites y fiestas<sup>67</sup>. El beneficio de tener una experticia —fuera musical, artesanal o artística

62 Zapiola, *Recuerdos*, 37.

63 Zapiola, *Recuerdos*, 44.

64 Benjamín Vicuña Mackenna, “La zamacueca y la zanguaraña”, [1882] *Selecta*, diciembre, 1909, 283-284.

65 *La fajina* es el toque de tambor o corneta para que las tropas se retiren a sus cuarteles, alojamientos o tiendas, romper filas, acudir y comer el rancho, hacer *la fajina*. En la táctica ligera también tiene aplicación en las maniobras; *la diana* es el toque marcial que se usa al romper el alba en guarnición para que la tropa abandone la cama. En los campamentos se toca antes de nacer el día; las tropas toman las armas, ocupan los puestos de antemano prevenidos y no se retiran a sus tiendas hasta que las avanzadas avisan que no ha ocurrido novedad en los reconocimientos que han practicado en las inmediaciones. Además se usa este toque como preventivo de marcha. En la táctica de guerrilla tiene una parte en la combinación de toques para las maniobras; *la calacuerda* es el toque marcial de cajas y cornetas usado en la infantería, en otro tiempo, para atacar a la bayoneta, y que hoy ha sido sustituido por el de ataque, más vulgarmente conocido con el nombre de *paso de ataque*. Almirante, *Diccionario militar*, 128, 339 y 264.

66 Bárbara Silva, *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario* (Santiago: LOM, 2015), 62.

67 Teodoro de Croix, *Reglamento de sueldos, y prest. así para la tropa veterana de infantería, y caballería y como para las milicias de una y otra clase cuando se ponen sobre las armas, que debe observarse en todo el distrito de este virreinato* (Lima: Casa Real de Niños Expósitos, 1787).

en general— situaba a los soldados en una posición de relativo privilegio, en una de las plataformas de ascensión social más importantes del período, como fue el Ejército. Esto significaba que los soldados, libertos o libres, estaban potencialmente destinados a espacios específicos dentro del Ejército, si es que lograban dominar instrumentos y tener autoridad sobre sus subalternos, generando en ellos una carga de responsabilidad y un buen lugar desde donde mostrar autoridad y ejemplar comportamiento militar. Uno de los pilares en la banda militar fue el Tambor Mayor; este era el jefe de la banda de tambores y cornetas de un regimiento de infantería. Su instrucción era constante y estaba a cargo de la formación de otros tambores, como también de su banda, ejerciendo autoridad y disciplina<sup>68</sup>.

En julio de 1817, el Gobernador Intendente de Santiago, en carta al Director Supremo Delegado, le remite a “Antonio Arenas, esclavo, pero que en la antigua Patria fue tambor, y de consiguiente quedó libre. Ahora se presenta para continuar su servicio”<sup>69</sup>. Seguramente, Antonio fue incluido en el regimiento de los Ingenuos de la Patria, cuerpo militar creado en 1814 en Santiago y compuesto enteramente por esclavos negros. El decreto que ordenaba fundar dicho regimiento exponía que “Alistados estos para la formación del nuevo cuerpo militar, quedarán libres desde este instante”<sup>70</sup>. Un segundo tambor, héroe de Maipú, fue el mulato José Romero, que en la batalla de Rancagua, en 1814, y con sólo 19 años, fue tomado prisionero. Reintegrado al Ejército en 1817, se convirtió posteriormente en teniente del Infantes de la Patria y fue galardonado por el gobierno con la Medalla de Maipú<sup>71</sup>.

Ser un soldado e instrumentista de la banda musical del Ejército requería trabajo, instrucción militar y práctica musical constantes. Una de las funciones importantes de la banda de música militar fue establecer la regularidad del paso militar. La música servía “para la marcación rítmica, disciplinar los movimientos de un conjunto de soldados e indicar el aire de avance, excitar un ataque y señalar el inicio o cese del fuego”<sup>72</sup>. La banda debía pautar los movimientos del cuerpo de infantería, para que su acción en batalla fuera “disciplinada y diestra en el manejo del arma, del fuego y de las evoluciones a compás”<sup>73</sup>. Las tácticas de combate de la época demandaban la perfecta coordinación entre los miembros de los batallones y escuadrones, ya que estos no debían combatir como individuos sino como engranajes de un mecanismo colectivo. Al distanciarse muchas veces esta articulación militar de la realidad, se buscaba que cada gesto, movimiento o paso fuera descompuesto “en sus mínimos componentes, grabando en los cuerpos una manera correcta de ejecutar movimientos mediante la repetición infatigable de los mismos”<sup>74</sup>.

