

Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendientes durante las Guerras de Independencia

[Bands of Music of Freedmen in the Army of San Martín.
An Exploration on the Participation of the Slaves and their Descendants
during the Wars of Independence]

Florencia Guzmán

(Universidad de Buenos Aires – Instituto Ravignani – CONICET)

florenciaguzman@yahoo.com.ar

Resumen:

A través del análisis de las bandas de música de libertos del Ejército Libertador, se busca visibilizar la amplia y variada participación de los sectores negros, esclavizados y libres, durante las Guerras de Independencia y, al mismo tiempo, indagar sobre su contribución en la gestación de una retórica republicana transnacional. La música, los músicos y las correspondientes bandas de música, constituyen una ventana privilegiada para examinar las posibilidades que la guerra y la revolución significaron para los descendientes de africanos de desenvolverse en las esferas públicas republicanas como sujetos políticos activos. También, de explorar su contribución, sea como autores, intérpretes y ejecutantes de la música patriótica, en la conformación, consolidación y circulación de discursos y representaciones ligados a la búsqueda de una nueva identidad colectiva.

Palabras claves: Bandas de música – Negros – Libertos – Revolución

Abstract:

Through analysis of the Liberation Army' bands of freedmen, this paper seeks to visualize the wide and varied participation of blacks, both enslaved and free sectors, during the Wars of Independence and at the same time to investigate their contribution in the gestation of a transnational republican rhetoric. Music, musicians and the corresponding bands, are a privileged window to examine what kind of possibilities war and revolution gave to the African descendent sectors to function in the republican public spheres as active political subjects. At the same time, the paper explores their contribution, either as authors and performers of patriotic music in the formation, consolidation and circulation of discourses and representations linked to the search for a new collective identity.

Keywords: Bands of Music – Blacks – Freedmen – Revolution

Recibido: 31/03/2015

Evaluación: 11/06/2015

Aceptado: 06/08/2015

Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendientes durante las Guerras de Independencia

Las bandas de música en el Ejército Libertador del general San Martín y la participación de los músicos negros¹ en las mismas nos dan la posibilidad de continuar explorando sobre las modalidades y significaciones de la intervención de los esclavizados y sus descendientes en el proceso revolucionario. La música, los músicos y las correspondientes bandas de música constituyen una ventana privilegiada para examinar las posibilidades que la guerra y la revolución significaron para vastos sectores de esclavizados/as y sus descendientes libres, tanto de desenvolverse en la esferas públicas republicanas como sujetos políticos activos, como de contribuir a la conformación de una retórica patriótica fundacional.

Si bien en los últimos años se han abierto nuevas líneas de análisis referidas tanto a la participación de los sectores negros en los procesos de independencia,² como a la receptividad de las ideas revolucionarias en las capas más bajas de la sociedad,³ consideramos que el alcance y la gravitación de esta participación y/o receptividad debe ampliarse y profundizarse a través de nuevas investigaciones. Especialmente porque, como lo ha señalado Marixa Lasso para áreas de Colombia, si bien este accionar no ha sido borrado, sí ha sido “desautorizado”.⁴ Esta desautorización tendría en el caso argentino varias vertientes, que se ubican sobre todo en las tentativas de inscribir las actitudes republicanas de los descendientes de africanos en un discurso de muerte y exclusión, que les resta agencia, los invisibiliza y los extrae de la esfera política, tanto en el

¹ Utilizo en este trabajo el término “negro” porque éste aparece en la documentación de la época colonial y del siglo XIX para referirse a una determinada calidad de esclavizados, libertos o libres de origen africano o para englobar al conjunto de estos sectores. También porque es reivindicado en la actualidad por los propios afrodescendientes, en tanto significa el reconocimiento de una relación de subordinación que tuvo su origen en la trata esclavista transatlántica que convirtieron al ser humano africano en un ser sin humanidad, homogenizado bajo el término negro, y asimismo hace referencia a una historia de luchas y resistencias. De esta manera se le otorga al étnonimo negro – negra un sentido positivo en contraste con sus connotaciones racistas.

² Véase por ejemplo: MALLO, S. y TELESCA, I. (Eds.), *“Negros de la Patria”. Los afrodescendientes en las luchas por la independencia en el antiguo virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, 2010, que da un panorama bastante amplio sobre las intervenciones de los esclavizados y descendientes en la guerra de Independencia, tanto en Argentina, como también en Uruguay y Paraguay.

³ Destacamos sólo algunos trabajos, en tanto la bibliografía es bastante amplia: DI MEGLIO, G., *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el Rosismo*, Buenos Aires, 2007; FRADKIN, R. (Ed.), *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la revolución de independencia en el Río de la Plata*, Buenos Aires, 2008; JOHONSON, L., *Los talleres de la revolución. La Buenos Aires plebeya y el mundo del atlántico, 1776-1810*, Buenos Aires, 2011.

