

KURICHE

PRÁCTICAS MUSICALES DE RAIZ AFRO EN CHILE

Mariana León, Francisco Bascur y José Rojas.



Kuriche: curi=negro; che=gente

Kuriche es el camino inverso desde la ofensa de decir "negro curiche" al niño más moreno del grupo en el Chile de antes, aminorado por su simple condición de color, hasta el origen de la palabra en el asistente de la machi mapuche, presente con su poder y habilidad en los nguillatunes y palines. De la misma manera, Kuriche intenta dar visibilidad y poner en valor prácticas afrodescendientes que independiente de la condición fenotípica de sus ejecutantes y protagonistas, podemos identificar como afro y que en su mayoría se ubican en ciertos márgenes de los estudios e investigaciones en el país.

Abril 2015 Número 1 año 1.
ISSN: 0719-6024

Núcleo editorial: Mariana León, Francisco “Panchote” Bascur, José Rojas

Diseño e ilustración: Estudio Navaja

Coordinación general: José Rojas

Web: kuriche.cl

mail: kuriches@gmail.com

Contenidos

Presentación	- 5
Agradecimientos	- 7
Artículos	- 8
<i>El canto con sentimiento: aproximaciones a los cantores negros de las Cruces de Mayo, Arica (Chile).</i> Mariana León.	- 9
<i>Batuque chilensis: consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile.</i> José Rojas.	- 31
<i>Kuriches del Sur.</i> Francisco Bascur Sanchez.	- 70

Presentación

KURICHE es un espacio para la difusión de investigaciones y manifestaciones culturales de origen africano, principalmente circunscrito al territorio chileno. Con interés de profundizar en los fenómenos englobados con la categoría de lo “afro”, KURICHE es una propuesta para converger diversas miradas y debatir reflexivamente sobre el proceso de construcción del imaginario de lo “afro” presentes en las manifestaciones artísticas en Chile.

En los últimos 40 años se evidencia la masificación de iconos e imaginarios de lo afro en Latinoamérica, y en específico en Chile, que dan cuenta de una complejidad de hitos y referencias, siendo un fenómeno heterogéneo, fecundo y de gran movilidad que sigue bebiendo de distintas fuentes: reivindicaciones de afrodescendencia; el reconocimiento de la multiculturalidad como un valor; la creciente inmigración en las últimas décadas en Chile, la circulación de nuevas sonoridades por la industria musical del World Music; la llegada de retornados del exilio con otras experiencias y conocimientos culturales; compatriotas viajeros o artistas visitantes que han aportado musical y artísticamente, entre otras líneas de análisis. Con todo, se han desarrollado y arraigado a lo largo de los años en el territorio nacional, una mirada propia de las manifestaciones artísticas que se expresan, nutren e identifican como prácticas culturales “afro” o de origen africano.

En este contexto, KURICHE se presenta en dos formatos que dialogan y que pueden circular de manera independiente: por una parte el sitio web, contenedor de artículos, noticias y materiales audiovisuales que se actualizan con periodicidad (kuriche.cl) y por otra, esta publicación digital (PDF) que contiene los artículos generados cada año de acuerdo a alguna temática específica.

Durante el año 2014, KURICHE se centró en la investigación de prácticas musicales de raíz afro que cuentan con una escena o desarrollo actual en tres ciudades de Chile: Arica, Santiago y Concepción y de los cuales juzgamos cierta invisibilidad de su desarrollo. Por lo tanto esta primera edición de KURICHE nos brinda tres artículos ilustrados en un formato digital de libre descarga bajo licencia Creative Commons como lo son: “El canto con sentimiento”, artículo de la antropóloga Mariana León que indaga en las fuentes vivas de la tradición del canto a la Cruz de Mayo de la ciudad de Arica donde el componente afrodescendiente tiene una importancia de primer orden; en “Batuque chilensis”, el músico e investigador independiente José Rojas nos hará una retrospectiva de los orígenes de las batucadas y escuelas de samba en la ciudad de Santiago de Chile y su lugar como construcción del imaginario afrochileno; y para cerrar: “Kuriches del Sur”, serie

de entrevistas en formato audiovisual y un texto dirigido por el realizador audiovisual, músico y gestor cultural Francisco “Panchote” Bascur, quien nos ubicará en los orígenes de la escena afrocolombiana y afrouruguaya desarrollada en la ciudad de Concepción de la voz de parte de sus protagonistas

Para la realización de estas investigaciones, la publicación de los artículos en este PDF y la construcción de la web, se contó con el financiamiento del Fondo para el Fomento de la Música Nacional 2014, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) en la Línea de investigación.

Agradecimientos

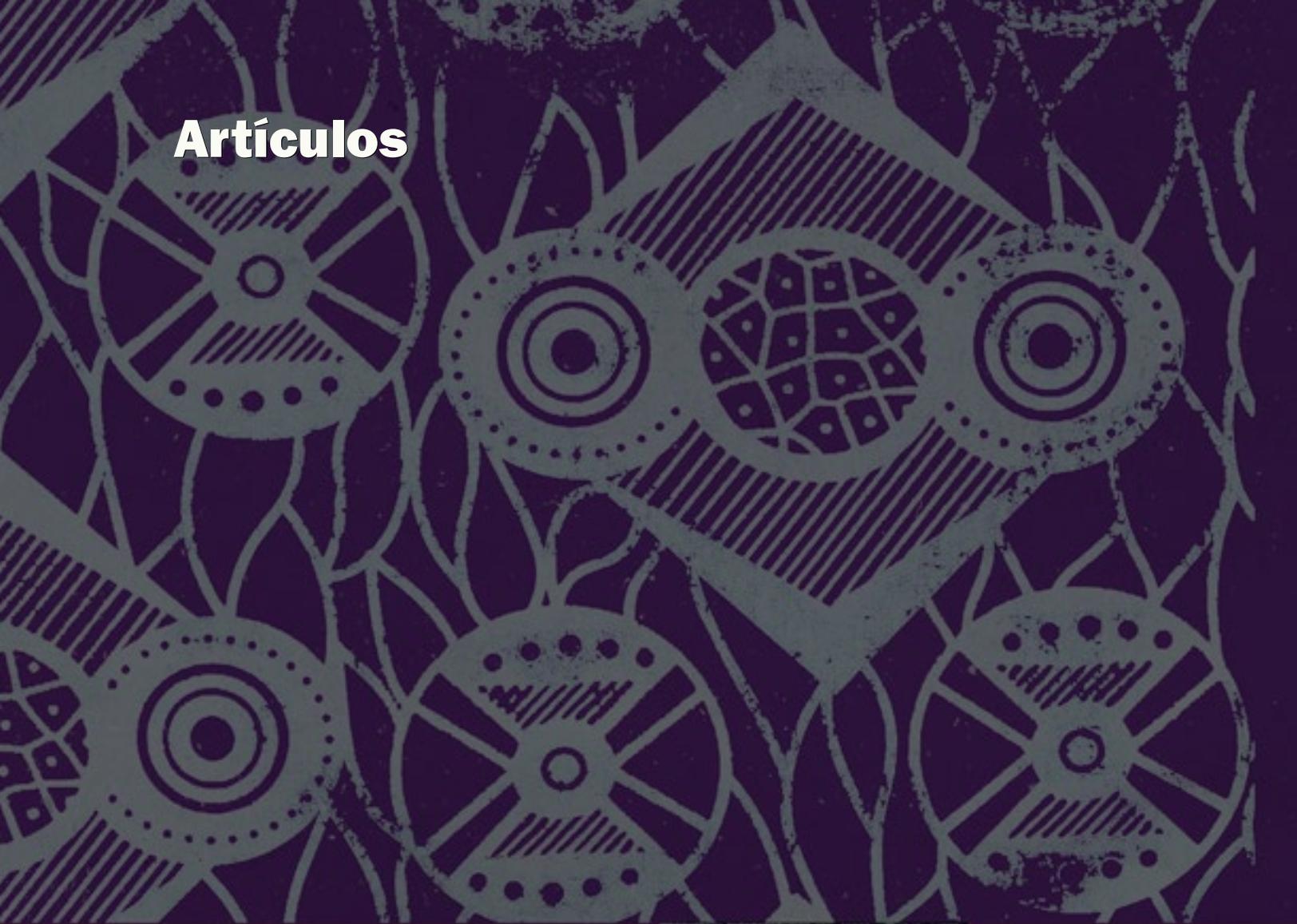
El equipo de investigadores de KURICHE quiere agradecer a Jean Franco Daponte y Javiera Mahan; a Juan Pablo Gonzalez y Juan Carlos Poveda del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado; a Cristobal Cornejo (QEPD) y equipo del diario El Ciudadano; a Greco Acuña, Rodrigo Farias y Oscar Arce; a la Asociación de Estudios de Música Popular Chilena (ASEMPCH) y a Andrea, Santiago, Emo, Nora y Javier.

A Coni Villa y la Revista Rufian, a las organizaciones afrodescendientes en Arica, en especial a la ONG Oro Negro y la Comparsa Tumba Carnaval; a Marta Salgado, Constanza Letelier, Pedro Mendez; a Arturo Carrasco, Jaime Baluarte, Rosa Alfaro; a los colegas Andrea Chamorro y Juan Pablo Donoso.

A Barrio Sur; a la Agüita de la Perdiz; a Marco Burdiles, Jaime Salgado (QUEPD), Aarón Concha, Sergio Barría, Marcelo Sánchez, Mao Valenzuela, Samuel Flores, Julio y José Burdiles, Juanjo Rodríguez, John Roa y Cristian Barría; a Sankofa, AfricAmérica, Tribu Kuriche, Nag Mapu Folá; a Gonzalo Prieto, David Ortega y Josean Medina; a Baltasar, Claudia y Omara.

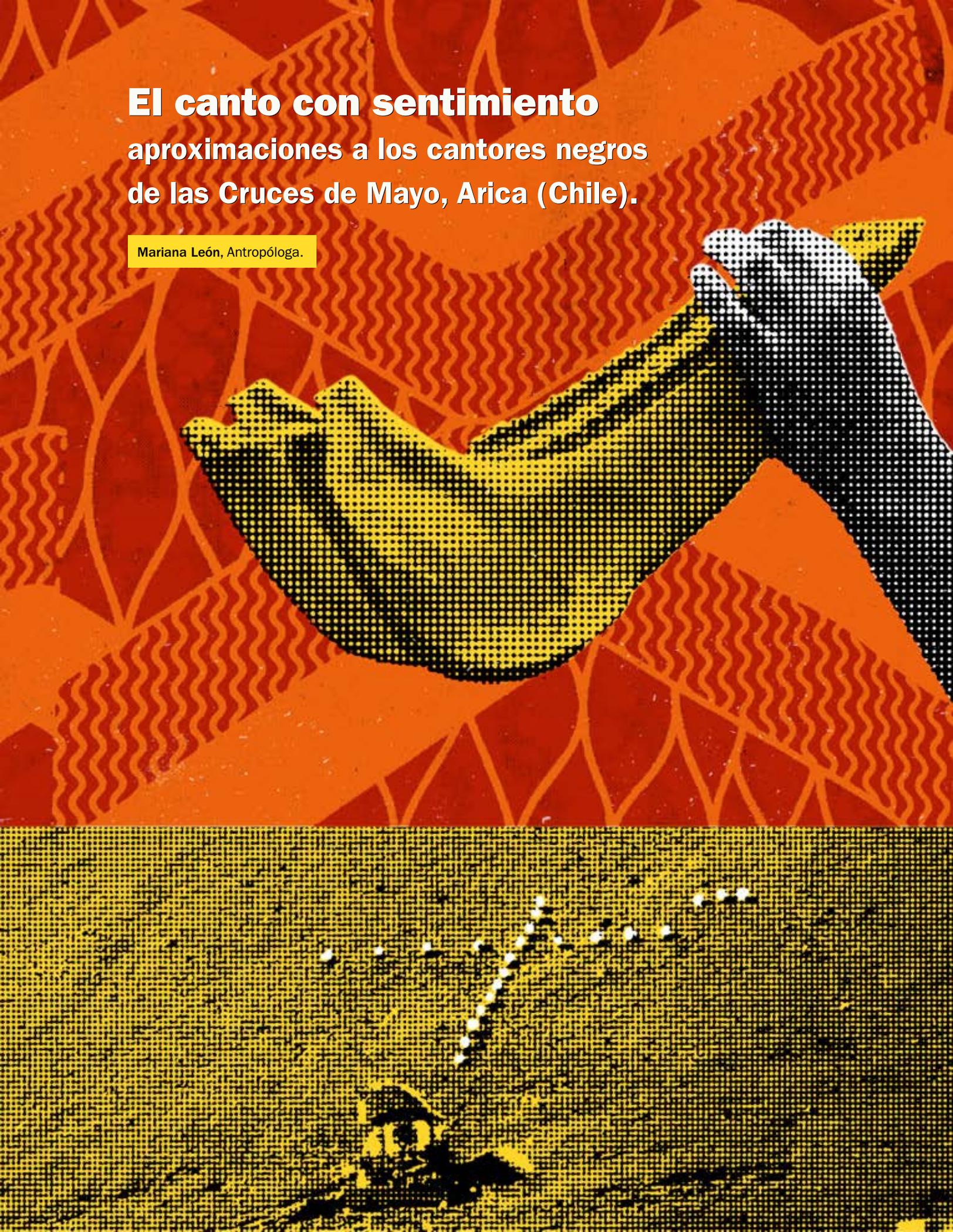
Agradecemos también a familiares y amigos; y en especial a todos y cada uno de los entrevistados en las investigaciones.

Artículos



El canto con sentimiento aproximaciones a los cantores negros de las Cruces de Mayo, Arica (Chile).

Mariana León, Antropóloga.



El canto con sentimiento

aproximaciones a los cantores negros

de las Cruces de Mayo, Arica (Chile).

Mariana León, Antropóloga.

“Él tenía una forma especial, era una forma especial... bien bonito él, era algo como que le salía de adentro, una este bonita.”

“Sí, era negro, bien negrito y jalto!... bien delgado, alto”

(Rosa Alfaro, 2014)

I. INTRODUCCIÓN O ALGUNAS ACLARACIONES PREVIAS.

Es evidente la exclusión, de los descendientes de esclavos africanos, negros, zambos y los actuales afrodescendientes del proyecto de identidad nacional de Chile. Mas en la última década las comunidades afrodescendientes han venido reivindicando su presencia en la Región de Arica, a través de acciones políticas y sociales, pero también con una rica producción escrita (Canto, 2003; Baez, 2010; Salgado, 2013), para develar -ante nuestros ojos- que no son sujetos del pasado, sino también del presente. A consecuencia, se observa un interés creciente de otros actores por comprender quiénes son ellos; y -a posterior de las comunidades- ha surgido un corpus de trabajos académicos y de la institucionalidad cultural, que han propendido hacia comprender histórico-culturalmente a esta comunidad¹. En dichos textos (e incluso los de las mismas organizaciones) observase una consolidación político-identitaria, que se refleja en su baile y ritmo “tumba carnaval” (Mora, 2012; León, 2012). Tanta centralidad ha tomado esta práctica musical, que hoy emerge como “La” danza de los afrochilenos (León, 2014).

Sabiendo que el estudio sobre la población afrodescendiente tiene mucho por recorrer, contrastar y profundizar, es que nos interrogamos: ¿es acaso la única práctica musical de esta población?. Habiéndonos encontrado con una entrevista de *Memorias S.XX* (2010), que recordaban vívidamente el sonido de los cantores negros², abuelos que oficiaban en la fiesta de las cruces de mayo en el valle de Azapa y otros valle cercanos, nos propusimos indagar que había detrás de ese sonido rememorado... asociado a un ámbito religiosos, sincrético y lleno de relaciones interétnicas, donde aparentemente destacaban estos abuelos negros por sus cualidades ‘musicales’ expresadas en la voz.

Mas no fue un camino fácil. Primero por condiciones del ‘azar’: el desarrollo del terreno de investigación en el contexto mismo de la fiesta, no pudo ser realizado,

pues enfermé días antes, sin poder viajar en Mayo. Ello significó reformular la metodología, proponiendo una segunda ‘oportunidad’: realizar entrevistas a cantores y personas asistentes a la fiesta, viajando en julio. Así, se realizaron tres entrevistas fundamentales para nuestro estudio; pero, se volvió a torcer el camino por un accidente en Arica, y no pude seguir realizando entrevistas en terreno.

Lo comento a modo de empapar al lector de la vivez etnográfica que significa estos trabajos, las implicancias subjetivas y como nos adaptamos metodológicamente. Como respuesta, planteamos este trabajo exploratorio, más que llegar a certezas concluyentes (si es que existen), pretende abrir preguntas. Igualmente releva elementos que, como equipo Kuriche, consideramos interesantes: la presencia de una cierta tradición de “cantores negros”, rememorados por su voz; en contraste a un paradigma folclórico que ha concentrado la imagen de los “cantores” en la zona central de Chile (canto a lo divino), o a población andina.

Así nuestros entrevistados responden a la selección de tres perfiles: un “cantor” como ejecutante fundamental de la práctica musical estudiada; una persona creyente y que canta (pero no de oficio), como alguien que participa, pero sin cumplir el rol oficial; y por último, una “protectora” de la cruz o digamos dueña de la sede, donde se celebra y realiza la fiesta, como una persona que observa la practica musical desde fuera, pero muy cercanamente. Para este estudio inicial, narrativamente utilizamos una perspectiva *emic* (como canto con sentimiento), tomando términos o palabras de los mismos entrevistados.