---

68 Almirante, *Diccionario militar*, 668.

69 *Archivo de don Bernardo O'Higgins*, t. XXV (Santiago: Instituto Geográfico Militar 1964), 160.

70 Guillermo Feliú Cruz, *La abolición de la esclavitud en Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, 1973), 51. No obstante la promesa explícita de libertad del decreto, los esclavos reclutados permanecieron en el Ejército, condicionada su libertad a los resultados del proceso de independencia.

71 Feliú Cruz, *La abolición*, 240.

72 Cejas, “Música para movilizar”, 1.

73 Cejas, “Música para movilizar”, 1.

74 Alejandro M. Rabinovich, *Ser soldado en las guerras de Independencia. La experiencia cotidiana de la tropa en el Río de la Plata, 1810-1824* (Buenos Aires: Sudamericana, 2013), 47.

Ahora bien, tanto el espacio público como el campo de batalla constituyeron arenas importantes en las funciones que tenía el conjunto de música militar. La gran movilización de reclutas que trajo el Ejército de los Andes al territorio chileno hizo a su vez transitar ideales patrióticos desde las bases de la composición de la tropa. Una tropa de libertos y libres en cuerpos militares segregados —que a través de sus manifestaciones artísticas o desde su libre expresión hicieron circular manifestaciones culturales que se arraigaron en las naciones modernas del sur del continente—, así como el mismo conflicto y la movilización, les permitieron a los reclutados situarse como soldados de la patria, calificados y poseedores de un ímpetu triunfador, en una coyuntura ideal para desprenderse de un pasado de infame condición jurídica ante la sociedad del nuevo siglo.

A partir de 1817, con la llegada del Ejército Libertador de los Andes, muchos españoles adictos al rey huyeron. Las residencias de muchos de estos hombres fueron requisadas por la nueva administración, y otras fueron saqueadas, junto con edificios públicos. Después de la victoriosa jornada en Maipú resultó bastante difícil imponer el orden sobre una “tropa victoriosa”, que, sin recursos ni provisiones, corría por los campos cometiendo desórdenes y saqueos<sup>75</sup>. En 1818, en Santiago, el teniente mulato don José Romero, del batallón de Infantes de la Patria, en defensa de su cuerpo militar, acusa de ladrones al cuerpo de Guardias Nacionales y a su capitán Antonio Montaner:

[...] pues las casas que disfrutaban las habían costeadado de la madera que se habían robado de la obra de San Diego: las ventanas y puertas de la sala del de profundis: que si no era notorio que a fuerza de robos habían levantado sus casas; y que por esta razón salía el más ladrón que nadie<sup>76</sup>.

En cuanto expresión directa de orgullo y bravura, los batallones de afrodescendientes, no tan sólo lo manifestaron después del ánimo vigoroso del triunfo, sino que a viva competencia intentaron mostrarse como rectos soldados, defendiendo su honor, como soldados de un cuerpo militar diferente al resto. La victoria posicionó principalmente a los que la lograban, potenciando el orgullo de los batallones y su identidad de cuerpo militar, conectado al proceso independentista, o al proyecto mayor de la élite revolucionaria.

El Batallón n.º 8 fue conocido y afamado en Chile, Argentina y Perú. Su fama fue precedida por sus acciones bélicas, y también por su banda de música militar. La banda estuvo dos años y medio en la ciudad de Santiago. La ciudad, liberada en 1817, tenía cercana en la memoria y en la distancia las glorias de Chacabuco y Maipú. Las hazañas, las bravuras y el coraje que cantaban los militares fueron también expresados en la música popular. Cielitos y payas contaban las historias de las contiendas, reales o exageradas, pero sumidas en un contenido ritual propio de los que vencen. Tal como fue el caso del Batallón n.º 8, que entonaba cielitos para competir y encolerizar a los integrantes del Batallón n.º 11 del Ejército de los Andes, mostrando con ello su orgullo triunfal, valentía ante la batalla, rectitud y diferencia. Cantando:

75 Leonardo León Solís, “La desertión durante la Guerra de Independencia en Chile 1818-1820”. *Cuadernos de Historia Militar* n.º 5 (2009): 77.

76 “Proceso contra los tenientes José Romero y Judas Tadeo Salas, del Batallón de infantes de la Patria, por injurias contra el capitán Antonio Montaner del Regimiento de la Guardia Nacional”, Santiago, 1818, en Archivo Museo Bartolomé Mitre (AMBM), Buenos Aires-Argentina, Fondo *General José de San Martín*, Armario 2 Caja 58, doc. 3075, s/f.



“Ya concluimos lo de arriba  
de Maypo les bo ha ablar  
el ocho fué el que peleó  
y el onze se fue a robar.

Digo cielito que así  
cielito del otro lado  
al frente del enemigo  
el ocho nunca ha saqueado”<sup>77</sup>.

Fueron estas las bandas de música que cantaron a la patria; fueron ellos, los músicos negros, quienes participaron en las batallas memorables, que el Ejército denominó *gloriosas*. A su vez, fueron estas mismas bandas las que tuvieron la oportunidad de recordar a hombres caídos, batallas victoriosas —incluso fuera de sus fronteras—, celebrar y ser los maestros de ceremonias, junto con una muchedumbre en ocasiones ambivalente, en eventos públicos y privados, que se recubrieron de significados y simbolismos, haciendo gala de sus habilidades y potenciando una identidad de grupo.

## Conclusión

La circulación de hombres en la Independencia de Chile fue constante por la naturaleza del conflicto. Este tránsito conectó el proceso fundacional que derivó en el Estado nacional. El arribo del Ejército de los Andes fue la muestra más palpable de esto. Sin embargo, es importante destacar que no fue exclusiva del período. Durante largas décadas, previas al siglo XIX, artistas afrodescendientes, en general, transitaron del Atlántico al Pacífico, o de sur a norte, entre Lima y Santiago.

El estudio de la formación de las naciones modernas de Argentina, Chile y Perú se ha revestido de las dinámicas más internas de su generación. La cooperación “internacional” constantemente hizo referencia a grandes próceres de la región u oficiales europeos y norteamericanos que guiaron una tropa, siempre indiferenciada, que ayudó a la derrota española. Sin embargo, la presencia y acción del afrodescendiente americano han sido resistidas en la memoria oficial del proceso de las revoluciones independentistas y, más aún, en su circulación regional desde otros espacios de la vida pública. El afrodescendiente americano no fue un epifenómeno del proceso revolucionario, y su presencia es evidente, así como sus participaciones sociales y expresiones culturales en los años coloniales e independentistas. La presencia de estos sujetos no resulta importante en sí misma, sino en cuanto a los modos de las interrelaciones sociales, económicas y artísticas entre muchos de ellos y la sociedad en general, el Estado, la Iglesia y las élites revolucionarias. Tanto los músicos como artistas en general en los años de la independencia hicieron circular cantos populares, danzas y representaciones ligados a sus regiones de origen, y con ello aportaron al enriquecimiento de la cultura tradicional en Chile. Esto los constituye en intermediarios culturales entre la élite revolucionaria criolla y los sectores populares.

---

77 Eugenio Pereira Salas, *Danzas y cantos populares de la Patria Vieja* (Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1938), 65.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Archivos:

1. Archivo General de la Nación (AGN), Lima-Perú. Fondo *Ministerio de Hacienda y Comercio*.
2. Archivo Museo Bartolomé Mitre (AMBM), Buenos Aires-Argentina. Fondo *General José de San Martín*.
3. Archivo Nacional Histórico (ANH), Santiago-Chile. Fondo *Justicia Militar*.

#### Publicaciones periódicas:

4. *Selecta*. Santiago, 1909.