Quienes son: a) *Señor Jaima Baluarte Centella*, Azapeño de 69 años, cantor de cruces de mayo. Miembro de la Cruz de Mayo Agrupación Familiar Baluarte, cruz que tiene más de 200 años en la familia. Proveniente de una familia de agricultores y cultivadores de olivos en el valle, siempre ha sido participe de los bailes de morenos para la Virgen de las Peñas. Ejerce el oficio de “cantor” de cruces, desde los 30 años. b) *Don Arturo Carrasco*, negro de 72 años, Presidente del Club Adulto Mayor Afrodescendiente Julio Corvacho Ugarte. Hijo de sastre ariqueño, cuando niño se crió en Iquique, en las salitreas, pero manteniendo siempre vínculos con su familia en Arica, donde se radicó posteriormente. Antiguamente participaba de la Cruz de Mayo de la Familia Guitierrez Baluarte, y actualmente de la Cruz de Las Animas, donde ha cantado. c) *Rosa Angelina Alfaro Bravo*, Azapeña de Alto Ramirez de 78 años, hija de campesinos, desde los 12 años estuvo a cargo de monjas italianas (a cambio de trabajo); después cuando joven trabajo para una familia italiana. Participa de la Cruz de Hacha o Cruz de Gallardo. Esta cruz la adquirió ella y su familia, cuando quedo abandonada en Alto Ramirez, solicitando permiso para cuidarla; desde ahí, ha sido trasladada a diversas partes acompañando siempre a la familia. Los tres se sienten gustosos de cantar (no sólo para las cruces).

El texto presenta la siguientes partes: consideramos fundamental, hacer una breve referencia sobre el origen de la fiesta y su importancia en el mundo andino; para después describir la estructura festiva en la región de Arica, a través de relatos

de los entrevistados. Luego se describe el oficio del cantor, las características del canto y delinear elementos de esta práctica musical; por último, indagar sobre los “cantores negros” de antaño.

II. LA FIESTA RELIGIOSA CRUZ DE MAYO O “LA VERA CRUZ”.

El origen cristiano responde al hallazgo hacia el año 320 d.C. del madero en el cual Jesucristo habría sido crucificado, o “vera cruz”. Tendría propiedades divinas y como otras reliquias, fue utilizado por la Iglesia para afianzar la fe en sus creyentes. Posteriormente, el madero habría sido extraída por “infiel” Persas, y en el año 630 d.C fue recuperado. Tal exaltación tuvo el regreso de la reliquia para la Iglesia, que incorpora al calendario litúrgico la celebración de esta recuperación el día 3 de Mayo. (Claro, 1993: 158).

Mas pese al anuncio de celebrarse en todos los territorios cristianos, es en el mundo andino donde toma gran fuerza esta fecha. La instalación eficaz responde a que el colonizador la superpuso a otra celebración prehispánica: *Hatun Aymora Quilla*, la fiesta de la cosecha del maíz (Perez, 2002). Y además coincide con la cruz andina: la *Chakana*. Esta, el símbolo del Sol y la Cruz del Sur, es la lectura de las constelaciones para organizar -entre otras cosas- la producción agrícola, siendo una síntesis del calendario andino. Así el día 0, o inicio del año, corresponde al 3 de mayo, justamente cuando la constelación de la Cruz del Sur adquiere la forma geométrica de una cruz cuadrada (Ostermann, 1994).

Hay bastante bibliografía sobre el significado cósmico de la cruz escalonada o *chakana*, mas queremos remarcar que la presencia de este símbolo se extendió en todo el territorio andino (Perú, Boliva, Chile y Argentina), donde justamente se hayan celebraciones a la Cruz de Mayo, como una festividad sincrética, de proclamación de abundancia, prosperidad y protección de las cosechas. Por ello, las cruces de mayo son celebradas por comunidades agrícolas, y en Chile esta presente en casi todas las regiones³ (Mercado, 2006).

Lamentablemente no hay estudios comparados sobre la fiesta, que establezcan nexos y diferencias locales –o interpretaciones- de este festejo en los distintos lugares de Chile, tan sólo enumeraciones o menciones a esta festividad como elementos aislados o, a lo mucho, circunscritos a regiones⁴. Asociada a la petición de abundancia, y -aunque no contamos con el detalle de cada una- se manifiesta como algo común la expresión del “cantar” a la cruz. En la zona central, por ejemplo con el canto a lo divino, observándose la existencia del “cantor”, como un oficio religioso; como en Aculeo, donde el cantor, usando el guitarrón, realiza alabanzas, versos a lo divino en la vigilia a la cruz (Giner y Saez, 2005). En otras provincias, como en Arauco, se describe un canto comunitario, donde las familias salen a pasear la cruz por el pueblo, solicitando recursos para la fiesta (Trangolao, 2007). En esta caravana, se cantan en colectivo, y no se describe en si un “cantor” (lo que no significa que no exista). Sin embargo, lo que nos interesa remarcar es la

importancia del canto como demostración de la fe y la presencia de versos ya 'estandarizados', o digamos fijos, a través de la tradición⁵.

En la región de Arica y Parinacota los trabajos abordan la fiesta, entendida desde la cosmovisión andina, como ya explicamos, estrechamente vinculado al calendario ritual agrícola, la representación simbólica del cerro-protector, la expresión del canto y la fiesta o baile como cierre.

Ahora, para este territorio, debemos comprender esta comunidad afrodescendiente bajo la categoría de "Afroandino"⁶. Pues estas comunidades negras se han integrado a un territorio cultural andino, generando relaciones históricas, adaptaciones y constantes re-elaboraciones culturales producto de esta vinculación afro-andina⁷ (Celestino, 2004). Es importante reflexionar -como indica Olinda Celestino- que la instalación de los sistemas de cultivos de alta intensidad por los españoles, dependió de mano de obra esclava y que las técnicas agrícolas de producción de plantaciones exógenas, fueron basadas en primer momento en los esclavos (como fue en todo el territorio del Virreinato del Perú). Luego, se hace evidente en el tiempo los vínculos entre poblaciones subalternas -indígenas y negros-, que originaron trueques, intercambios y hasta solidaridades frente a la opresión del colonizador (Celestino, 2004).

Para entender el ciclo agrícola de este territorio es fundamental leerlo a la luz de las continuas relaciones entre comunidades, siendo mucho más complejo, pues se evidencian relaciones interétnicas de larga data. Los afroarriqueños están ligados al marco cultural andino (y la relación con comunidades indígenas), asociándose y quizás rivalizando en momentos pero, también han sido partícipes de las celebraciones religiosas -¡sobretudo de las permitidas por los colonizadores y la iglesia!-, por lo cual como agricultores, son miembros creyentes de la veneración a la Cruz.

Tanto así que, pese a que los trabajos sobre esta fiesta en la región tienen énfasis en población andina, se puede observar la presencia de personas de "raza negra", como lo explicita Juan van Kessel en su narración etnográfica de la fiesta de la Cruz de Mayo, como una tradición de los agricultores del valle de Azapa (Kessel, 2008); evidenciando la presencia de afrodescendientes y las relaciones interétnicas entre grupos que comparten el territorio agrícola (mas adelante lo detallamos). Por ello, nuestro interés de realizar otras lecturas sobre las tradiciones y manifestaciones culturales de este territorio, como esta práctica musical.

III. LA CRUZ DE MAYO EN LA REGIÓN DE ARICA, UNA FIESTA “SIN FRONTERAS”.

“nosotros nos preparamos para eso, juntamos nuestra platita, y ¡hacemos los gastos que hay que hacer!, pero sin miramientos, si hay que hacerlos, porque es la cruz, y la cruz es la que nos acompaña durante todo el año... es la fe, sobre todo, sobretodo es la fe, el sentimiento que uno tiene hacia la cruz ¡es muy grande!”

(Jaime Baluarte, 2014)

Como se indicó, la fiesta de la Cruz de Mayo esta asociada a comunidades agrarias, como ritual de solicitud de abundancia y prosperidad. Se celebra en Azapa, Lluta, Codpa, entre otros valles, e incluso en la ciudad de Arica, donde se efectúa la misa principal para todas las asociaciones familiares de Cruces. Se practica en todo el territorio, sin distinción, *“por Lluta, famosa de la Cruz, iba de Hacha de acá, más allá de la cárcel; o hay cruces en Lluta, en Azapa... en Azapa ¡todas las parcelas tienen una cruz!... Porque las cruces son, es algo que no tiene frontera, ahí son aymaras, quechuas, y negros...”* (Carrasco, 2014)

Las Cruces “se bajan” del cerro, por lo general el 1 de mayo, siendo llevada a misa el 3 de Mayo, la mayoría a la Iglesia Santa Cruz en Arica, pero también a otras iglesias cercanas, según el sector. Después, cada familia o agrupación familiar permanece con la Cruz, venerándola, rindiéndole adoración, en la sede dispuesta para ello, hasta el momento de “subir” la Cruz nuevamente al Cerro, donde continuará hasta el otro año. *“(...)es la que nos está velando, por eso está en el cerro, nos está velando para que todos los agricultores, que son de esa parte, de ese sector, les vaya bien poh...”* (Baluarte, 2014).

Cada familia tiene una fecha distinta para subirla, *“Entonces todos van subiendo a la pinta de ellos, la pueden subir un jueves, un sábado, un domingo, cuando sea. Entonces yo voy a la cruz de Sora, ¡ay no, no me voy, tengo otra cruz allá en Acha!...”* (Carrasco, 2014). Así, se organizan familias y comunidades, para asistir a las distintas Cruces o “subida” de la Cruz, *“cuanto se llama, el altar, le cantan, le sirven su chocolate, el vino navegado, lo que sea; y tienen un día especial cada familia, y ese día hace una cena, hacen una misa, y ahí esperando la subida nada más, se adorna con luminaria, con velas, unas luminarias especiales que se hacen de caña con papel este... como... algunos lo hacen con crepé, otros con volantín”* (Baluarte, 2014).

El señor Jaime Baluarte hace alusión a los faroles o luminarias que se realizan de papel para adornar la Cruz en el cerro. Es interesante indicar al lector, que esta luminaria aparentemente es una tradición de las familias “negras”. Don

Arturo, nos refiere cómo son estos “farolitos”: hechos de caña, con un corte tal para colocar la vela, forrado con papel.⁹ Asimismo, la señora Rosa, nos comenta como han cambiando, adaptando esta práctica, pues actualmente se hacen con botellas plásticas¹⁰. Estos faroles en el cerro iluminan la Cruz, pero además tienen una simbología: las iluminarias forman un “manto de cruz”, y a un costado, las “tres Marías”¹¹.

Ahora bien, es en la “subida” cuando el cantor realiza su oficio de canto de veneración¹². Después de la subida y la “despedida” de la cruz en el cerro, bajan los concurrentes y realizan una “fiesta” en la sede familiar. Así, tras la parte “religiosa” la festividad cuenta con una etapa “pagana” -si se puede sectorizar la fiesta y, aun, denominarla de este modo-. Esta corresponde al “bailongo”¹³, donde comparte con todos los asistentes, se sirve comida, vino, licor, al sonido de bandas de bronce¹⁴. En esta parte, ya el cantor no ejerce su oficio, sino que comparte con los demás asistentes.

IV. EL OFICIO DEL CANTOR: UN ROL CONNOTADO DE CANTORES NEGROS DE LOS VALLES.

“¡ya!, él cantaba también. Después ya fuimos tomando nosotros los más jóvenes, ya están todos fallecidos ellos, la mayoría no hay ninguno de los antiguos, ¡antiguos, antiguos!... que cantaban. Después ya fuimos retomando...”

(Jaime Baluarte, 2014)

Como señalamos, nuestro interés es relevar y abrir preguntas sobre la presencia de ‘cantores negros’, como un oficio connotado y valorado por la comunidad. ¿Quiénes eran estos cantores?, ¿qué lo distinguía o qué los hacía especiales?, ¿circulaban sólo entre familias ‘negras’ azapeñas o también en otras familias?, ¿era un oficio familiar?... son preguntas que no podemos zanjar en una primera aproximación, aunque nos atrevemos a dar líneas para profundizar posteriormente o abrir ventanas para los lectores.

Primero, en los relatos de nuestros entrevistados, como también en conversaciones informales con lugareños, se observó que el “cantar” no necesariamente es privativo de un perfil de persona. Todos pueden cantar, porque cantar está asociado a una condición de fe y veneración de la Cruz; las novenas y alabanzas están escritas, circulan entre los asistentes (según cada momento de rito) donde alguno de ellos toma la ‘voz’ y otros responden el coro. Incluso actualmente mujeres, o jóvenes, cantan y pueden guiar el canto. De cierto modo, la ausencia de ‘cantores’ y la necesidad de cumplir la veneración a través del canto, hace que muchas veces las familias solucionen esta necesidad a través de algún miembro¹⁵.

En este sentido es interesante cómo Don Arturo Carrasco, sin ser un cantor de oficio, ha cumplido ese rol; señala que no hay privación y “que nadie critica” si se equivoca. Como él explica, frente a la carencia de cantores las personas iban aprendiendo los cantos “yo lo fui aprendiendo de a poco... no, no interés de meterme, fui aprendiendo de a poco, y cuando fallaba alguien “¿ya quién lo canta?”, ya, ¡yo te lo canto!” (Carrasco, 2014). Él mismo fue escribiendo las estrofas en libretas de alabanzas y novenas a la Cruz. Así indica que este rol pueden cumplirlo varias personas:

“no, no, no, si pueden ser varios, por ejemplo (...) en la ultima Cruz de Mayo de la Animas, ahí cantaban dos niñas y una señora, y después todos nos metimos de repente al canto, a la alabanza. Porque ya uno se las va aprendiendo, entonces uno quiere cantarlas, entonces las niñas se mantienen, dos niñas y una señora, y después alguno que se metían, así cuando se acordaban del verso se metían...” (Carrasco, 2014)

Pese a que cantar no es privativo, existen diferencias entre una persona creyente que canta para las cruces y un “cantador” de oficio. Incluso, nuestros entrevistados denominan a este oficiante como “cantador”, discriminándolo de personas comunes¹⁶. Estos cantores cumplen el oficio no sólo en la Cruz de su familia u asociación, sino que asisten a varias, invitados por las personas: “había otro señor también eh... Raimundo Cegarra se llama, ese iba a todas las fiestas a cantarle, él... y le contestábamos el coro” (Alfaro, 2014). Esto connota este carácter “profesional” del oficio.

Al preguntar qué diferencias notan en estos cantores, emerge primeramente que cantan de memoria, “nooo... ellos no cantan con nada (...) de memoria, esos ¡sil!, de memoria” (Carrasco, 2014). Por otra parte, estos cantores de oficio eran y siguen siendo hombres. Aunque actualmente hay mujeres que también cantan (como lo indicaba anteriormente Don Arturo), el cantador de oficio o “religioso” es hombre, como lo deja ver la señora Rosa:

“Nunca he escuchado que cante una mujer, aunque mis primas también cantan cuando, o sea ella cuando va el grupo de la compañía, también ella canta y lo’ otro le contestan, uno de ellos canta así. Pero lo religioso, religioso, más son hombres, ¡se le graban!, no como la mujer que tiene que andar con el papel, ¡ellos no cantan con papel!... lo tienen grabado en su mente... Si ahora al último, yo vi al viejito y a su hijo que cantaron así no ma’, bien bonito, y la gente llega a llorar a veces...” (Alfaro, 2014)

La cita indica a la memoria como recurso fundamental del cantor, pero también esta condición de ser diferente, “bien bonito”, emocionando hasta el punto de hacer llorar. En este sentido, Don Arturo hace una descripción interesante respecto

de porque a él le interesó cantar, sin ser un cantor de oficio, pero producto de esta condición “emotiva” que los cantores negros le imprimían al canto: *“si... me gustó cómo cantaban los negros, y cómo cantaban los otros negros también (...) Me gustaba el sentimiento, como te digo, que le ponen a las alabanzas y cómo canta el coro (...) un sentimiento tremendo y eso me gustó...”* (Carrasco, 2014). Esta emoción que se expresa en el canto, que va más allá de la letra, es algo que para los entrevistados es indescriptible, pero donde se diferencia el oficio de cantor -con una cierta expresión musical a través de la voz- de las personas comunes que cantan en la fiesta.

Con este telón de fondo, se puede revisar el relato biográfico de Jaime Baluarte, como cantor de esta nueva generación, dándonos pistas para comprender elementos musicales de este oficio tradicional.

El señor Jaime Baluarte siempre ha estado vinculado al ámbito religioso, desde niño participa en bailes morenos de la Virgen de las Peñas, y ha sido dirigente de la Asociación de Bailes Morenos. Aunque no se inició como cantor desde niño, sino que a los 30 años, siempre estuvo cerca de esta práctica, pues su tío era cantor -don Reimundo Cegarra-, por lo cual desde pequeño vio muy de cerca este oficio. Él menciona que lo ponían desde niño a cantar a la virgen y de ahí que su familia señale que tenía condiciones para ser cantor, en la voz:

“Entonces según ellos tenía buena voz para cantar, ja, ja... así que siempre me tocaba cantar o hacer este poemas de alabanza a la virgen y... siempre me sacaban así, ya anda adelante, desde niño así, empecé a perder la vergüenza, porque al principio me llegaban a tiritar los pies cuando me sacaban delante de todos, así ya me fui acostumbrando” (Baluarte, 2014)

Esta cualidad “de buena voz” hizo que frente la ausencia de cantores, él se iniciara en el oficio: *“esto de cantar nació nada más que por... cuanto se llama, por insistencia de la familia casi, porque... ¡ya no quedaban cantores!, entonces “ya po’ Jaime, ¡cuando vay a cantar!”*, y ahí, por insistencia de la familia me fui metiendo, metiendo, hasta que... empecé a cantar” (Baluarte, 2014). Primero su hermano mayor, y después él, empezaron a cantar en fiestas de cruz de mayo, pero no sólo en la Cruz familiar, sino también en otras: *“y... de hecho, ¡en varias cruces!, no solamente en la familia nuestra, nos invitan las otras cruces; como te digo, llega el mes de mayo, yo saco el mes cantando para las cruces, je...”* (Baluarte, 2014)

Es importante apuntar que, aunque el padre de Jaime Baluarte era agricultor en Azapa y no cantor, existe una línea familiar. Pues su tío Reimundo Cegarra era un cantor connotado, pasando el oficio a su primo, Miguel Cegarra; además de su hermano Lorenzo Baluarte, que junto a él, se iniciaron como cantores. Actualmente uno de sus sobrinos esta cantando, y el señor Jaime tiene la pretensión de enseñarle a su nieto, para mantener la tradición. Además, aunque don Jaime no tuvo en sí un maestro, él había observado este oficio desde pequeño, siendo

su tío su referente. Así el conocer de cerca la práctica, tener una buena voz, el interés familiar, además de ir escribiendo los versos, abalanzas y novenas, para memorizarlas, fue el proceso para transformarse en un “cantor” de oficio, hoy reconocido en la comunidad.

Por otra parte, este aprendizaje no sólo se vincula con la capacidad de memorizar o de “quedar en la mente”, también requiere saber las estructuras de los cantos: presentación, saludo, calvario, etc., como todos los oficio de cantores mas allá de esta región, o sea manejar el orden:

“¡Claro!, uno se hace un orden, porque por decir, uno cuando llega a la cruz, eh... tiene que hacer su presentación, y entonces, para mí por ejemplo la primera estrofa es: “desde lejos hemos venido, guiados por una luz, noticias nos han llegado, que aquí festejan la cruz”, ¿ya?, esa es una presentación; después uno la saluda a la cruz, (cantando) “Buenas noches santa Cruz, buenas noches Cruz de Mayo, las noches te va dar, en tu santo altar sagrado” y así... y ahí ya se va uno, por la parte de Jesucristo, su nacimiento (...) eh... se fija, hasta cuando se llega después a la.. ahí dice: “Cuando pases por la cruz, te has de quitar el sombrero donde puso sus espaldas aquel divino cordero” ya, después en el... eh.. ¡hay tantas estrofas!, uno ahí va hilvanando, se va acordando...” (Baluarte, 2014)

A nuestro entender, la memorización de las letras y saber sus especificidad según el momento del rito, es la parte estructurada o normada de la práctica musical. Además, el “tono” de cada sección, “se va retirando uno de la cruz también, se cambia el tono del canto, se cambia el tono, ya las mismas estrofas, pero en otro tono” (Baluarte, 2014).

También, la existencia de esta norma o estructura en los cantos y estar escritos, permite que otras personas realicen el canto sin ser cantores, como anteriormente se trató, como deja ver a raíz de una anécdota:

“si ya los cantos están casi hechos; si no estoy yo, otras persona tiene escrito las estrofas, lo puede hacer; de echo este año a mi me pasó, a mi me invitaron a Lluta a una Cruz, y... allá hubo un percance, porque no llegaba la banda, y se fue pasando el horario, el horario, y yo tenía que estar acá en el Valle, en el km 17, y como no llegaba la banda me fui retrasando; y cuando llego aquí la Cruz ya estaba saliendo hacia el cerro, de hecho era una tía mía que me tiró las orejas “pucha yo te estaba esperando”, pero bueno no es culpa mía si...” (Baluarte, 2014)

Mas existe otro elemento de esta práctica musical que un cantor de oficio posee, y que no está normada: la forma de cantar. El señor Arturo, recordando estos “negros” da cuenta de ello “...hay varias formas de cantarlas, las alabanzas. Yo la canto como lo vi, a estos negros, así que, una frase la alargan, por ejemplo yo... alargan la frase” (Carrasco, 2014). A lo que el señor Jaime Baluarte también describe como un “estilo” de cada cantor: “es que ¡son los estilos!, cada cantautor tiene un estilo propio...” (Baluarte, 2014). Sería este un elemento de la práctica musical ‘no fijado’, y que depende de la individualidad o sello de cada cantor.

Aquí emerge -en la memoria de los entrevistados- la visión de estos “negros”; Don Arturo y la señora Rosa recuerdan a los hermanos Cegarra, y el señor Jaime Baluarte, no sólo recuerda a su tío, sino otra serie de cantores abuelos. Y todos concuerdan en este “sentimiento” o emotividad en su canto, que podría calificar como ‘estilo’, siendo un elemento sonoro no fijo de la práctica musical, que no sabemos cómo se trasmite o aprende, pero que lo hace característico y ser rememorados. Siendo este un punto de interés, pasaremos a bocetear quiénes eran estos cantores negros de antaño y qué es la emotividad de su voz.

V. LOS ANTIGUOS “CANTORES NEGROS”: UN SONIDO RECORDADO DESDE EL PASADO.

En la región de Arica aparentemente no sólo hubo cantores negros, también de otros grupos étnicos del altiplano. Pero aparentemente en el valle de Azapa, como en Lluta y otros territorios agrícolas cercanos a Arica, la presencia de estos “cantores negros” los distinguía de otros, o por lo menos se recuerdan por su estilo de cantar con emotividad.

Debemos tomar en cuenta que en este territorio la presencia de negros, morenos, azapeños u afrodescendientes, era extendida. La comunidad aymara ‘bolivianos’ responde a una migración más reciente, en el periodo del puerto libre (1950 a 1970), quienes llegaron buscando otras fuentes laborales, acentuado por el cierre de las Salitreras; posteriormente, con la mejora de los caminos, bajarían del altiplano también población aymara ‘chilena’. Sin querer ahondar en procesos históricos, lo señalamos ya que es fundamental entender el contexto histórico para no esencializar elementos culturales o elaborar imágenes románticas, y comprender que, más allá de las capacidades de estos abuelos cantores negros -que responde a una evidente tradición- esta era la población agrícola radicada con más tiempo en ese territorio¹⁷; siendo quizás un oficio que permaneció entre familias negras en el Valle de Azapa, Lluta y otros valles.

Aunque no tenemos plena claridad si estos cantores negros de antaño cantaban sólo en familias afrodescendientes o negras, creemos que no, dado que existen relaciones y vínculos profundos entre familias. Por ejemplo, el relato etnográfico del año 1973 entregado por van Kessel, esta basado en la observación de la

Cruz de Mayo de Domingo Baluarte, de “raza negra”, como indica, asistiendo su padrino Hilario Aica, boliviano, encabezando la comparsa de laquitas; y además, el cantor Santos Espinoza, cuñado de don Hilario, *“cantor y ritualista originario del valle de Azapa que sabe dirigir las ceremonias de las Cruces, como la familia Baluarte, de raza negra. Tiene 68 años”* (van Kessel, 2008: 18). Lo interesante es que quien oficia es un cantor negro, cuñado de don Hilario, boliviano y aymara; a la vez éste, padrino de Domingo Baluarte. Con ello se comprueba que las familias del territorio, independientemente de su filiación étnica, se vinculaban y tienen estrecha relación. Por ende, nos hace pensar que los cantores se debían a su oficio y cantaban en Cruces sin distinción de grupos, sino que respondía a vínculos de amistad, familiar, u otros.

Asimismo, don Jaime Baluarte, al preguntarle si él como un actual cantor de cruces, canta sólo en familias afrodescendientes, deja claro que no es así: *“No, no, no, de lo que me invitan yo voy... no me hago problemas, que... uno ya se hace conocido, la gente lo ubica, del Valle, en los centros de comercio, todo eso, ya lo ubican ‘oye, no te vai’ a olvidar, tal fecha tengo la subida de la cruz para que nos acompañes”, ya listo...”* (Baluarte, 2014). Lo que nos muestra que es un oficio que se debe a lo religioso, transitando de cruz en cruz, como él indica, también lo hacían los antiguos cantores:

¡Claro!, que no sean; ¡no lógico!, eran cantadores como profesionales digamos, no es cierto, claro, porque a ya... vamos a subir la cruz, hay que ir a buscar el que nos va a cantar la cruz, así paaa... que iban a buscar al caballero para que cantara po’; si, si, si, si, no habían muchos cantautores para las cruces... (Baluarte, 2014)

Por otra parte, algo que los relatos señalan es que esta emotividad, que también menciona van Kessel como una suerte de solemnidad del cantor, va más allá de la palabra, *“tanto más elocuente es la actitud de profundo respeto y devoción con que cantó los antiguos himnos”* (van Kessel, 2008: 23). Asimismo, indica que este cantor era *“un anciano negro del valle, pobre, pero de mucho prestigio por su función religiosa”* (van Kessel, 2008:20), volviéndonos la mirada a esa condición de prestigio en su rol de cantor vinculado a lo religioso, que a nuestro entender tiene también relación con esa condición de la voz, del cantar con un sentimiento o emocionalidad, difícil de describir.

La señora Rosa, recordando al cantor negro Reimundo Cegarra, nos explica: *“Él tenía una forma especial, era una forma especial... bien bonito él, era algo como que le salía de adentro, una este bonita; porque son bonitas las estrofas, son bien bonitas, son preciosas (...) tenían una voz, un poquito vozarrona, pero es alta, y eran bien.. como le diría, bien acompasados, todo eso”* (Alfaro, 2014). Como también indica Don Arturo, rememorando los hermanos Cegarra *“Pero a mi me gusta como cantan estos negros, porque es increíble el sentimiento”* (Carrasco, 2014). Aquí hay un lazo entre el ‘gusto’ y una cierta sonoridad del canto, asociada al sentimiento.

Al mismo, señor Jaime Baluarte, tratando el tema del “estilo” como ese sello particular en los cantores, le consultamos sobre estos antiguos cantores, y también vuelve a esa imagen -poco descriptible- de la voz:

“había... yo me recuerdo un cantador que había, de apellido Zabala, de los primeros; ¡oiga tenía una voz! Que... no sé, pero el eco se escuchaba pero a kilómetros, ¡una voz potente!, y cantaba pero con sentimiento, y toda la gente se ubicaba al tiro, “ah está subiendo la cruz y está cantando Zabala”, oiga, ¡que manera de tener una voz tremenda ese caballero!, yo siempre me recuerdo de él... pero estaba muy chico yo, y se subía a las cruces y lo escuchábamos...” (Baluarte, 2014)

Con todo, mas allá de la estructura normada del canto -como una práctica musical asociada a lo religioso- existen elementos de la musicalidad que no están fijos (escritos, organizados, etc), pero que son fundamentales en este oficio del cantor. Estos elementos se podrían circunscribir al “estilo” y la “voz” de cada cantor, y especialmente a esa condición emotiva, poco descifrable, de la voz: el sentimiento.



Don Arturo Carrasco – Presidente del Club de Adulto Mayor Julia Corvacho Miembro de la Cruz de las Animas.



Señor Jaime Baluarte Centella - Cantor de Cruces de Mayo. Miembro de Cruz de Mayo Agrupación Familiar Baluarte. (Foto en su casa)



Señora Rosa Alfaro. Miembro de la Cruz de Mayo de Acha. Su casa, es la sede de la fiesta familiar. Adquirió la Cruz, cuando esta quedo sin cuidador y desde entonces la han venerado, llevando a diversas partes, pues es la cruz de la familia.

VI. CONCLUSIONES.

Desde una aproximación antropológica, hemos querido indagar sobre la presencia de los “cantores negros” en las Cruces en los Valles de Azapa, Lluta, y otros cercanos a la ciudad de Arica. Comprendiéndolo como un territorio diversos culturalmente, la fiesta de las cruces de mayo emerge como una ritualidad donde participa toda la comunidad, transversalmente a su pertenencia étnica. Pero como una celebración instaurada por el colonizador, en sincretismo con la cultura andina, donde también se observa la participación de familias y comunidades afrodescendientes, como sujetos en un territorio afroandino.

De ahí, se abre la puerta para analizar prácticas culturales, como la fiesta de las cruces y el rol de los cantores, que dan cuenta de las relaciones interétnicas -que son históricas y no sólo recientes-; donde es posible esgrimir la hipótesis de que la comunidad afrodescendiente -negros, morenos, azapeños, afroarriqueños- destacó por la “calidad emotiva” de los cantores negros de antaño.

Podría, entonces, considerarse una cierta “tradición” de cantores negros (usando la misma denominación de nuestros entrevistados); que circulaban por los valles oficiando en fiestas de diversas familias (aparentemente independiente de la condición étnica). Este oficio -valorado por la comunidad- donde destacaron los abuelos negros, podría responder en parte a que, por un lado siendo la población mas numerosa y con largo tiempo de permanencia en el territorio, haya sido una tradición transmitida y que permaneció entre ellos, y que a posterior, con nuevas migraciones (aymaras, sureños y colonos europeos), hallan seguido siendo lo detentores de este conocimiento u oficio. Por otro, y estrechamente relacionado al anterior, puede responder a que más allá de los elementos formales y normados del canto (como la práctica musical inscrita en una estructura ritual) los cantores negros de antaño tenían una voz muy apreciada. Es decir, destacaban por la condición musical -o sonora- de su voz, “la vozarrona”, y la capacidad de transmitir un “sentimiento” a través del canto. Algo que los hace ser recordados hasta el día de hoy.

Este elemento de la práctica musical, podría responder al “estilo” que tendría (y que tienen) los cantores negros, como una cierta condición especial. Así, más allá de constatar recuerdos sobre este oficio, se abren interrogantes que pueden seguirse: ¿existe una sonoridad o timbre diferente con cantores aymaras o de otros territorios? ¿cuál era la forma de transmitir o enseñar este “estilo”? ¿había en décadas pasada una presencia de sólo cantores negros o habían otros oficiantes? entre otras posibles preguntas.

Los recuerdos hablan que eran muy pocos cantores, siendo un oficio valorado, pero falta aun por reconstruir esta tradición. Aunque transitan en la memoria nombres de cantores como Zabala, Ibañez, Reimundo Cegarra, y quizás tantos otros, que aun no pudimos detectar.

Bibliografía

- Baez Lazcano, Cristián. Lumbanga: memorias orales de la cultura afrochilena. Arica: [s.n], 2010. (Existe una 2da edición del 2012)
- Canto Larios, Gustavo del. Oro negro: una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa. Santiago: Editorial Semblanza, 2003.
- Celestino, Olinda. “Los afroandinos y «La ruta del esclavo»”, “Relaciones incas-negros y sus resultados en el capac-negro y los negritos”. UNESCO. Los afroandinos de los siglos XVI al XX. Lima: UNESCO, 2004. 23–33 y 34-58.
- Claro Arispe, Edwin. “Santa Vera Cruz. Fiesta de la Vida en el valle de Cochabamba – Balance y aportes bibliográficos para su estudio”, En: Tavel, Ivan (editor). Estudios sobre los callawayas, los mojeños, devociones marianas y peregrinaciones (bibliografías y comentarios). Cochabamba-Bolivia:Universidad Católica Boliviana, 1993.157-179
- Giner Mellado, Francisca e Isidora Saez. “La Cruz de Mayo en Aculeo: una fiesta de más de 100 años de tradición” Concurso de Historias y Cuentos Populares del Mundo Rural N°13. Santiago-Chile: Manuscrito-Archivo Lit. Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, 2005.
- Kessel, Juan van. “ ‘Las Cruces de Mayo’ fiesta tradicional de lo agricultores de Azapa”. Los iconos de Tarapacá, Iquique: IECTA, 2008. 17-28.
- Mercado, Claudio. Cartografía de la Memoria. Fiestas Populares Tradicionales de Chile. Ecuador: IPANC, 2006.
- Ostermann de Petric, Denise. “Introducción”La Cruz Escalonada Andina. Aproximaciones al pasado y presente. Primer encuentro de consmovisión andina “la Cruz Cuadrada”. La Paz: Editor Centro del Cultura, Arquitectura y Arte TAIPINQUIRI, 1994. 13-20.
- León, Mariana. “El proceso de visibilización, valoración patrimonial y reconstrucción de memoria de los afrodescendientes en Chile”, en Actas Digitales del Tercer Congreso Latinoamericano de Antropología ALA 2012, Santiago de Chile, 5 al 10 noviembre, 2012.
- _____. “Tras un sonido afrodescendiente en Chile: elaboraciones y readecuaciones de la estructura sonora del tumba carnaval”, En: Valero, Silvia (Coord), Memorias del IV Congreso Internacional Negritud. Estudios Afrolatinoamericanos. Cartagena de Indias-Colombia: Editorial Negritud. Universidad de Cartagena (ISBN 978-1-4951-0526-5), 2014. pp.163-176. en: <http://www.negritud.com/_img/Memorias.%20Cartagena%202014.pdf >

- MEMORIA SIGLO XX – DIBAM. “Costumbres Africanas que han desaparecido”, “Orígenes de los afrodescendiente en Chile” y “Discriminación a los afrodescendiente”, 2010. Videos On-line
- MORA, Nestor. Afro-chilenos. Cultura e Política no ritmo tumbero. Dissertação Maestrado em Antropologia. Niterói-Brasil : Universidade Federal Fluminense, 2011.
- Salgado, Marta. Afrochilenos. Una historia oculta. Coquimbo-Chile: Centro Mohammed VI para el Dialogo de Civilizaciones, 2013.
- Trangolao Roca, Carlos Renato “La Cruz de Mayo”, Concurso de Historias y Cuentos del Mundo Rural N°15, Arauco-Chile: Manuscrito-Archivo Lit. Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, 2007.
- UNESCO. Los afroandinos de los siglos XVI al XX. Lima: UNESCO, 2004.