#### Documentación primaria impresa:

5. Almirante, D. José. *Diccionario militar. Etimológico, histórico, tecnológico, con dos vocabularios francés y alemán*. Madrid: Imprenta y litografía del Depósito de la Guerra, 1869.
6. *Archivo de don Bernardo O'Higgins*, tomo VII. Santiago: Imprenta Universitaria 1950.
7. *Archivo de don Bernardo O'Higgins*, tomo XXIII. Santiago: Instituto Geográfico Militar 1961.
8. *Archivo de don Bernardo O'Higgins*, tomo XXV. Santiago: Instituto Geográfico Militar 1964.
9. De Croix, Teodoro. *Reglamento de sueldos, y prest. así para la tropa veterana de infantería, y caballería y como para las milicias de una y otra clase cuando se ponen sobre las armas, que debe observarse en todo el distrito de este virreinato*. Lima: Casa Real de Niños Expósitos, 1787.
10. De la Barra, Felipe. *Colección documental de la independencia del Perú, Asuntos Militares*, tomo 6, volumen 7. Lima: Comisión nacional del sesquicentenario de la independencia del Perú, 1976.
11. M, J.D'W. *Diccionario militar. Contiene las voces técnicas términos, locuciones y modismos antiguos y modernos de los ejércitos de mar y tierra*. Madrid: Imprenta de D. Luis Palacios, 1863.

#### Entrevista:

12. Baptiste Bonnefoy, correo electrónico al autor, 08 de noviembre de 2017.

### Fuentes secundarias

13. Amunátegui, Miguel Luis. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Imprenta Nacional, 1888.
14. Arana Barros, Diego. *Historia General de Chile*, tomo III. Santiago: Universitaria, Santiago, 2000.
15. Blanchard, Peter. *Under the Flags of Freedom: Slave Soldiers and the Wars of Independence in Spanish South America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Pre, 2008.
16. Bonnefoy, Baptiste. "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, 2012.
17. Bragoni, Beatriz. "Esclavos insurrectos en tiempos de la revolución (Cuyo 1812)". En *Negros de la Patria. Los afrodescendientes en las luchas por la independencia en el antiguo virreinato del Río de la Plata*, editado por Silvia C. Mallo e Ignacio Telesca. Buenos Aires: Editorial SB, 2010, 113-130.
18. Bragoni, Beatriz. "Esclavos, libertos y soldados: la cultura política plebeya en Cuyo durante la revolución". En *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la Revolución*

- de Independencia en el Río de la Plata*, editado por Raúl O Fradkin. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008, 107-150.
19. Caballero, Luis César. *Los negros esclavos en Mendoza, algunas genealogías*. Mendoza: SS&CC, 2010.
  20. Cejas, Diego. “Música para movilizar el ejército”. En *La Guerra de la Independencia. Una nueva visión*. Autores Varios. Buenos Aires: EMECÉ, 2013, 409-417.
  21. Claro Valdés, Samuel. “La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O’Higgins”. *Revista Musical Chilena* 33, n.º 145 (1979): 5-24.
  22. Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
  23. Coelho, Maria Ligia. “América Latina: Historia comparada, historias conectadas, historia transnacional”. *Anuario de la Escuela de Historia* n.º 24 (2013): 9-22.
  24. Contreras Cruces, Hugo. “Artesanos mulatos y soldados beneméritos: El Batallón de Infantes de la Patria en la Guerra de Independencia de Chile, 1795-1820”. *Historia* 44, n.º 1 (2011): 51-89.
  25. Contreras Cruces, Hugo. “Contextos sociales y culturales de un pintor mulato a principios del siglo XIX”. En *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, editado por Natalia Majluf. Lima: Museo de Arte de Lima, 2012, 1-23.
  26. Contreras Cruces, Hugo. “Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800”. *Cuadernos de Historia* n.º 25 (2006): 93-117.
  27. Del Río Ortiz, Fernanda Andrea. “El lado negro de la historia de Chile: el discurso historiográfico sobre los africanos y afrodescendientes durante el siglo XIX”. Tesis de pregrado, Universidad de Chile, 2009.
  28. Eco Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.
  29. Eisner, Federico. “Josephus Gil y José Bernardo. Dos maestros mulatos peruanos en Chile”. *Estudios Avanzados* n.º 24 (2015): 93-100.
  30. Espejo, Gerónimo. *Apuntes históricos sobre la Expedición Libertadora del Perú en 1820*. Buenos Aires: Imprenta y librería de Mayo, 1867.
  31. Farmer, H. G. y James Blades. “Janissary Music”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tomo 9, editado por Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers Limited, 1980, 496-498.
  32. Feliú Cruz, Guillermo. *La abolición de la esclavitud en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1973.
  33. Fernández Calvo, Diana. “La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX”. *Revista Digital del Instituto Universitario Naval* n.º 1 (2009): 29-54.
  34. Gesualdo, Vicente. “La música en la Argentina durante el período colonial”. *Revista Musical Chilena* vol. 16, n.º 81-82 (1962): 125-134.
  35. González Undurraga, Carolina. *Esclavos y esclavas demandando justicia. Chile, 1740-1823. Documentación judicial por carta de libertad y papel de venta*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014.
  36. Gruzinski, Serge. “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 56, n.º 1 (2001): 85-117.
  37. Gruzinski, Serge. “Passeurs y élites ‘católicas’ en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640)”. En *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*, editado por Scarlett O’Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, 13-29.
  38. Guzmán, Florencia. “Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendientes durante las Guerras de Independencia”. *Anuario Historia Virtual* 7 (2015): 20-31.