Notas

- 1 Son varios los trabajos y cada día surgen más, algunos de ellos: BIENES NACIONALES. *Ruta Patrimonial N° 44: Valle de Azapa: La Ruta del Esclavo*. Santiago Chile: Ministerio de Bienes Nacionales, 2009/ Briones, Viviana. “Arica colonial: libertos y esclavos negros entre el Lumbanga y las Maytas”. *Chungará*, vol. especial, 2004: 813-816/ CRESPIAL. *Salvaguarda de Patrimonio Cultural Inmaterial de los Afrodescendientes en América Latina. Informe sobre la situación PCI. Afrodescendientes en Chile*. Publicación On-line 2012./ Díaz Araya, Alberto, Luis Galdames y Rodrigo Ruz (comp.) *...y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII – XIX)*, Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2013. / Espinosa Peña, María Paz. *Reconstrucción Identitaria de los Afrochilenos de Arica y el Valle de Azapa*. Tesis para Optar al Título de Antropóloga. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2013./ MEMORIA SIGLO XX – DIBAM. “Costumbres Africanas que han desaparecido”, “Orígenes de los afrodescendiente en Chile” y “Discriminación a los afrodescendiente”, Videos On-line, 2010./ TESOROS HUMANOS VIVOS (THV - CNCA). *Inventario de Reconocidos como Tesoros Humanos Vivos de Chile*, Santiago, 2011. y THV - CNCA *Documental: Agrupación de Adulto Mayor Afrodescendiente Julia Corvacho Ugarte*, Santiago, 2011.
- 2 Usamos esta denominación “cantores negros” en función de las mismas palabras de los entrevistados. Es por ende una categoría *emic* que quisimos mantener.
- 3 Es celebrada no sólo en el norte grande, sino también en: La Ligua, Petorca; en distintas localidades de la costa de la región de Coquimbo; también en La Quebrada, Puchuncaví, Los Maquis y localidades de la región de Valparaíso; en Aculeo, Paine de la RM; en diversos pueblos de la zona central, como: Linares, Cauquenes, Constitución; y más al sur en San Fabián, Chillan, Quirihue, Cahuín, Carahue, por mencionar algunas localidades. (Mercado, 2006)
- 4 Como por ejemplo el texto *Fiestas populares tradicionales de Chile* de Claudio Mercado. Aunque siendo un aporte sobre las festividades en Chile, es sin duda es un trabajo abocado a enumera “fiestas” por región, pero sin mayor detalle sobre estas y con un análisis muy débil al respecto. Por otra parte, los trabajos desde el folclore, que siendo más ricos en descripciones, se abocan a hablar de la fiesta con una mirada muy cristiana, y en un sólo territorio o poblado determinado, y no cuentan con un análisis cultural más amplio.
- 5 Una tradición que circula entre la oralidad y el apoyo de la escritura. Se observa en la descripciones de distintas regiones que los cantos son memorizados, y tiene una estandarización en cuanto que cada verso tiene un uso en el rito: si es para saludo de la cruz, si habla de los evangelios, para despedida, etc, además, cada verso tiene diversos usos según el territorio. Estos muchos se hayan escritos (o transcritos). Véase diversos manuscritos sobre *Concurso de Historias y Cuentos Populares del Mundo*, disponibles en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile.
- 6 Que abarca los territorios comprendido por los actuales países de: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina (UNESCO, 2004)

- 7 “En los Andes, los españoles o Wiracochas, los africanos o Tutayquiris, los indígenas o Runasimis han llevado esos nombres quechuas desde el siglo XVI hasta hoy. Estos tres grupos sociales se encuentran en América del Sur y se teje entre todos ellos una relación de dominación y dependencia. La historia tradicional los separa fundándose en una lógica de castas que existía durante el período colonial. Algunas veces los tres grupos o más particularmente los africanos y los indígenas han establecido lazos estrechos que aparecen en la vida cotidiana, pues estos dos últimos grupos se encontraban en una situación sub alterna. A partir de su encuentro, los africanos y los indígenas establecieron un diálogo, después desarrollaron estrechas relaciones con caracteres socio-religiosos, económicos y políticos. Pero, desde el inicio se asistió a un proceso de mestizaje entre ellos.” (Celestino, 2004: 25).
- 8 Cuando se tiene la Cruz en la sede donde se le venera, no sólo se canta, sino que también asisten Bailes Religiosos, Bailes Morenos. Mas no fue objeto de nuestras preguntas, por ende no podemos identificar bien el momento en que se desarrollan estos bailes. Como no se pudo realizar trabajo de observación directa de la fiesta, nos abocamos a indagar sobre el rol y características de los cantores, que era nuestro interés. De todos modos, aparentemente nuestros entrevistados dan cuenta de los bailes religiosos, pero no esta presente en todas las cruces; también se hace la distinción entre periodos anteriores y la actualidad.
- 9 *“las cañas se forran con papel de volantín, papel de seda de diferentes colores. Entonces cuando tu prendes el caño de vela, y lo ponen ahí, se ve ¡precioso!, y se le pone un alambrecito, porque después llega allá, donde van a poner la Cruz de Mayo, entonces se pone allá, hay incluso como unas glorietas, entonces se van colgando los faroles, y ¡queda alumbrado todo!...”* (Carrasco, 2014)
- 10 *“antes se hacían con cañita; hacen el farolito de papeles de colores, de volantín, entonces le ponían unas cañitas para que no se junte y la vela al medio; ahora no po’, ahora cortan las botellas plásticas la forran con color, con papel de color de distintos colores”* (Alfaro, 2014).
- 11 Nuestros tres entrevistados señalaron lo mismo, como también se coteja con otras fuentes revisadas para el territorio. No podemos sacar mayores conclusiones de esta característica, mas sólo intuimos puede tener relación con la constelaciones y la cruz de la *Chakaca*.
- 12 Es importante señalar que esta la “etapa” de la fiesta donde se registra el trabajo u oficio del cantor. Por su puesto, nuestro entrevistado Jaime Baluarte, al ser miembro de una Cruz, canta en su cruz familiar en otras etapas como la bajada, la misa del 3 de mayo, etc. Pero cuando las demás asociaciones familiares de cruces, solicitan a los cantores ir a rendirle veneración a la Cruz, es justamente en la subida. Como no hay una sola fecha para subirla, pues es según la familia, posibilita que el cantor circule por diversas cruces durante el mes. La “subida” consta de una misa, en la sede o lugar donde ha permanecido la cruz (después de la bajada), y después se sube la cruz al cerro y arriba se realiza la “despedida”, en todo estas etapas el cantor realizar su oficio de veneración, a través del canto, donde los asistentes responde a sus versos, con el coro.
- 13 Es evidente que la organizaron en distintas fechas de la subida de la Cruz, por cada asociación familiar, es para que la comunidad pueda asistir no solo al evento religioso, sino al momento

de la “fiesta”, como una forma de celebrar, entregar abundancia y alegría a los participantes, o sea, compartir el cierre del rito en comunidad.

- 14 Las Bandas son generalmente de Bronce, independiente sea familias aymaras, negras u otras. También hay bandas de Lakitas, zampoñas, etc. No se indago mayormente en esta etapa de investigación, pero nuestro entrevistado Jaime Baluarte indico que por lo general las bandas de Zampoñas son más de familias aymaras. De todos modos, no se puede ser concluyente, pues es evidente que existe relaciones interétnicas, donde las prácticas musicales circulan y demuestra los vínculos entre etnias de una misma comunidad “agrícola” o valle. Otro punto, es que no todas las familias u asociaciones familiares de Cruces, llevan bandas, por los altos costo.
- 15 Según los relatos de las personas, habían “cantores” (que eran hombres y negros), rememorando un pasado y los cuales se fueron muriendo. La ausencia de este oficio generó que las familias le pidieran algún miembro ocupar ese rol, o simplemente en las comunidades alguno se ofrecía para ello. En la actualidad hay varios cantores, podría decirse, conforman “una nueva generación”, como Jaime Baluarte nuestro entrevistado. Por otra parte, hay que considerar ¡la gran cantidad de cruces que hay!, por ende muchas familias no siempre puede contar con un “cantor”, pues llegado Mayo los cantores copan su “agenda”. De ahí que no todos puedan contar con un oficiante para cantarle a la Cruz, solucionándose entre los miembros de la misma comunidad, donde se hace evidente que surgen personas con “condiciones” para cantar, mas allá de la fe (condiciones que aun no nos atrevemos a especificar cuales son).
- 16 En términos de observación es interesante que al entrevistar a don Arturo Carrasco y a la Señora Rosa Alfaro, se les preguntaba por los cantos de manera trivial, tratando de no interferir en su visión, empezaban hablar de que estaban escritos, que cualquiera canta, etc... pero cuando se retomaba el tema y se enunciaba la palabra “cantor”, notoriamente diferenciaban a este perfil de abuelos negros cantores de oficio; es más volvían al pasado temporalmente en sus narraciones. Para el caso de Jaime Baluarte, al ser el cantor, no existe esa diferenciación; pero si en la narración de cómo aprendió y del pasado, cuando veía a estos abuelos negros cantar, hace diferencias importantes.
- 17 Es redundante indicar que había presencia de población indígena. Mas tenemos que comprender los procesos históricos-culturales de modelación del territorio. Este sector fue de alta explotación agrícola, instalado por el colonizador español –como en tantos otros territorios de América- a través de la mano de obra esclava. Eso hace evidente -como los textos históricos lo corroboran- la comunidad de aquel sector fuera notoriamente de zambos, mulatos, morenos y un sin fin de perfiles categorizables como “negros”. Desde ahí, la producción agrícola del Valle de Azapa, como de los otros valles aledaños, Copda, Lluta, etc... es heredera de sistemas agrícola esclavista impuestos por los colonizadores (ni la aceituna, ni el vino, u otros tantos, son productos nativos), y los agricultores negros fueron los primeros en manejar estos cultivos foráneos. De ahí nuestra interés en el concepto “Afroandino”, pues en el transcurso de la colonia los grupos étnicos se vincularon (sobretudo los subalternos). Posteriormente, con la Guerra del Pacífico y anexamiento del territorio, el Estado Chileno se encargo de proveer condiciones aptas para el ingreso de colonos de sector centro-sur

o incluso extranjeros; sumando la llegada de una alta población de inmigrantes Chinos en Arica... de ahí, ¡un crisol de diversidad!, cuando el Puerto Libre se abre en Arica, la ciudad prospera y moviliza un sin fin de otras migraciones (tanto andinas como otras) en búsqueda de trabajo, como los Aymaras Bolivianos que se instalan en Azapa. Con todo hacemos esta aclaración, porque la historia cultural de Arica, como ciudad frontera, es muy compleja y rica de proceso de cambios u movimientos.

Mariana León Villagra

Antropóloga titulada de la Universidad de Chile (2008) e Investigadora Independiente. Ha realizado pasantías en el Museu Digital da Memória Afro-brasileira del CEAO-UFBA (Brasil, 2011); en Museo Nacional de Antropología de Madrid (España, 2008-2009); y el tratamiento de archivos sonoros en el AMTCh Universidad de Chile (Chile, 2006-2008). Sus investigaciones se centran en: identidad, memoria y patrimonio cultural inmaterial relacionado con los discursos y prácticas musicales; músicas e identidades afrodescendientes; migración y música. Actualmente desarrolla investigaciones sobre la revitalización patrimonial de las comparsas afroarriqueñas para la visibilización de la cultura afrodescendiente en Chile, y la construcción de una identidad afro-diásporica y la circulación de iconos “afro” a través de sus prácticas musicales.

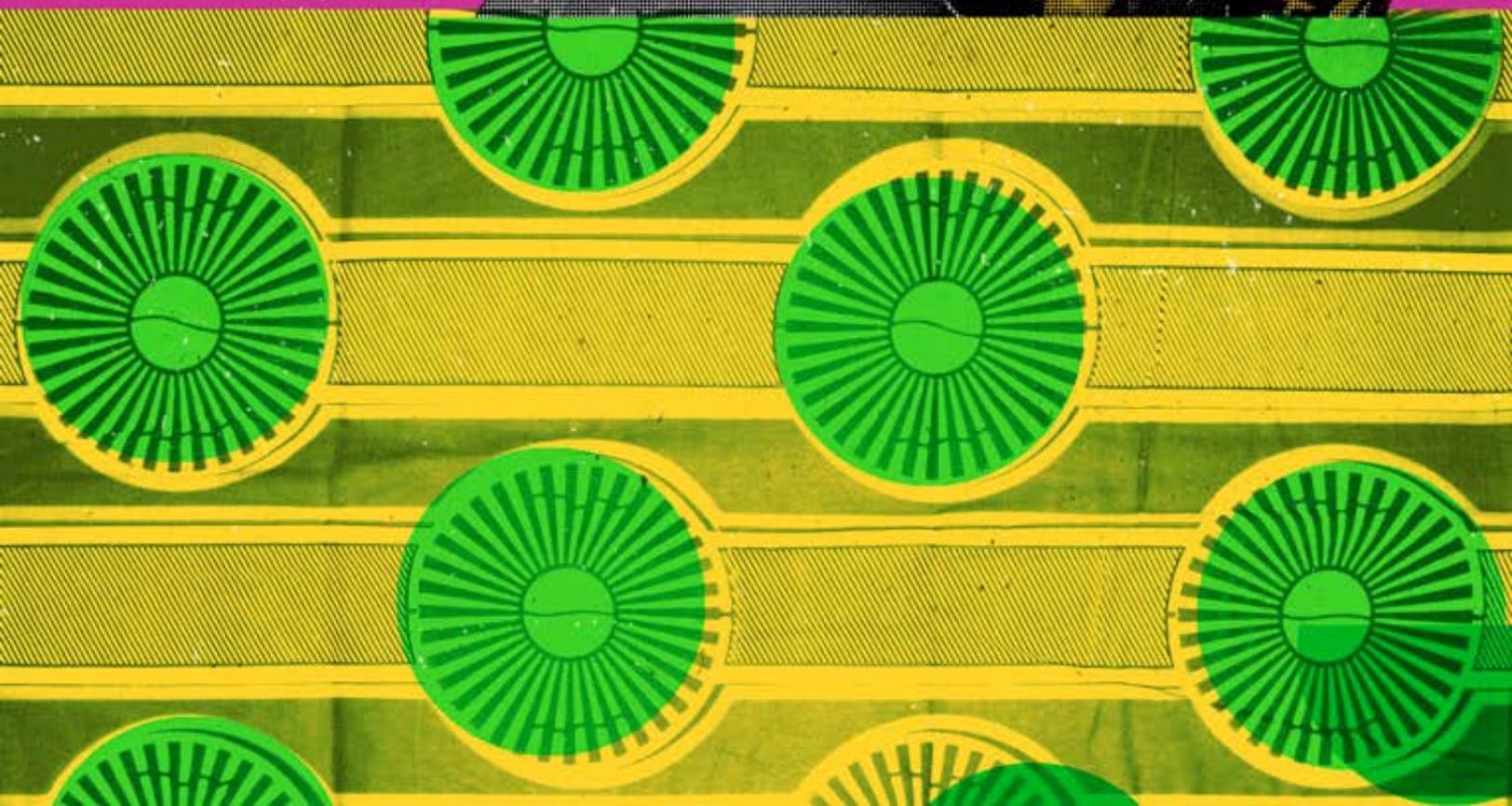
Como parte del proyecto Kuriche, se abocará a profundizar en las prácticas musicales de la comunidad afrodescendiente en Arica y valle de Azapa, como continuidad de su pesquisa etnográfica ya desarrollada.

marianaleonv@gmail.com

Batuque chilensis

consideraciones entre la historia y
proyecciones de las primeras escuelas
de samba y batucadas en Santiago de Chile

José Rojas, Investigador independiente.



Batuque chilensis

consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile

José Rojas, Investigador independiente.

I DE PREMISAS

I.I ACLARACIONES Y ACOTACIONES

I.II ENTREVISTADOS

I.III CONCEPTOS

I.IV SAMBA: ENTRE RIO Y BAHÍA

I.IV.I Samba Carioca

I.IV.II Samba Enredo

I.IV.III Blocos Afro

I.IV.IV Samba Reggae

II DE LOS HECHOS

II.I FIN DE LA DICTADURA Y LOS TAMBORES

II.II EL TALLER DE JOE

II.III PIONERÍAS: AMEREIDA Y MAMAYUCA

II.IV EL TALLER DE MÚSICA LATINOAMERICANA DE CARUSO MORAGA

II.V EL VIAJE Y LA INFORMACIÓN

II.VI OS DA QUINTA

II.VII LA ESCUELA DE SAMBA PACHA BATÚ

II.VII.I Carnavales de la Pacha Batú

II.VIII EL KAWIN

II.VIII.I Los carnavales de la Kawin

II.VII.II Kawin y Capoeira Sul da Bahía en el Teatro Municipal de Viña

II.VII.III El último de los carnavales de la Kawin

III DE ESPECULACIONES Y PROYECCIONES

III.I LAS FUENTES

III.II INSTALACIÓN DE LAS BATUCADAS EN EL IMAGINARIO SOCIAL CHILENO: CERRO ALEGRE, Y MASIFICACIÓN.

III.III BATUCADAS Y LO AFRO

III.IV NUEVAS FUENTES, NUEVA GENTE, NUEVAS BATUCADAS Y CONEXIONES

EPÍLOGO

DE PREMISAS

ACLARACIONES Y ACOTACIONES

Es necesario comenzar aclarando que al hablar de prácticas musicales afro en Santiago de Chile de los últimos veinte años, me vi entusiasmado en abordar lo que considero escenas o movimientos que se han desarrollado y masificado visiblemente como lo son las batucadas, las agrupaciones de capoeira, la música de los inmigrantes afrodescendientes (principalmente peruanos, colombianos y cubanos) y la escena de música “mandingue” (asociada a la ejecución de djembes y dunduns principalmente). Quizás de manera arbitraria considero que estas expresiones han sido portadores casi tácitos en un comienzo de un discurso germinal que conforma una definición de lo afro en el Chile actual que es necesario indagar. Sin embargo las circunstancias propias del querer abarcar una cantidad heterogénea de temáticas me llevaron a decidir abordar solo una de estas expresiones como lo son las batucadas. Nuevamente a la luz del material que iba emanando de las entrevistas y la necesidad de seguir entrevistando gente relacionada al tema (casi ad infinitum!) me fui a mi mismo obligando a acotar más aun el periodo de tiempo o de actores involucrados en la investigación, evitando así caer en la ingenuidad de que en un reducido tiempo de investigación tenga que abordar TODOS los aspectos teóricos e históricos relacionados a las batucadas.

Es por esto que se ha reducido la investigación a los albores de las batucadas en Santiago que ayudaron a la conformación de dos escuelas de samba: la Escuela de Samba Kawin y la Escuela de Samba Pacha Batú. Sin embargo dentro de verdaderos crímenes que hemos cometido y asumido, hay que decir que se ha respetado en la mayor parte de los casos los recuerdos de nombres y fechas que han dicho los entrevistados encontrándonos muchas veces con omisiones y “aumentaciones” en los recuerdos de unos y de otros, falsos recuerdos, y lo que mas temo y me he dado cuenta: un alto grado de incoherencias comparando dichos datos (obviamente incoherencias involuntarias), la aclaración de esos datos a la luz de esta investigación y alcanzar una mayor precisión en lo expuesto se logrará únicamente con la publicación de este artículo con lo que la tarea en un futuro muy cercano será corregir las veces que sean necesarias fechas, lugares y nombres de batuqueros en próximas revisiones de este artículo: ésa es la idea, aprovechando el formato web podremos corregir sin perdida y con buen animo lo que sea menester en aras de una precisión de datos, con lo que espero se asuma este artículo como una versión dispuesta a ser mejorada y precisada en especial por los mismos participantes de estas afanadas practicas musicales.

Otra cosa importante, y un poco vergonzosa: hemos dejado fuera de este artículo (pero no de nuestras intenciones) con mucho dolor y con una tremenda deuda

por saldar al desarrollo de agrupaciones y escuelas tales como Os Curandeiros, la importante Ziriguidum (merecen un capítulo íntegro!) y todo el movimiento más novel de los cuales la Batería de la Pincoya (gracias por sus contactos), la “Provinciana Sangre Buena” (gracias Víctor “Pestaña” por tu entrevista y energía!) la recién formada agrupación dirigida por el experimentado Carlos “Snoopy” Rodríguez, también la Coordinadora Pulso Rebelde y Popular entre otras se vieron muy dispuestas a cooperar con materiales audiovisuales, entrevistas y opiniones. Esperamos cuanto antes conformar una panorámica general o árbol genealógico de agrupaciones batuqueras en Santiago esta vez desde un presente aunque nos demoremos años, años en que estos jóvenes tamboreros de seguro seguirán tronando las calles de la ciudad al ritmo incesante de la batucada.

ENTREVISTADOS

Las fuentes primarias en las que nos hemos basado son principalmente entrevistas a quienes ayudaron a la formación de estas batucadas como directores o profesores. Los entrevistados:

A) Greco Acuña: 37 años Percusionista, fue miembro a partir del año 1995 de las agrupaciones Amereida, Mamayuca, la Escuela de Samba Kawin, entre otras, actualmente es músico de sesión e integrante de variadas agrupaciones musicales como la Orquesta del Viento y Purreira.

B) Caruso Moraga: 48 años, Percusionista, fundó la agrupación Os da Quinta y la Escuela de Samba Pacha Batú, actualmente director de la agrupación “Cajones de Yungay” y percusionista de Flor de Orquesta entre otros proyectos.

C) Joe Vasconcellos, 55 años, músico de una vasta y exitosa trayectoria, con nueve discos editados como solista a la fecha, es uno de los principales impulsores de la difusión de ritmos afrolatinoamericanos en la música pop-rock nacional.

D) Jose Izquierdo y Beatriz González: Beatriz: 39 años, bailarina radicada en Salvador de Bahía, Brasil, fundadora y codirectora de la escuela de Samba Kawin, en Brasil directora de la Escola Aberta de Dança do Candeal y del Bloco De Conga entre otros proyectos. José: 36 años, músico radicado en Salvador de Bahía, Brasil, fundador y director de la Escuela de Samba Kawin, director musical de la Escola Aberta de Dança do Candeal, profesor e investigador en la Escuela Olodum, y Escuela Pracatum.

E) Sidney Fernandes da Silva: 52 años, percusionista brasileño, colaboró con agrupaciones como Amauta, De Kiruza, y la banda de Joe Vasconcellos, miembro fundador y director de la Escuela de Samba Kawin y desde el año 2000 hasta la fecha percusionista del grupo Illapu.

F) Pablo Soza: 39 años, percusionista de formación clásica, radicado en la ciudad de Concepción (VIII región) fue integrante de Amereida y de la Escuela de Samba Kawin, también percusionista de la agrupación Prolapsus y del Trio de Percusión Docta Kayros, actualmente es miembro del grupo Quorum.

G) Víctor “Pestaña” Arévalo: 24 años, percusionista oriundo de Porvenir (XII región), director de la batucada “La Provinciana, Sangre Buena”.

CONCEPTOS

Por otra parte creemos necesario una aclaración de conceptos que ocuparemos de manera mas funcional que específica en este texto y que nos ayudarán (espero que ayude!) a no perder la fluidez que la historia misma requiere.

Si partimos de una situación muy básica podríamos definir a la batucada como una agrupación de personas que ejecutan de común acuerdo instrumentos de origen brasileño asociadas a la idea del carnaval brasileño, donde la característica principal podría ser la fuerte intensidad sonora que se logra así como la alternancia de secciones repetitivas polirrítmicas con otras de ejecución instrumental al unísono de menor extensión.

En este punto, etimológicamente podemos hacer un alcance a la palabra batucada: si bien podemos estar de acuerdo con que el origen de “batucada” puede ser o es la palabra africana *Batuque*, sabemos que desde los años 30 del siglo XX la palabra batucada designaba en Salvador de Bahía a un grupo de percusionistas que para carnaval desfilaba portando sus instrumentos y tocando Samba, la aparición de esta denominación en la prensa bahiana data de esos años (desde 1930) aunque se reconoce que es el *Batuque* uno de los referentes antiguos (siglos XVIII y XIX) de las batucadas en rápida masificación en ese periodo (1930-1940):

“Salvador estava impregnada de precedentes locais de grupos de percussão, como os batuques dos séculos XVIII e XIX, um subgrupo específico de ritmos e danças com suas origens no contexto das culturas africana e afro-baiana do Novo Mundo, dos quais as batucadas derivaram o seu nome¹” (Icke 2013: 215-216)

Por su parte, la palabra *Batuque* nos presenta una serie de acepciones de las cuales destacamos: “golpe rítmico” es decir un sinónimo de Samba (Rector, 1989: 77), como un complejo religioso y musical ligado al culto a los *Orixás*² presente en el estado de Rio do Grande en Brasil (Braga, 2013: 197), además de ser un juego gimnástico que emula una lucha acompañado originalmente por la instrumentación propia del capoeira presente tanto en el estado de Bahía como en Rio de Janeiro (Biancardi, 2000: 133).

Concluyendo, creo que la palabra batucada sin duda proviene en su origen de *batuque*, sin embargo, en esta última palabra encontramos un afán aún mas generalizador, es decir, un *batuque* podría designar la practica de percutir percusiones, y que puede estar asociado a un grupo de personas afrodescendientes. Sin embargo batucada, designa hoy en día a la especificidad del toque asociado a las percusiones de carnaval.

SAMBA: ENTRE RIO Y BAHÍA

El Samba, género musical brasileño con gran repercusión en el carnaval de Rio de Janeiro desde los años 30 del siglo XX, tiene como antecedentes una serie de manifestaciones como lo son el canto *chula*, el *maxixe*, llamado también tango argentino y el *Lundú*. Respecto a su nombre hay coincidencias entre autores de su parentesco con la palabra *semba* que en el idioma Quimbundo (traída por los esclavos bantúes a América) significa “ombligada”, es decir, el gesto coreográfico dado entre el choque de dos vientres u ombligos mientras se danza, dichas danzas son traídas por los africanos y ya eran conocidas como tal por los conquistadores portugueses (Sandroni, 1984: 18).

De acuerdo a las principales referencias nombradas por los entrevistados a lo largo de la investigación fijaremos dos territorios de referencia pertinentes para Chile como lo son Rio de Janeiro y la ciudad de Salvador. De esta manera ocuparemos algunas referencias de samba que se practican en esas dos ciudades como lo son:

Samba Carioca: si bien el termino carioca aplicado al Samba puede referir a los distintos tipos de este género presente en el estado de Rio de Janeiro (Samba canción, Samba de partido alto, etc.) utilizaremos esta denominación para referir al samba desarrollado por las escuelas de Rio de Janeiro y que muestran su mayor esplendor en el carnaval de esa ciudad.

Samba Enredo: puede ser referido simplemente como “el enredo”, corresponde a una canción musicalizada en ritmo de samba, que es ejecutada por cada escuela en el carnaval de Rio de Janeiro. Al interior de cada una de éstas se realizan concursos internos en vísperas del carnaval donde una de las composiciones musicales sería seleccionada para ser “el enredo” de ese año.

Blocos Afro: un bloco de carnaval en Salvador de Bahía es una organización ligada generalmente a un barrio de la ciudad o de sus alrededores que hace parte del carnaval con música e indumentaria ligada a una temática o concepto, dentro de este contexto carnalesco es que el año 1974 surge el concepto de Bloco Afro ligado a la creación de la organización Ilê Aiyê, iniciando junto a otras agrupaciones un proceso de que han denominado “reafricanización” del carnaval de Salvador de Bahía (Risério, 1981: 17), al contar estos distintos blocos con una estética y preceptos religiosos enraizados en una imagen mítica del África y en conceptos e ideologías cercanas al pensamiento del Black Power norteamericano

y del Panafricanismo. Respecto a la creación del Ilê Aiyê, la antropóloga Goli Guerreiro nos dice:

“Os blocos afro estabelecem uma relação com a África que, mítica ou concretamente, povoa o imaginário dos grupos. O Ilê Aiyê, grupo criado em um contexto urbano altamente midiático, se volta para uma “África tradicional” em busca de seus sinais de identificação. Pinça seus elementos estéticos em pequenas comunidades africanas que representem uma “África tribal”, anterior às lutas de independência dos anos 70, e constrói a sua ancestralidade simbólica”³. (Guerreiro, 2000: 32)

Posteriormente a la fundación de Ilê Aiyê, se crean Ara Ketu (1981), Olodum (1979), Malê Debalê (1979), Muzenza (1981), entre otros. En lo que respecta a Chile y según los entrevistados, los blocos afro que más influenciaron a los músicos chilenos en la formación de sus agrupaciones percusivas fueron Olodum, Ilê Aiyê y la agrupación liderada por Carlinhos Brown: Timbalada.

Samba Reggae: es un estilo dentro del Samba desarrollado por los blocos afro de Salvador de Bahía. Si bien su creación y desarrollo puede ser entendido dentro de un colectivo de músicos de distintos blocos incluyendo el mismo Olodum, consensualmente se le atribuye a Neguinho do Samba, director de la batería del bloco afro Olodum, la síntesis del toque como tal. No es el objeto de este estudio explicitar las diferencias estructurales y rítmicas entre este estilo y el Samba más tradicional, sin embargo es importante destacar la síntesis ideológico-sonora que el Samba-Reggae porta al escucharse en su sonido elementos musicales claramente identificables con elementos rítmicos presentes en la música del caribe afrodescendiente con un especial énfasis en el Reggae jamaicano. De esta manera el Samba-Reggae articula su sentido ideológico-musical en los años ochenta a través de una negritud sonora más bien continental (Guerreiro, 2000).

DE LOS HECHOS

FIN DE LA DICTADURA Y LOS TAMBORES

El año 1990 tiene a Chile expectante, llega a su fin por lo menos institucionalmente una dictadura de largos y literales tortuosos 17 años, estamos ante el primer gobierno democráticamente elegido en 20 años y la diversidad con que se cultivaba el arte y la cultura previo al golpe de estado (1973) fue aplastada, desaparecida y hasta denostada bajo decreto ley con una escena musical férreamente controlada. Ya en los albores del nuevo gobierno y conscientes de la necesidad de rearticular una escena cultural chilena dentro de este nuevo paradigma democrático, es que se incentiva tanto a la producción artística cultural en general como la democratización del acceso a la misma, estos impulsos van de la mano de una reflexión al interior de las instituciones oficiales encargadas del área de educación y cultura sobre el nuevo rol que el estado debiera tener en este nuevo contexto. En lo concreto el trabajo cultural institucional ya en democracia se concentró así en “ampliar las oportunidades, compensar desequilibrios, estimular a las industrias culturales y ensanchar los públicos y el consumo (Antoine y Brablec 2011: 18).

EL TALLER DE JOE

Creemos que dentro de este ambiente de apertura es que entre otras acciones es fundada la Corporación Cultural Balmaceda 1215 el año 1992, institución que alojará lo que al parecer fue el primer intento de difusión y enseñanza de percusión afrobrasileña. Dicho taller según el músico Caruso Moraga se realizó en el segundo semestre del año 1994 (Moraga, 2014). El encargado de dicho taller es el músico Joe Vasconcellos, quien llega a Chile después de un prolífico viaje a Brasil (1984-1991) donde recopila y aprende en profundidad diversa música brasileña.

De esta manera y acogido por esta institución se realiza este primer taller al que asisten según sus propias palabras no mas de 10 jóvenes llenos de entusiasmo (Vasconcellos 2014)

Vasconcellos, residente en Rio de Janeiro gran parte de su estadía en Brasil, tiene la posibilidad tanto de compartir, conocer, tocar y aprender de destacados percusionistas cariocas como Mestre Marçal director de baterías de las escuelas de “Portela”, “Unidos de Tijuca” entre otras, así como Wilson das Neves,. Por otra parte Vasconcellos trabaja como percusionista con María Creuza y Geraldo

Azevedo pudiendo, en las giras efectuadas con estos artistas, relacionarse profundamente con la llamada “música nordestina” en general y con el samba desarrollado en Salvador de Bahía en específico⁴.

Es en ese pionero taller de Joe Vasconcellos realizado en dependencias de la Corporación Cultural Balmaceda 1215, donde se trabaja entre otros toques el Samba-Reggae de Salvador de Bahía

“Era un ritmo como esa sensación que a veces uno tiene con la cumbia, es sencillo, es un ritmo sencillo y definitivo, no es como un guaguancó que uno dice “de donde me agarro madre mía!” o un candombe, entonces, éste es como bien preciso (...) ahora, cuando uno trataba de hacer una batucada de Samba, ahí ya era mas complicado, complicado entender, había que escuchar: “escuchemos escuchemos escuchemos...” (Vasconcellos, 2014)

PIONERÍAS: AMEREIDA Y MAMAYUCA

Fue a partir de ese pionero taller impartido por Vasconcellos que buena parte de esos estudiantes forman una primera batería de percusión con el fin de seguir estudiando los toques, Pablo Soza nos cuenta que llegaron a tener en un momento mas de 30 percusionistas, la naciente batucada llevaría por nombre Amereida y sería el estudiante de percusión Claudio Estay uno de los principales motores en la formación de ésta.

Sin embargo previa a la formación de Amereida, se forma una agrupación de jóvenes estudiantes de música provenientes de las ciudades de Santiago y La Serena (IV región) quienes venían desarrollando un proyecto musical basado en el estudio de la Música Popular Brasileña (MPB) y que posteriormente desembocó en un trabajo interpretativo del repertorio musical de la costa atlántica de Colombia. Era la agrupación Mamayuca, lo formaban en Santiago José Izquierdo, Cristian Acuña, Greco Acuña (hermano de Cristian) y Luis Barrueto. Mientras que en La Serena (IV región) lo integraban Alejandro guerrero, Carlos “Snoopy” Rodríguez y el “Negro” Oróstica.

“Creo que nos armamos por el año 91 o 92, con ellos [Mamayuca] conocimos la música de Olodum, Timbalada e Ilê Aiyê, que era nuestro principal repertorio, fundamentalmente las canciones a capella, después fueron introduciendo instrumentos de viento: flauta traversa, clarinete, saxo tenor y soprano, también el samba carioca era parte de nuestra investigación (...) primero Mamayuca en sus inicios tocaba música tradicional colombiana, probablemente sólo los nortinos” (Soza, 2014).

Buena parte de Mamayuca son los que asistieron al taller de percusión brasileña que impartió Joe Vasconcellos, de esta manera esta agrupación incluirá en su formación mas presencia de los tambores propios de la música afrobrasileña de carnaval.

Es a través del contacto de Joe Vasconcellos que llega a dirigir Amereida el brasileño residente desde 1980 en Chile Sidney Fernandes Da Silva, quien había colaborado percusivamente con agrupaciones como Amauta, De Kiruza y la banda de Joe Vasconcellos. Sidney en su natal Rio de Janeiro había sido ritmista de la importante escuela de samba “Mocidade Independente de Padre Miguel”, destacándose principalmente en la ejecución del repique. De esta manera Sidney involucra a estos jóvenes en el estudio del Samba carioca:

Yo venía de Río de Janeiro, lo único que yo sabía tocar era samba, yo de Bahía no conocía nada, porque cuando salí de Brasil, la información que llegaba de Bahía era con baterías electrónicas, cosas muy raras que llegaban, no se conocía mucho la música bahiana en Río. Por lo menos en mi barrio no se consumía nada de música bahiana. Para nosotros era samba, pagode, samba enredo. Entonces cuando llegué acá, claro, yo a los muchachos les podía pasar la información que yo tenía de samba, pero no de samba reggae, “levada” y cosas así. Joe sí tenía un poco más de información en ese tipo... (Fernandes da Silva, 2014).

Sidney es reconocido por los entrevistado como un muy buen líder, generoso y buen profesor, primero dirigiendo a Amereida y luego a la Escuela de Samba Kawin aportó tremendamente con su experiencia en lo que al samba carioca se refiere. Sin embargo además del fuerte contenido de samba carioca presente gracias a la presencia de Sidney, los muchachos mas jóvenes en su mayoría estudiantes de percusión o de otras carreras musicales de la Universidad de Chile aportan tanto los contenidos vistos con Joe Vasconcellos el año anterior, así como también las investigaciones propias que algunos de ellos había llevado de manera independiente del samba presente en los blocos afro, dichas investigaciones son efectuadas a través de la escucha analítica que hacían de los discos y cassettes de la época de agrupaciones afines bahianas (Acuña, 2014)



Amerida



Mamayuca

EL TALLER DE MÚSICA LATINOAMERICANA DE CARUSO MORAGA

Dentro de estas iniciativas que podríamos llamar pioneras donde esta involucrada la percusión brasileña, podemos incluir la formación los talleres de música latinoamericana a cargo del percusionista Caruso Moraga. Por iniciativa propia se propone profundizar lo que él denomina “tres ritmáticas”: la percusión brasileña, la percusión afrocubana y la percusión peruana, de estas tres áreas, reconoce que justamente para la música brasileña es de lo que tenían menos tambores, también recurre al entusiasmo, la inventiva y la fabricación de tambores de la mano de Alejandro Guerrero que al igual que en Amereida fabrica los primeros tambores nacionales de percusión afrobrasileña. Moraga también recibe surdos fabricados por el luthier ariqueño Luis “Kiko” Anacona, uno de los fabricantes de percusión mas respetados en el país.