39. Johnston, Samuel B. *Cartas escritas durante una residencia de tres años en Chile*. Traducido por José Toribio Medina. Barcelona: Soc. Imprenta-litográfica, 1917.
40. León Solís, Leonardo. “La deserción durante la Guerra de Independencia en Chile 1818-1820”. *Cuadernos de Historia Militar* n.º 5 (2009): 75-101.
41. Lynch, John. *San Martín: Soldado argentino, héroe americano*. Barcelona: Editorial Crítica, 2009.
42. Madrid Moraga, Luis. “Afrodescendientes de la guerra de la independencia y la negación de lo ‘afro’ en la historia de Chile”. *Revista Euroamericana de Antropología (REA)* n.º 3 (2017): 5-10.
43. Mondoñedo Murillo, Patricia Carolina. “La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro”. Tesis de pregrado, Universidad Nacional de San Marcos, 2002.
44. Morrone, Francisco C. *Los negros en el ejército: declinación demográfica y disolución*. Rosario: Centro Editor de América Latina, 1996.
45. Pereira Salas, Eugenio. *Danzas y cantos populares de la Patria Vieja*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1938.
46. Pereira Salas, Eugenio. “La Academia Músico-Militar de 1817”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 18 (1951): 13-20.
47. Pereira Salas, Eugenio. “Las primeras bandas militares de Chile”. *Revista Musical Chilena* 2, n.º 12 (1946): 48-49.
48. Pereira Salas, Eugenio. “Los orígenes del arte musical en Chile”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 8 (1941): 149-150.
49. Pinto, Julio y Verónica Valdivia. *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
50. Rabinovich, Alejandro M. *Ser soldado en las Guerras de Independencia. La experiencia cotidiana de la tropa en el Río de la Plata, 1810-1824*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
51. Rondón, Víctor. “Luz parda entre Lima y Santiago. Una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)”. En *La circulación en el mundo andino, 1760-1860*, editado por Teresa Pereira y Adolfo Ibáñez. Santiago: Fundación Mario Góngora, 2008, 319-343.
52. Rondón, Víctor. “Música y negritud en Chile: De la ausencia presente a la presencia ausente”. *Latin American Music Review* 35, n.º 1 (2014): 50-87, <https://doi.org/10.7560/LAMR35103>
53. Salinas, Maximiliano. “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena* 54, n.º 193 (2000): 45-82.
54. Sánchez, Susy. “Del Rey monumentalizado a la Patria feminizada. La metamorfosis política en la ciudad de Guatemala a través de las celebraciones festivas (1789-1821)”. En *El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias*, coordinado por Pablo Ortemberg. Rosario: Prohistoria, 2013, 213-236.
55. Silva, Bárbara. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. Santiago: LOM, 2015.
56. Spencer, Christian. “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* n.º 25 (2009): 66-92.
57. Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago: Ed. Zig-Zag, 1974.



## **Luis Antonio Madrid Moraga**

Estudiante de doctorado en Historia de la Universidad de Chile. Becario Programa de formación capital humano avanzado CONICYT. Licenciado en Historia con mención en Estudios Culturales de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile). Hace parte del grupo de investigación “Pasado y presente de la migración afrodescendiente en Chile”. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los artículos “Soldados afrodescendientes esclavos en el proceso de independencia de Chile. Esperando la libertad en transgresión y lealtad 1817-1820”. *Convergencia Histórica* 1, n.º 2 (2014): 17-45, y “Afrodescendientes de la guerra de la independencia y la negación de lo ‘afro’ en la historia de Chile”. *Revista Euroamericana de Antropología* n.º 3 (2017): 5-10. [luismadrid@outlook.com](mailto:luismadrid@outlook.com)