EL tallere de música latinoamericana, instancia independiente de toda institución y gestionado por el mismo Caruso Moraga comienza a funcionar el año 1994 en una sala que arrendaba en el entonces Sindicato de Músicos de Chile (SITMUCH) el que según Moraga funcionaba en las que ahora son dependencias del Museo Ferroviario de Santiago al interior de la Quinta Normal. Los talleres comienzan con no mas de 10 personas en su mayoría estudiantes de música interesados en el estudio de la percusión, entre los cuales Moraga recuerda a Verónica Reyes, Patricio Rosales, William “Willi” Aravena, Ximena Rosales entre otros. Este taller de manera bastante experimental también es apoyado de manera muy curiosa y particular por el brasileño Sidney Fernandes da Silva y su hermano Silver:

“Yo me acuerdo, nunca fui a un ensayo de él ni nada, pero Caruso me llamaba por teléfono y me preguntaba, me hacía preguntas por teléfono! (risa) ¿cuál es la “primera”? la “primera” es que da el segundo golpe... unas preguntas así más enredadas!, pero nos entendíamos, y así nos íbamos...” (Fernandes da Silva, 2014).

Llamaba al Silver también por teléfono y le decía “oye, como se toca un Samba-Reggae hermano”... “mira: tucu tucu tu tiqui ti tiqui ti”, y yo iba escribiendo así ta ta ta (...) Ahí fue el momento cuando hablaba con el Silver y al Sidney, se deben acordar, los llamaba por teléfono y les decía: “oye tenemos una confusión con el Baión oye como es?”, “ya mira: cun ca cun ca...” y yo: “a ver, mas lentito” (Moraga, 2014).

Dentro de los hitos de esta incipiente formación de taller podríamos nombrar dos que en un espacio de tiempo muy reducido, sirvieron de antesala a un evento que acercaría a las futuras agrupaciones de música brasileña santiaguina (Amereida, Mamayuca y estos talleres de Moraga) a las fuentes mismas de estas expresiones.

- Caruso Moraga recibe la invitación a participar en la proclamación como hijo ilustre

de la comuna de Valparaíso (homenaje póstumo) al músico y escritor Osvaldo “Gitano” Rodríguez en el mes de mayo del año 1996 donde tienen la posibilidad de compartir escenario con agrupaciones como el Illapu y el Inti-Illimani, tocando con parte de sus miembros y compartiendo en conversaciones con los que Caruso Moraga denomina “tatas de la música chilena” (Moraga, 2014).

-Justamente a través de este nexo es que el grupo Inti-Illimani los invita a tocar en el concierto lanzamiento del disco Arriesgaré la Piel en el teatro Monumental (ex Caupolicán) de Santiago en el mes de Junio del año 1996, desarrollando un performance en un intermedio del concierto.



Taller de Percusión de Caruso Moraga

EL VIAJE Y LA INFORMACIÓN

Un asistente a dicho concierto fue el entonces embajador chileno en Brasil Heraldito Muñoz, quien por medio de productores de eventos entra en contacto con Moraga y proponen llevar a esta agrupación a Brasilia para la celebración del ingreso de Chile al Mercosur⁵. En escasos meses donde Caruso Moraga además se encontraba trabajando en Francia, organiza a distancia sin más que la comunicación por Fax y teléfono la concreción del viaje a Brasilia, Moraga nos dice que en rigor para el viaje les habían pedido que debía llevar 20 músicos, lo que era una cifra más alta que los músicos que él consideraba aptos para el ansiado viaje a la tierra de estas expresiones que ellos ya estaban cultivando. Ante esta falta de músicos es que con la ayuda de su amigo de infancia, el ya nombrado luthier Alejandro Guerrero comienza a trabajar con Cristian Acuña, Greco Acuña, Jose Izquierdo, Beatriz Gonzales y Jose Saravia (de la agrupación Amereida y Mamayuca) para preparar el repertorio de dichos conciertos. Además Moraga invitó al multi-instrumentista Juan Flores Luza, ex miembro del grupo Illapu y en ese momento de Fa-Fandango, quien interpretaría en Brasilia un tema de su autoría acompañado por las percusiones.

Originalmente el viaje duraría solo 10 días, y contempló, además de presentaciones en Brasilia, un viaje de algunos días a Salvador de Bahía con el fin de acercarse de manera presencial a la música de los blocos afro que hasta ese momento solo podían tener acceso a través de la escucha de “cassettes”. Este viaje marcaría un punto de inflexión importantísimo para el posterior desarrollo de las batucadas en el país en dos aspectos:

1) Se da la posibilidad de que los miembros de esta agrupación pudieron comprar discos y libros de música brasileña, asistir a conciertos y otras instancias donde podían compartir con los blocos afro de la ciudad, acciones que, una vez en Chile, nutrirían por mucho tiempo el repertorio y las concepciones asociadas a la música afrobrasileña de esa región que las agrupaciones desarrollaban en Chile. Del mismo modo, muchos de ellos pudieron traer al país una buena cantidad de instrumentos musicales y accesorios así como la información necesaria para la fabricación de éstos en el territorio nacional.

2) La división propia de la agrupación entre los miembros del taller dirigido por Caruso Moraga y los jóvenes ligados a Amereida y Mamayuca, quedó aun más patente cuando miembros de las dos agrupaciones antes nombradas deciden quedarse más tiempo en Salvador de Bahía recabando información, estudiando e incluso algunos de ellos trabajando en la ciudad como fue el caso del luthier Alejandro Guerrero quien pudo establecerse por un tiempo trabajando en la “Oficina de investigaciones musicales” del ex saxofonista de Olodum y también luthier Bira Reis.

De esta manera dicho viaje se establece como un hito verdaderamente iniciático donde estos jóvenes músicos pueden tener contacto por sí mismo a los materiales musicales que venían investigando para que una vez de regreso en Chile, apuestan

por un trabajo cada vez mas profesional al interior de sus respectivas agrupaciones. De lo mismo en nuestra opinión vemos dos matrices grandes que desde distintas aceras y con momentos de contacto establecen maneras de trabajar, objetivos y repertorios distintos aunque siempre con las distintas variantes del samba de carnaval (carioca o bahiano) como referente.



Taller de Música Latinoamericana más invitados en viaje a Brasilia.



Taller de Música Latinoamericana más invitados en viaje a Brasilia.



Taller de Música Latinoamericana más invitados en viaje a Brasilia.

OS DA QUINTA

Os da Quinta es una agrupación dirigida por el mismo Caruso Moraga, que ya en el año 97 contaba con un logo característico y que en pocos años pasaron por sus filas músicos de muy buen nivel quienes incluían en su repertorio la ejecución de guitarra, bajo, bronce y voces además de las percusiones: Ricardo flores, Pedro Melo, Marcelo Montero, Rodrigo Vásquez, William “Willi” Aravena, Egon Vargas, Patricio Rosales, Raúl Silvestre, Guillermo Jiménez, entre otros integraron con distinto grado de compromiso por la agrupación.

Os da Quinta se perfilará con los años como un grupo de músicos ya profesionales que bajo la batuta de Caruso Moraga podrán por una parte componer música nueva y hacer arreglos musicales siempre con la fuerte presencia instrumental de la “batería” de samba de carnaval. Os da Quinta es uno de los pocas agrupaciones específicamente que desarrolla la música afrobrasileña que ha editado su trabajo musical, proyecto fonográfico homónimo financiado por el Fondo de Desarrollo de la Cultura y de las Artes en el año 2001.



Os da Quinta grabando (Alejandro Arriagada)



Os da Quinta



Os da Quinta

LA ESCUELA DE SAMBA PACHA BATÚ

En paralelo al trabajo con Os Da Quinta, correlato profesional de los talleres de música latinoamericana, Caruso Moraga realizaba diversos talleres de percusión afrobrasileña para jóvenes en la Corporación Balmaceda 1215, en la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y en la Municipalidad de Santiago, con lo que comienza a elaborar la idea de hacer una gran escuela que aglutine a los jóvenes que quisieran seguir profundizando en la percusión provenientes de los distintos talleres. El lugar escogido era el que él denomina “el patio de mi casa” (Moraga, 2014) es el parque Quinta Normal, ya era el año 1999 cuando después de muchas sesiones masivas de percusión al aire libre, decide formalizar con un nombre a la naciente escuela:

“Hice una reunión un día que estaba lloviendo me acuerdo, y le dije a los chiquillos “tenemos que ponerle un nombre a esta escuela”, y había un cabro que le llamaban “el punta”, y dijo “oye, por qué no le ponemos Pacha Batú, Pacha: Pacha Mama, tierra; Batú, por ahí el Joe me dijo: Toda reunión de tambores se llama Batú, así que Pacha Batú, como Tierra de Tambores, y listo, un nombre medio “chilensis” (Moraga, 2014).

Posterior a la fundación de la escuela Pacha Batú, Moraga viaja el año 2000 a Brasil para seguir recabando información donde tuvo mucho contacto principalmente con profesores de la Escuela Creativa Olodum, además de especializarse en los toques de timbão con Vadinho Vava ex miembro de Timbalada, quien también en ese le enseña las diferencias entre las tres agrupaciones mas importantes del momento en Salvador de Bahía: Olodum, Timbalada e Ilê Aiyê.

Toda esta información fue inmediatamente implementada por Moraga en la escuela, aspectos de la formación de los tambores de la “batería”, así como los elementos coreográficos que ejecutan los intérpretes de los “surdos” mas grandes (24 pulgadas), junto a otros elementos que Moraga aprende principalmente del Bloco Olodum, modificarán definitivamente el sonido mismos de la Pacha Batú acercándolo en ese aspecto más aún al sonido vivenciado por él junto a los que o acompañaron.



Afiche de promoción de la escuela PachaBatú

CARNAVALES DE LA PACHA BATÚ

A su haber la Escuela de Samba Pacha Batú realizó durante siete años seguidos un carnaval anual reuniendo a todos los alumnos posibles de la escuela repartidos en distintas ciudades.

Para el primero de éstos, realizado el año 2000, Moraga recuerda que eran tan solo 70 ritmistas, sin embargo para el año 2001 ya estaban preparados los alumnos de la escuela que meses antes comenzaban en la percusión en talleres realizados en localidades de la sexta región. De esta manera para el segundo carnaval realizado en Enero del año 2001 se contaba con 400 ritmistas, alas de baile y una organización logística con delegados de cada comuna en las que la escuela contaba con sede.

Para el tercer carnaval venían delegaciones de la Pacha Batú desde las comunas de Arica, Iquique, Alto Hospicio, Vallenar, Copiapó, Coquimbo y Vicuña.

Para el año 2003 Moraga comparte la producción del Carnaval con la directora de la escuela de samba Ziriguidum, Sonia Fernandes da Silva (hermana de Sidney). El año 2004 fue el ultimo desfile de la Pacha Batú en Santiago, también realizado en el Parque O`Higgins como los anteriores, ya a esa altura recuerda Moraga que se contaban con bastantes fondos regionales de las ciudades sede de la escuela así como con equipos e incluso un microbús que ocupaban los miembros de la Pacha Batú de la sexta región.

El año 2005 el carnaval se traslada a Curicó estando la sede de la escuela de esa ciudad a cargo de la producción, ya en este momento el director de la escuela reconoce cierto cansancio de su parte después de años de carnavales y viajes. El ultimo año de carnaval de la escuela Pacha Batú coincide con el ultimo año de funcionamiento de la escuela como tal y con Caruso Moraga como director de ésta, el cansancio antes dicho además de problemas en la organización del carnaval por parte de la escuela en la ciudad de Coquimbo (anfitriones del Carnaval el año 2006) llevan incluso a que Moraga no dirija en esa oportunidad el carnaval.



PachaBatú en el Carnaval del año 2001



PachaBatú en el Carnaval del año 2002



PachaBatú en el Carnaval del año 2004



Escuela de Samba PachaBatú

EL KAWIN

Fue muy rico eso, yo me acuerdo como ayer, mira en esa junta estaba, el Paulo Gallegos, estaba el Pablito Soza, estaba el José Izquierdo, estaba el Pepe Saravia, estaba el Carlos Saravia, el Juan Saravia, quien mas estaba? Estábamos sentados conversando y “de repente” yo planteé: y si hacemos una escuela de samba?, y José Izquierdo dijo “pero y de donde vamos a sacar tanta gente?” (...) se nos ocurrieron muchas cosas pero veíamos que era casi imposible, porque nos quedaban como 6 meses para el verano entonces decíamos “vamos a llegar”; ya, la idea era llegar con por lo menos con unos 40 batuqueros al carnaval queríamos hacer un carnaval en verano; empezó a llegar gente, empezó a llegar uno, empezó a llegar otro y así se fue armando, armando, armando... llegó el carnaval y teníamos 96, tocando. (Fernandes da Silva sobre la primera idea de armar la Escuela de Samba Kawin).

La escuela de Samba Kawin se funda el día 30 de Mayo del año 1998, en la dirección se encontraba Sidney Fernandes da Silva, José Izquierdo, Jose Saravia, Juan Saravia y Pablo Soza, mientras que encargada de las alas de baile se encontraba la hermana de Sidney, Sonia Fernandes da Silva, apoyada por la bailarina Beatriz González⁶. Vemos la formación de la Kawin como un correlato o continuidad profesionalizante de lo emprendido en Amereida con un fin mas aglutinador y de apertura a la masividad propia de lo conocido en las agrupaciones afines en Rio de Janeiro o Salvador de Bahía, de hecho, establecen como finalidad en su fundación la producción de un primer carnaval donde la escuela desplegaría su trabajo de meses en las calles de Santiago.

Kawin comienza a funcionar con regularidad en la Escuela Diferencial D76 cercana al colegio Republica de Brasil (lugar donde trabajaban haciendo talleres Jose Izquierdo y Beatriz González) en el sector conocido como Rondizzoni en la comuna de Santiago.

Beatriz: De ahí nos fuimos, no sé si estuvimos un tiempo en el Parque O'Higgins, después nos fuimos a un centro deportivo de Santiago que nos prestó la municipalidad, de ahí nos fuimos a la Quinta Normal, después de la Quinta Normal nos conseguimos la piscina, en la época que la piscina estaba cerrada, porque sentíamos como la necesidad de tener un control de la gente que venía, de una forma también de organización, la gente pagaba una mensualidad irrisoria, era súper barato, 1000 pesos ¿cuánto era?

José: 500!

Beatriz: Que era como para juntar para la ropa del carnaval y de ahí de la quinta normal nos fuimos a la Usach, de ahí el

centro de alumnos de la Usach nos prestó como un gimnasio que había ahí, y de ahí de la Usach, como decía José, fue como el 2003 un semestre que nos fuimos a las Encinas, como los últimos ensayos ¿no?

José: Hubo otro lugar, un teatro, que quedaba cerca de la Quinta Normal

Beatriz: Ah verdad, pero eso no ensayábamos, lo ocupábamos ¿sabes para qué? para el espectáculo que hicimos en Viña, la gala. (Izquierdo y González, 2014).

Por una parte con Sidney y Sonia, Kawin contaba con el fundamento de las escuelas de samba de Rio de Janeiro, con la particularidad de la manera de tocar que tenía la escuela de samba “Mocedades Independiente de Padre Miguel” del cual tanto Sonia como Sidney fueron destacados integrantes en su Rio de Janeiro natal, y por otra principalmente de la mano de José Izquierdo, se estudia y desarrolla toda una línea de música de los blocos afro de Salvador de Bahía. Greco Acuña, miembro de esos años de Amereida y de Kawin recuerda que en ese entonces los encargados por instrumentos eran: Jose (izquierdo): repique, caja o timba; Pablo Soza y Paulo Gallegos: surdos; Cristian Acuña: caja o repique; Jose Saravia: surdo; Axel (Retamal) y Greco (Acuña): Repique (Acuña, 2014).



Bailarina de la Escuela de Samba Kawin

LOS CARNAVALES DE LA KAWIN

Los primeros esfuerzos de la escuela de samba estarían abocados a la preparación de su primer carnaval el cual, basado en la estructura del carnaval carioca, contaría con un “enredo”, cuya temática elegida sería “el artista callejero”. Se realizó en el mes de Enero del año 1999:

“Beatriz: Entonces toda la gente estaba con unos vestidos de pintor, otros vestidos de los cantantes de la calle, en fin, nosotros éramos como los malabaristas, con sombreros; entonces fue bonito porque cuando nace Kawin, Sonia [Fernandes da Silva], quiso participar, yo estaba a cargo en la danza pero yo nací en el sur de Brasil, (...) nosotros tenemos carnaval pero un carnaval así más de calle, chico, entonces mi imagen de Brasil era siempre el carnaval de Río por la tele, yo no tenía mucha vivencia de carnaval, cuando llega Sonia a ayudar ella viene y hace cosas así más como coreografías, entonces organiza a las niñas también” (Izquierdo y González, 2014)

En el mes de Enero del año 2000 se efectúa el segundo carnaval de la Kawin, cuyo “enredo” y temática general hablaría de las bondades y magia de América Latina. Para este carnaval ya no se contaba con la presencia de Sidney Fernandes Da Silva, ni su hermana Sonia por diversas razones.

Es necesario contextualizar las fechas de la realización de este carnaval, realizado entre la primera y segunda vuelta de elecciones presidenciales, disputaban por el sillón presidencial los candidatos Ricardo Lagos (apoyado por la Concertación de Partidos por la Democracia de tendencia centro-izquierda) y Joaquín Lavín (apoyado por la Alianza por Chile, identificado con la derecha chilena que intentaba desmarcarse de su pasado dictatorial), ambos bloques políticos venían utilizando batucadas en sus campañas. Según Sidney, él defendía la idea de desmarcarse totalmente de cualquier posibilidad de que identifiquen el carnaval del año 2000 con alguno de los bandos en disputa política, esto significaba cambiar de fecha el carnaval y modificar totalmente los compromisos adquiridos con auspiciadores e instituciones comprometidas. Jose Izquierdo también comenta la adjudicación de uno y otro bando en algunos medios de comunicación de la actividad como apoyo a cada campaña, sin embargo el carnaval se realizó en la fecha acordada cerca de la votación de segunda vuelta entre los candidatos, lo que motivó la salida de Sidney de la Escuela de Samba Kawin.

Por otra parte ya Sonia había partido el año anterior y había formado una escuela de samba junto a miembros de su familia como su hermano Silver Fernando da Silva, fundando la Escuela de Samba Ziriguidum. De esta manera, gran parte de la dirección musical y de gestión al interior de la Escuela de Samba Kawin queda a cargo de José Izquierdo y Beatriz González.

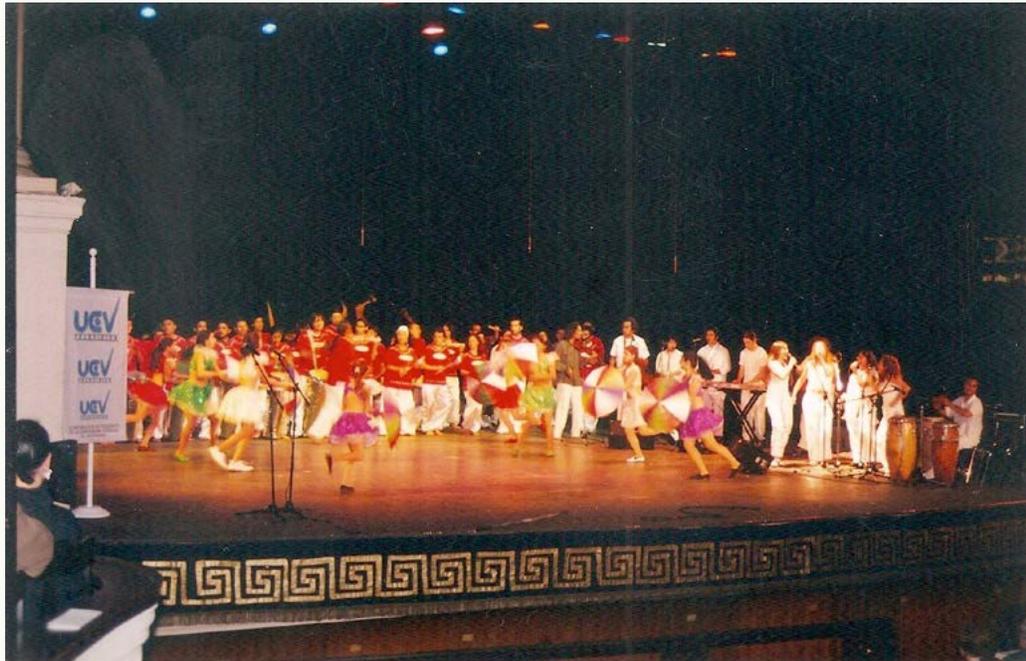
El año 2001 se realiza el tercer carnaval cuya temática sería “mitos y leyendas de América Latina”. En el “enredo” de ese año se destaca la participación de Luciano Cardoso cantando y ejecutando el “Cavaquinho”, hecho que también se registra en el carnaval anterior. Luciano (apodado también “Maluco”) se hizo muy conocido poco mas tarde gracias a los medios de comunicación con su grupo Café con Leche, cultivando géneros musicales tales como el Pagode, un subgénero del samba que tuvo entre finales de los años noventa y la década siguiente un fuerte impacto comercial en los medios de comunicación de masas brasileños. La agrupación Café con Leche, o las agrupaciones de música y baile tales como Axé Bahía, Porto seguro entre otros difundieron justamente subgéneros del samba con un éxito comercial inusitado.



Escuela de Samba Kawin

KAWIN Y CAPOEIRA SUL DA BAHÍA EN EL TEATRO MUNICIPAL DE VIÑA.

Uno de los hitos dentro de la historia de la Kawin es una presentación realizada en el Teatro Municipal de Viña del Mar (Quinta región) junto a la agrupación “Capoeira Sul da Bahía” dirigido por el brasileño residente en Chile Maxuel Moreira realizada en el mes de Octubre del año 2001. En esa ocasión y comisionados por la Universidad Católica de Valparaíso y apoyados por el Centro de Estudios Brasileños de Santiago (CEB Santiago) muestran un montaje escénico con música en vivo pasando por conocidas manifestaciones afrobrasileñas tales como el *samba de roda*, el *samba canción*, *Bossa nova*, el *Frevo*, el *Baião*, el *Maculelé*, el *afoxé*, la música de *Blocos Afro* como el *Ilê Aiyê* y el *Olodum*, la *capoeira* y el *samba carioca* todo unido teatralmente. Esta presentación contó con mas de cincuenta personas en escena entre músicos bailarines, capoeiristas y artistas escénicos en general. Esta presentación afianzó los lazos con el Centro de Estudios Brasileños y significó un desafío importante para Jose Izquierdo y Beatriz Gonzalez al llevar a cabo un trabajo escénico de nivel profesional dirigido por chilenos (aunque con la colaboración de Maxuel Moreira) que resumiera las manifestaciones afrobrasileñas para un publico con fuerte presencia brasileña en las butacas.



Escuela de Samba Kawin y Capoeira Sul da Bahía en el Teatro Municipal de Viña del Mar

EL ULTIMO DE LOS CARNAVALES DE LA KAWIN

En Enero del año 2002 se realiza el último carnaval de la Kawin, donde tomando una gran cantidad de los elementos expuestos en el teatro Municipal de viña meses antes, tanto el enredo como los trajes ocupados toman las influencias “folclóricas” y afrobrasileñas” según la misma Beatriz Gonzalez.

Durante el año 2002 cada vez era mas complejo y desgastante para la agrupación y principalmente para sus directores lidiar con la poca disposición del último de los lugares de ensayo que tenían: (ensayaban en dependencias de la Universidad de Santiago de Chile), esto unido a confusiones con la organización de estudiantes de la misma Universidad, desemboca en la decisión de no realizar Carnaval para el año 2003. A nivel personal también Beatriz y José veían como se iba concretando la posibilidad de un gran viaje que permitiera estar una buena cantidad de tiempo en tierras brasileñas.

En Junio del año 2003 Jose Izquierdo y Beatriz González quienes eran los motores de la escuela de samba Kawin parten a radicarse en Brasil (Rio de Janeiro primero y después en Salvador de Bahía), con lo que el trabajo de la Kawin queda congelado o por lo menos no en el funcionamiento como era conocido hasta ese año.

DE ESPECULACIONES Y PROYECCIONES

La siguiente sección del artículo busca plantear algunos temas que enlazando con la historia y desarrollo de las batucadas antes nombradas, pueden ayudar a abrir nuevas investigaciones o inquietudes con el fin de seguir discutiendo a mediano plazo. No son planteadas como conclusiones sino como aristas por seguir abriendo en futuras indagaciones o simplemente para que los cultores de la práctica batuquera se pregunten a si mismos dentro del panorama histórico en este artículo planteado.

LAS FUENTES

Una de la preguntas principales que fueron planteadas a los entrevistados buscaba indagar entre las primeras fuentes o materiales a los que tuvieron acceso para trabajar con las recién formadas agrupaciones, en ese sentido debemos contextualizar el momento de formación en donde el acceso a la música afrobrasileña que no fuera solamente Música Popular Brasileña (MPB) se hacia a través del “orejeo” es decir de la escucha repetida y posterior imitación de los “cassettes” que se tuvieran al alcance. De estos nos detendremos en una que parecieran ser de mucha importancia en su momento para las nacientes agrupaciones de música afrobrasileña:

Hay un consenso entre Jose Izquierdo, Beatriz González (fundadores de la Kawin) y Caruso Moraga (Pacha Batú) en la importancia del disco *Brasileiro* del músico brasileño Sergio Mendes editado el año 1992. El disco *Brasileiro* no es precisamente un disco de música afrobrasileña como tal o de un músico tradicional ligado a blocos afro o escuelas de samba, sino que es un trabajo de un experimentado pianista y compositor identificado con corrientes ligadas al jazz, al bossa nova y otros géneros como lo es Sergio Mendes. *Brasileiro* es un álbum donde colaboran una serie de músicos brasileños entre esos Iván Lins, Hermeto Pascoal, Gilberto Gil entre otros además del compositor y percusionista Carlinhos Brown (Timbalada, Vai Quem Bem etc.). Justamente el tema Magalenha cantado por Brown se transforma rápidamente en un “hit” tanto en Chile como en el resto del mundo. Aquí tenemos dos puntos interesantes que son dignos de comentar:

- 1) Carlinhos Brown copera en el disco junto a un grupo de percusionistas muy destacados llamados Vai Quem Vem, quienes abordan los toques tradicionales ligados principalmente al samba e investigan a modo de laboratorio sobre ellos aportando una manera bastante experimental

de tocarlos. Parte de esa experimentalidad percusiva es reflejada en *Brasileiro* (único registro del trabajo de Vai Quem Vem), es por eso que los tracks del disco no son precisamente la tradición misma batuquera sonando para el mundo sino que una muestra experimental (en nuestra opinión) que basándose en lo tradicional sintetiza aspectos afrobrasileños de fuerte impacto (como el samba de carnaval) en un formato mas reconocible que permite una amplia circulación en el mercado musical como una posibilidad de construcción imaginaria sonora de lo que es Brasil

- 2) *Brasileiro* es ganador del premio Grammy al álbum de World Music del año 1993, el World Music es una catalogación proveniente desde el mundo de las discográficas aparecido con fuerza en la década del 90 y que para muchos estudiosos establece una relación de poder entre el primer y tercer mundo dentro de este mercado de bienes culturales que es el discográfico (Barañano, 2003)

A modo de conclusión de este apartado, es que me ha sorprendido la profundidad de la influencia del World Music en la capa juvenil (podríamos de decir de “clase media”?) de los años noventa que permitió tener un acceso a músicas que en ese momento eran tenidas por muy exóticas como la música tradicional del atlántico colombiano, la música india, el flamenco, la música africana y la afrobrasileña entre otras. Lo que me parece muy curioso de ese momento es el transito en los discursos de los directores de las agrupaciones chilenas abordadas, quienes se movilizan a través de los años desde un lugar de apertura exótica y globalizante (desde el momento en que se tiene acceso a este material de Sergio Mendes por ejemplo) hacia una especificidad casi militante. Jose Izquierdo nos contaba en entrevista como la apuesta de esos años en la Kawin en un principio era muy creativa, no tanto por el interés mismo en la innovación sino que mas bien por la precariedad o falta de información que se obtenía de las fuentes de escucha, como por ejemplo “la creación de una nueva caja”, es decir una manera de tocar la caja de la batería de samba que nace de la imposibilidad de tocarla tal como era oída en los fonogramas en la época. Sin embargo la tendencia general fue mutando hacia una necesidad de buscar “purezas” en las maneras de tocar, es decir, asumiendo que “ya no hay nada puro” (Izquierdo, 2014) con el correr del tiempo la idea era tocar cada vez mas parecido a como se tocaba en Salvador de Bahía o en Rio de Janeiro. En ese sentido la idea de creación o composición musical en las escuelas de samba chilenas de la época avanzaría hacia labores profesionalizantes y específicas acotadas casi exclusivamente a las temáticas de los “enredos” y en el caso de Os da Quinta, en la adaptación de canciones de autores chilenos como Violeta Parra presente en el disco homónimo de esta agrupación.

INSTALACIÓN DE LAS BATUCADAS EN EL IMAGINARIO SOCIAL CHILENO: CERRO ALEGRE, Y MASIFICACIÓN

Uno de los aspectos importantes que llaman la atención de las batucadas que motivaron esta investigación, es la idea de masividad asociada a esta práctica o a su consumo, es casi como si en cada ciudad o comuna del país hubiera una batucada por muy pequeña que sea ésta. Por otro lado (y esto si que es especulativo) me parece que entre las personas “de a pie”, es decir, los ciudadanos que no necesariamente son afines al medio artístico, hay ideas claras de lo que una batucada significa, sea para denostar “el ruido” que hacen o para identificarlo con los brasileño, el samba, el carnaval y otros imaginarios afines. Buscando la explicación a estos hechos que arbitrariamente nos hemos topado con dos cosas dignas de ser compartidas:

- 1) Joe Vasconcellos al ser preguntado por qué cree él que se debe esa especie de explotación masiva de las batucadas a fines de los años noventa, nos da el dato de la telenovela chilena Cerro Alegre. Transmitida por el “Canal 13” de la televisión chilena el segundo semestre de 1999, tiene en su soundtrack una versión de la canción “Joya del Pacífico” compuesta por Víctor Acosta y Lázaro Salgado en 1941 y popularizado en Chile por Jorge Farías, “Lucho” Barrios y Palmenia Pizarro entre otros.⁷ Originalmente compuesta como un vals, la versión de Joe Vasconcellos acompaña la letra alusiva a la ciudad de Valparaíso con un ritmo de samba carioca . Creo que hay una potencia o un impulso en la aceptación de la sonoridad de las batucadas muy certero cuando todos los días hábiles durante casi cinco meses como parte del soundtrack de una exitosa telenovela se transmite una de las canciones emblemáticas del país en versión samba, para mi influye claramente como una aceptación de la escena y sonoridad que en esos años estaba descollando en los espacios públicos del país.
- 2) Caruso Moraga, director de la escuela de samba Pacha Batú nos entrega unas cifras que a nuestro juicio son decidoras en el proceso de masificación de la practica batuquera en el país. La Pacha Batú logro tener sedes en 13 ciudades de 6 regiones del país, con una fuerte presencia de jóvenes en situación de riesgo social. Por lo mismo, una de las principales fuentes de fondos para la escuela eran planes y proyectos de carácter social a los que el director y su equipo de gestión podían postular.

De esta manera podemos situarnos en ciertos contextos sociales del imaginario en el Chile del 99 o de años después donde tenemos un verdadero bombardeo de tambores batuqueros (además de un cambio en ciertos paradigmas del entretenimiento ligado a una visión mas amplia y deshinibida del cuerpo sirviendo de antesala a

la llegada de un sinfín de nuevos ritmos caribeños o brasileños) al mismo tiempo que una canción emblemática chilena en su versión afrobrasileña era transmitida todos los días hábiles durante cinco meses para gran parte del país.

BATUCADAS Y LO AFRO

Como equipo en Kuriche hay dos aspectos o acepciones que el termino afro nos refiere de buenas a primeras, si bien el abordaje de esta materia requiere un análisis mas profundo que excede la extensión e intención de este artículo aplicaremos experimentalmente un resumen de estas posiciones en atención a nuestro tema.

La primera de ellas entiende al prefijo o termino afro como una manera de denotar una situación reivindicativa afrodescendiente presente principalmente entre los años 60 y 70 que indica un énfasis propio a una practica cultural diferenciada (Picún, 2013), de esta manera autodenominarse *afroperuano*, *afrouuguayo* etc. en cada uno de esos países obedece a una tendencia reivindicativa propia de autodeterminación política.

La otra acepción la podemos encontrar mas cercana a la década de los años 90 donde dentro de la dinámica de las industrias culturales y alimentado por el auge del World Music el término afro es ocupado como una síntesis reduccionista de una serie de trazos o señales que podrían referir a un origen situado en el continente africano.

- 1) La relación de las batucadas con lo afro desde un discurso reivindicativo: Si tomamos como ejemplo la historia del carnaval de Salvador de Bahía de los últimos 45 años, observamos cómo la población organizada afrodescendiente no solo reafirma el carnaval sino que adopta y sintetiza un discurso político en sintonía con los procesos reivindicativos afrodescendientes de Estados Unidos (el llamado Black Power) proceso que no solo es esperable a nivel político sino que se presenta masivamente en manifestaciones estéticas de lo mas cotidiano desde el corte de cabello y la manera de vestirse hasta prácticas mas específicas como la música o la danza (Sansone, 2004:141-144). Es cosa de leer buena parte de las letras de las canciones del bloco Ilê Aiyê para entender como reafirma su comunidad en una mezcla de elementos “negros” que reafirman su existencia cohesionada y diferenciada del resto de los “colores”. No es tan distinto en el caso de Olodum aunque las fuentes de esta cultura negra quizás son mas cercanas al rastafarismo y en el caso de Timbalada a una imaginería que incluye elementos indígenas en su conformación, es decir, vemos un discurso de lo afro, de negritud, de Black Power etc. en la música asociada a estos blocos. La traída a Chile de estas músicas y su implementación en las agrupaciones

aborda el tema político dentro del contexto de un país en su primera década de democracia después de años de dictadura, a nuestro modo de ver la relación de esta reivindicación afro es mas bien una reivindicación como expresión popular desbordada, donde el énfasis en lo corporal (en el baile y en la ejecución musical) tendrán una prioridad novedosa, sin embargo la relación con un discurso de negritud creemos que no tuvo una repercusión de importancia sino hasta ya entrando el nuevo milenio. (según mi opinión y especulación).

- 2) La relación de esta práctica afro como una reducción generalizadora con antecedentes en el World Music: Creo que en este sentido triunfa bastante la especificidad de lo afrobrasileño por sobre lo afro a secas, es decir estas agrupaciones chilenas buscaron en ejecución instrumental, en repertorio y en la elección de instrumentos parecerse mas a los blocos afro bahianos, o a las escuelas de samba carioca, manejando una idea de éstas como un referente mucha veces independiente incluso del color de la piel o de todo discurso reivindicativo. Es decir a pesar de que los primeros materiales a los que tienen acceso a escuchar tambores brasileños pueden venir de esta construcción llamada World Music y nos presenta (como en el caso del disco Brasileiro de Sergio Mendes) una elección de elementos sonoros que pueden remitir a una construcción particular de lo que es lo brasileño, el impulso de estos jóvenes muestra una tendencia a una especificidad particular que podríamos llamar "originalista", es decir, que busca basarse con un alto grado de fidelidad a la fuente original principalmente en lo que a práctica se refiere.

A nivel de discurso, los elementos que sí vemos en las escuelas de samba y en las batucadas chilenas es un énfasis en la labor social que esta practica puede tener, en ese sentido con un discurso semejante al visto en las agrupaciones de Salvador de Bahía principalmente. En ese sentido creo que hay dos elementos clave que son dignos de analizar como relación con las fuentes de los que mana la práctica batuquera:

- El tambor: artefacto fundamental en la ejecución, es descubierto por estos jóvenes como una extensión corporal que en el entramado colectivo es capaz de dialogar en una cantidad mínima de tiempo, es decir, al cabo de pocas semanas la persona que nunca ha tocado un surdo puede llegar a ser parte del entramado sonoro batuquero, abriéndose de esta manera la posibilidad de dialogo sonoro con el resto de los integrantes.
- La posibilidad de rearticulación y cohesión comunitaria a través de la ejecución musical colectiva: vemos la practica musical colectiva y percusiva de estos jóvenes como una posibilidad de rearticulación del

entramado social deshecho en dictadura, bajo un paradigma “foráneo” o reterritorializado como lo es la música afrobrasileña, estas nuevas generaciones (que si bien crecieron en dictadura en la mayoría de los casos no sufrieron el trauma del “golpe” mismo) no solo están adquiriendo contenidos musicales, sino que aprehendiendo practicas de convivencia colectiva a través de la música que no son competencias tan alejadas de los objetivos de blocos afro de Salvador de bahía.

NUEVAS FUENTES, NUEVA GENTE, NUEVAS BATUCADAS Y CONEXIONES

Estimamos que puede ser un punto por indagar muy interesante el cómo es que en este momento se están formando las batucadas, si es que tienen relación con las de las primeras camadas que abordamos en esta investigación o su manera de encontrar materiales para trabajar musicalmente (youtube?, blocos y escuelas de samba brasileños? Viajes? Brasileños residentes en Chile? u otras fuentes). En ese sentido y siguiendo con la especulación y las elecciones arbitrarias por mi cuenta, es que sin querer extenderse demasiado en este ya extenso artículo es que comparto un punto emanado en la conversación y entrevista con Víctor “Pestaña” Arévalo, director de la agrupación “La provinciana Sangre Buena”, quien nos nombra una serie de fuentes diversas de los cuales ha seleccionado elementos para trabajar experimentalmente en la agrupación, de esta manera, la comparsa argentina, el candombe, la música árabe y otras “ritmáticas” están siendo trabajados con cierta libertad pero con una disciplina propia de una dirección musical fuerte y empoderada. Uno de los motivos de esta ecléctica mezcla proviene de la posibilidad que Arévalo tuvo de empaparse de la comparsa argentina y otras manifestaciones que llegaban la región donde nació y creció: Porvenir, Punta Arenas y otras localidades de la XII región. Es decir desde el origen de esta agrupación dirigida por Arévalo hay un desapego hacia cierto discurso purista sin descuidar por eso (en mi opinión) la ejecución técnica de los tambores, lo que son propios de la tradición de carnaval afrobrasileño.

EPILOGO

Es necesario precisar mas los hechos y relatos de los esforzados pioneros batuqueros de la ciudad, establecer las interrelaciones entre agrupaciones, saber también las versiones de los que no estaban en las directivas de las escuelas, los de la historia pequeña también, dedicarse a desentrañar la historia del resto de escuelas no nombradas o no abordadas en profundidad aquí, establecer los “parentescos” entre estos pioneros y las nuevas generaciones y recién desde esos lugares o retazos de historia reciente visibilizar y desmarginalizar estas prácticas que curiosamente, sin tener una etnicidad particular como la afrodescendencia fenotípica, han sufrido de una marginalización, prejuicios y negación muchas veces por la desconfianza hacia una practica “foránea”, por la utilización electoral que se hizo de estas agrupaciones o simplemente (lo que no es nada nuevo) por la desconfianza que la juventud en masa puede generar en los espacios públicos de la urbe.

Bibliografía

- Antoine, Cristián y Dana Brablec. “Políticas Culturales: La acción del estado y la sociedad de oportunidades”. *Serie informe Sociedad y Política N°125*. Santiago: Libertad y Desarrollo. 2011.
- Barañano, Ascención, Josep Martí, Gonzalo Abril, Francisco Cruces y Jose Jorge Carvalho. “World Music, ¿El folclore de la globalización?”, Trans: Revista Transcultural de Música, N° 7, 2003, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion>
- Biancardi, Emilia. *Raizes Músicais da Bahía*. Salvador da Bahía: Omar G, 2001.
- Braga, Reginaldo Gil “O Batuque do Rio Grande do Sul, Brasil, e a transnacionalização das suas expressões sonoras na região do Rio da Prata”, en Coriún Aharonian (coord.), *La Música entre África y América*. Montevideo: CDM, 2013, 197-206.
- Ickes, Scott. “Era das batucadas: o carnaval bahiano das décadas 1930 e 1940” *Afro-Ásia* 47. Salvador da Bahía: CEAO-UFBA, 2013. 199-238.
- Rector, Mónica “El Código y Mensaje del Carnaval: Escuelas de Samba”, en Umberto Eco, V.V Ivanov y Mónica Rector (Editores), ¡CARNAVAL! México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 48-189.
- Sandroni, Carlos. *Feitiço Decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ. 2001.
- Sansone, Livio. *Negritude sem Etnicidade, O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba, Pallas 2004.

Notas

- 1 *“Salvador estaba impregnada de precedentes locales de grupos de percusión, como los batuques de los siglos XVIII y XIX, un subgrupo específico de ritmos y danzas con sus orígenes en el contexto de las culturas africana y afro-bahiana del Nuevo Mundo, de los cuales las batucadas derivaron su nombre”*
- 2 Deidades intermediarios entre los hombres y un Dios intangible (Olorum) que eran originalmente cultados por el grupo etno-lingüístico Yoruba en parte del territorio de lo que hoy es Nigeria, Benín y/o Togo. A través de la diáspora africana en América, hoy en día el culto a estas deidades se encuentra en numerosos países de América Latina.
- 3 *“Los blocos afro establecen una relación con el África que, mítica o concretamente , pobla el imaginario de los grupos. El Ilê Aiyê, grupo creado en un contexto urbano altamente mediatizado, se vuelve para un África tradicional”, en busca de sus señales e identificación. Pega sus elementos estéticos en pequeñas comunidades africanas que representan una África tribal”, anterior a las luchas de independencia de los años 70, y construye su ancestralidad simbólica.”*
- 4 Mas información de música nordestina en <http://nordesteritmos.blogspot.com/2012/03/historia-da-musica-nordestina.html>
- 5 El Mercado Común del Sur (MERCOSUR) es una institución formada por los gobiernos de Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Venezuela y Bolivia teniendo como miembros asociados los gobiernos de Chile,. Perú, Ecuador, Colombia, Guyana y Surinam, en donde se han establecido una serie de medidas económicas y laborales tendientes al beneficio común de la región mas información en <http://www.mercosur.int/show?contentid=3862&channel=secretaria> y sobre el ingreso de Chile al Mercosur: http://www.sice.oas.org/TPD/CHL_MER/CHL_MER_s.asp
- 6 Algo de información histórica de la Kawin se encuentra en <http://kawin.8m.com/>
- 7 Mas información respecto a la canción en http://www.estrellavalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20070428/pags/20070428004816.html

Jose Rojas Navea

Músico e investigador independiente Licenciado en Teoría de la Música de la Universidad de Chile (2003) y egresado del programa de Magíster en Musicología de la misma casa de estudios (2005). Como percusionista ha dirigido musicalmente las compañías de danza y música afro Logunedé (2001-2005) y Mestizo (2005-2013) colaboró en la agrupación de música barroca americana Capilla de Indias (2010-2012) y en la agrupación instrumental Zahir (2003-2014). Ha abordado en sus investigaciones el concepto de lo Afro como construcción imaginaria asociada a las prácticas musicales de raíz africana y sus condiciones de visibilidad y difusión en el territorio nacional.

Para Kuriche José espera abordar los fundamentos de las prácticas musicales afro desde finales de la década de los noventa en Santiago de Chile, en donde factores móviles como lo son la inmigración afroamericana, el retorno del exilio, el uso del espacio público y el fin de la dictadura propician las condiciones para el desarrollo de estas expresiones.

joserojasnavea@gmail.com

Kuriches del sur

Francisco Bascur Sánchez



Kuriches del sur

Francisco Bascur Sanchez

Concepción es una ciudad esencialmente musical. Está ubicada en el centro sur de Chile, y es un centro urbano caracterizado por un carácter cosmopolita, o mas bien dicho “chilenopolita”, ya que al ser ciudad universitaria su población la conforman personas de todo el país.

Como señalaba al inicio, “Conce” es una ciudad esencialmente musical. Por donde uno transite es posible distinguir esta característica evidente. Incluso, se le ha tildado históricamente como la cuna del rock nacional, entre otros apelativos que, ciertos o no, dan a entender de que estamos en presencia de una cultura musical arraigada en la cual se mezclan distintos estilos y tradiciones, diferentes visiones, raíces y muy variados cultores que desde todos los ámbitos le han ido dando esta impronta creativa, experimental y también solidaria. Porque si hay algo que también distingue a Concepción en cuanto a los alcances de su desarrollo musical es la solidaridad entre sus pares, punto de encuentro entre música y conciencia política, que es otra de las cualidades de esta ciudad mestiza y comprometida. La presente investigación sobre la historia del Tambor en Concepción es ante todo una primera indagación, un intento, un atisbo incipiente que busca descubrir las voces que relatarán este proceso de intercambio de saberes que comienza hace ya varias décadas y que sin duda hoy en día podemos ver y oír reflejado y difundido en una serie de propuestas musicales y de danza, y que al igual que en todo Chile, dan cuenta de la llegada de un instrumento cuya carga simbólica, fuerza y poder ha dejado huellas en varias generaciones ávidas de su sonido e historia.

Este trabajo es además un ejercicio: el de hurgar en la historia no oficial, buscando en los recovecos de nuestra identidad; es reconocer al ciudadano que acá habita y que lo nutren raíces variadas, coloridas y de una gran riqueza. Es buscar para ir dando paso a una construcción de mayor entendimiento del desarrollo musical de Concepción, en donde podamos sumar a la conocida tradición del rock penquista esta tradición latinoamericana de la cual poco y nada se ha hablado y que quizás tiene mucho mas que decir en los tiempos difíciles de la dictadura y en su legado posterior. Concepción fue bastión de variados movimientos políticos y sociales, que al igual que en el resto de Chile fueron derribados simbólica y literalmente con la llegada de la dictadura militar. Y fue precisamente allí, en esos duros tiempos, donde la música y la danza fueron adquiriendo mayor sentido hasta convertirse en un espacio rebelde, integrador y creativo. Esta historia, la del tambor en el sur de Chile, puede que tenga mucho que ver con esta tradición latinoamericanista de la música penquista. El tambor en el sur se suma a la cadena, a la búsqueda de sentido y de identidad trascendiendo lo netamente musical. Y desde allí, el músico de Concepción sale a recorrer América en busca de ese sentido de pertenencia

mayor, cuyo lenguaje es musical, pero cuyo contenido es político y bolivariano. ¿Que se busca cuando se sale a conocer la música de Latinoamérica? ¿Qué se busca al aprender a tocar el tambor?.

América toda es el resultado de la mezcla, forzada muchas veces, de muchas culturas provenientes de todos lados, con las culturas originarias. Una de esas raíces, la africana, es quizás, junto que la indígena, parte de una histórica y sistemática negación como aporte en la construcción social de nuestro continente por parte del discurso de la oficialidad. Este discurso oficial que todos conocemos desde niños se contrapone con la necesidad de expresión, de sentir y de bailar que a lo largo de todos estos años hemos percibido como testigos y protagonistas en el andar compartiendo y tocando tambores en grupos de distinto origen e intereses. Nunca en los textos de historia de nuestros años de infancia se mencionó el aporte de lo afro en la construcción de la historia chilena, apelando a argumentos vagos y a discursos aprendidos. Quien no ha oído, por ejemplo, que en Chile “había mucho frío para que hubieran negros”, o que se fueron porque no aguantaron, entre otros mitos. Este y otros argumentos se van repitiendo por años. Pero basta sólo con ir al Valle de Azapa, en la primera región del país, para conocer la existencia de varias comunidades afro chilenas, o mirar en las raíces de la misma cueca y estos dichos son refutados. O bien basta escuchar un tambor y ver lo que provoca a su alrededor.

En lo personal, cuando tuve la oportunidad de aprender percusión, una de las cosas que me llamó más la atención fue el efecto que tocar generaba entre los que estábamos ahí. En esa ocasión y siempre. Los tambores históricamente han tenido algo que decir a la hora de aliviar el dolor. La esclavitud se esquivó con tambores. La pena, el amor, la religión, la jarana, la rebelión tuvieron y tienen sus ritmos, danzas y cantos.

La percusión grupal tiene mucho de alegría, de carnaval, de bailoteo; pero también, y mucho más quizás, de fuerza grupal, de sentirse igual al de al lado, de descarga, de volver a ser parte importante de algo. ¿Le han puesto atención a un grupo de personas tocando tambores?.

Actualmente en Concepción existe una cantidad numerosa de agrupaciones dedicadas al estudio y difusión de una serie de manifestaciones afrolatinoamericanas: más de 20 agrupaciones de Samba y Batucada; alrededor de 8 generaciones de grupos de música colombiana; al menos 6 agrupaciones de “afroperuano” en menos de una década, y casi una decena de compañías de percusión y danzas afromandingue; bandas de Salsa y Timba cubana de excelente nivel; toda una tradición de reggae y un incipiente crecimiento del Tumbe chileno, uno de los ritmos “afro” del norte del país; y por supuesto el Candombe que comparte honores con comparsas de Santiago y Valparaíso.

Dentro de todo este árbol genealógico del tambor hay referentes que consideramos pioneros en este movimiento y su desarrollo. Todos ellos fueron en búsqueda

del conocimiento en tiempos de carencia de instrumentos, de ausencia de maestros reales y virtuales. Comienzan su camino en plena dictadura militar, y se convierten, junto a varios compañeros y compañeras del tambor, en protagonistas de un fenómeno que va de la mano con la reorganización social que desde las bases juveniles se comienza a gestar, con mucho trabajo en terreno, poblacional y solidario, y con un común denominador: el Arte como ente convocador, y el Tambor como herramienta. Estas tres miradas serán parte del Kuriche del Sur:

- Sergio Barría, músico y luthier, uno de los precursores de la llegada de la música colombiana a Concepción e integrante de “El Palenque”, primera agrupación de esta música en el sur.
- Marco Burdiles, músico y luthier, fundador de Barrio Sur, primera comparsa de Candombe nacida el año 1994 y primer profesor de Candombe y Samba en Concepción.
- Marcelo Sánchez, percusionista y uno de los creadores del Departamento de Jóvenes de Concepción, entidad creada a mediados de los noventa, y pionera en el trabajo artístico en poblaciones del gran Concepción, usando como herramienta la percusión.

FORMATO DE PRESENTACIÓN DE KURICHES DEL SUR.

Presentaremos cada sección usando como formato la entrevista en video, a través de una serie de mini documentos audiovisuales ordenados de la siguiente forma:

1. Sergio Barría, música de Colombia en Concepción. Capítulo I: Entrevista en terreno a Sergio Barría, músico y luthier de Concepción, quien además es pionero en el estudio y difusión de la música colombiana en el sur del país. Abordaremos los siguientes ejes: Antecedentes de la música colombiana. Antecedentes del tambor en Chile. El contexto musical de Concepción entre los años '80 y '90.
2. Sergio Barría, música de Colombia en Concepción. Capítulo II: El Palenque, primera agrupación de música colombiana en Concepción. El sentido del tambor.
3. Marco Burdiles, historia del Candombe en Concepción. Capítulo I: Músico y luthier de Concepción, pionero en el estudio y difusión del Candombe en el sur del país, y miembro fundador de Barrio Sur, primera comparsa de Candombe en la VIII Región. Con Marco abordaremos los siguientes ejes: Antecedentes del Candombe afrouruguayo. Tambores en Chile. Contexto musical de fines de dictadura en Concepción desde la perspectiva de la música latinoamericana.

4. Marco Burdiles, historia del Candombe en Concepción. Capítulo II: Historia del grupo Quillay. Viaje por América Latina. El paso por Uruguay.

Finalmente, los invito a conocer estas historias, de la cual varios nos sentimos parte, conformando una cadena del tambor que lleva años instalándose en Conce y alrededores, pero por sobretodo, los insto a continuar la documentación de los importantes capítulos previos y posteriores, donde hay mucho aún por hacer.

Desde Palenque a Barrio Sur, de Collao a la Agüita suena fuerte el tambor sureño!
Newen!

CRÉDITOS

Kuriches del Sur es una investigación inicial sobre las prácticas diferentes prácticas musicales de raíz afro en la ciudad de Concepción, una de los polos de creación musical de Chile. Kuriches del Sur es parte de Kuriche, investigación mayor realizada paralelamente en el norte y centro del país, junto a Mariana León y José Rojas.

La investigación está situada en el movimiento musical latinoamericano en la década de los noventa en Concepción.

Los entrevistados son tres referentes musicales y sociales de la ciudad, quienes desde sus respectivas miradas fueron creando un marco de estudio y difusión de música afrolatina con un componente solidario y un rol social cohesionador e identitario.

Gracias a sus aportes, actualmente Concepción es parte de un movimiento cada día mas masivo y popular basado en la percusión y en las danzas de raíz africana y afrolatina.

Cámara, sonido y edición: Francisco Bascur

Fotografías y videos de los archivos personales de Marco Burdiles, Sergio y Cristian Barría, Guillermina Quintupil y Felipe Rebolledo.

**Francisco “panchote”
Bascur Sanchez**

Percusionista, Realizador Audiovisual y gestor. Integrante fundador de la banda Kalule y percusionista de sesión de varios grupos y solistas. Ha participado como compositor e intérprete de música para Teatro, Cortometrajes, Documentales y Largometrajes. Director y productor del centro cultural AfricAmerica y profesor de percusión en varios centros de estudios de la ciudad de la Octava y Novena región y de Santiago. (UCSC, Corporación Cultural Balmaceda 1215, Carcel de Menores y Adultos, etc.) En el año 2009 fue elegido uno de los 50 líderes de la región en el área de Arte y Cultura. Cuenta con un Diplomado en Gestión Cultural. Actualmente se desempeña como Director Ejecutivo de la naciente Corporación Cultural Municipal de Angol.

Su investigación se centrará en el surgimiento e instalación de 2 grandes áreas de estudio basadas en la percusión afrolatina, surgidas paralelamente a comienzos de la década de los '90 en Concepción, y que a la postre se constituyeron en Escuelas Populares de Música Afro para varias generaciones de percusionistas y bailarinas hasta la actualidad: El Candombe Afrouruguayo y la Música Afrocolombiana, tomando como personajes centrales a 2 destacados músicos, percusionistas, luthieres y formadores de la Octava Región pertenecientes a una generación que despierta y va en busca del conocimiento en tiempos de censuras y prohibiciones.

africamerica@gmail.com