⁴ LASSO, M., “El día de la independencia: una revisión necesaria”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2008; disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/32872> [acc. 11/03/2015].

pasado como en el presente. Sea porque el accionar político de los sectores esclavizados y sus descendientes para lograr la libertad y una mayor igualdad social fue interpretado [no sólo] por los contemporáneos como ataques contra la ley y el orden, a la vez que puestos en un plano de peligrosidad e irracionalidad, que al tiempo que los despolitizaba como sujetos activos en el proceso revolucionario, los extraía y desautorizaba de la esfera política. O por el contrario, porque se hace demasiado hincapié en la pasividad de éstos como sujetos políticos con la argumentación de que tanto esclavizados y libres fueron obligados a combatir “a la fuerza” y usados como “carne de cañón” donde fueron diezmados hasta desaparecer. Si bien algunos estudios medulares han revisado y discutido este discurso, todavía no se ha quebrado este imaginario que sigue vigente en el conjunto de la sociedad y que, incluso, ha sido sugerido en recientes investigaciones.⁵

En este trabajo se parte de la consideración de que la Guerra de Independencia constituyó una experiencia social de máxima intensidad para los esclavizados y descendientes libres. No sólo porque su participación en las contiendas revolucionarias fue significativamente mayoritaria, sino además porque éstos jugaron papeles de mayor protagonismo y gravitación del que tenían en los siglos y décadas anteriores. Nuestros sujetos actúan en la esfera política, no fuera de ella, y la relevancia de su participación debe analizarse en medio del debate y de las tensiones que se dieron en las primeras décadas del siglo XIX, relacionados con nociones de libertad, igualdad y propiedad, junto con las nuevas políticas sobre ciudadanía y representación.⁶ Fue en estas primeras décadas, en que las repúblicas en construcción generaron instancias de intervenciones amplias, formales y reguladas desde arriba, como asimismo, informales y más autónomas, y si bien éstas no fueron necesariamente igualitarias, en tanto crearon y recrearon relaciones jerárquicas de herencia colonial, contribuyeron a propiciar el ascenso social y político de nuevos actores sociales; sobre todo, de aquellos que por el estatus del antiguo régimen no estaban en condiciones de participar en la toma de decisiones políticas y que, sin embargo, lograron hacerlo a raíz de la grieta abierta por las crisis de representación de comienzos del siglo XIX.⁷

⁵ Cuando se le pregunta a los argentinos por qué no hay “negros” en este país, la respuesta suele ser la misma: “por qué se murieron todos en las guerras”. Este imaginario persiste e inclusive da forma a las relaciones raciales en la actualidad, en tanto lleva a otra afirmación: en la Argentina no hay racismo porque no hay negros, estos se murieron todos. Si bien hay sendos trabajos que han discutido estas afirmaciones, este imaginario perdura en la actualidad. El libro de George Reid Andrews fue el primero en discutir este enunciado: REID, G., *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1989. Recientemente: GUZMÁN, F., “Afroargentinos, guerra y política, durante las primeras décadas del siglo XIX. Una aproximación hacia una historia social de la revolución”, *Estudios Históricos* 5 (11), 2013; disponible en: <http://www.estudioshistoricos.org/11/art22.pdf> [acc. 20/07/2015].

⁶ MALLO, S., “La libertad en el discurso del Estado, de amos y esclavos, 1780-1830” (pp. 121-146), *Revista de Historia de América* 112, 1991.

⁷ SÁBATO, H., “Horizontes republicanos en Iberoamérica, Una perspectiva de largo plazo” (pp. 311-325), en BRAGONI B. y MATA S. (Comps.), *Entre la Colonia y la República. Insurgencias, rebeliones y cultura política en América del Sur*, Buenos Aires, 2008.

La intervención de los esclavizados y descendientes libres en el nuevo contexto revolucionario resulta a nuestro juicio relevante no sólo por la amplitud y variedad de las acciones, sino, y muy particularmente, por la impronta y significación que le habrían dado a estas acciones. Aunque notables, no enfatizaremos en este caso su participación como soldados valientes, luchando por la libertad y muriendo por la patria, sino sus manifestaciones artísticas que habrían sido herramientas perdurables de la práctica política republicana. Especialmente, se hará referencia a su contribución como autores, intérpretes y ejecutantes de la música patriótica, todo lo cual constituyó un espacio de conformación, consolidación y circulación de discursos y representaciones ligados a la búsqueda de una nueva identidad colectiva. Las expresiones artísticas fueron sumamente efectivas para poner en movimiento ideas, creencias y prácticas nuevas, particularmente para establecer una circularidad —influencia recíproca— entre cultura subalterna y cultura hegemónica.⁸ De manera especial, estas expresiones constituyen un lugar de encuentro entre grupos y sujetos de rangos, status y *calidades* muy heterogéneos.⁹

¿Qué relevancia tuvieron los músicos negros en las representaciones musicales/políticas/patrióticas? ¿Cuáles fueron sus modalidades y alcances? La tarea a la que nos hemos dado consistió en detectar, filtrar y atraer fragmentos dispersos, comentarios que abordaban partes de batalla, crónicas de viajes, memorias militares, biografías; es decir, textos en los que la referencia musical surge incluso colateralmente a la motivación del autor. El discurso argumentativo se dirigió entonces a poner en diálogo y cotejo estas menciones deslizadas generalmente sin voluntad de darles centralidad dentro del tema abordado. En ese copioso corpus, sesgamos aquello que importaba para el análisis de los itinerarios musicales y, muy particularmente, de las bandas de música de libertos del Ejército Libertador. Se busca con ello contribuir a visibilizar la amplia y variada participación de los sectores negros, esclavizados y libres, en los procesos revolucionarios y al mismo tiempo de indagar su contribución en la gestación de una retórica republicana transnacional.

Artistas negros durante la revolución y gestación de la Independencia

Cuando se produce la ruptura política en 1810 el espacio público fue el escenario privilegiado donde se inauguró una nueva sacralidad, ahora republicana, en la que el culto a los símbolos nacionales —entre ellos los cancioneros patrióticos— ocupó el lugar de las antiguas prácticas rituales coloniales. Desde el inicio mismo de la Revolución de Mayo, y aun antes, desde la Reconquista y Defensa de la ciudad asediada por tropas inglesas en 1806 y 1807, las autoridades contaron con este espacio festivo que, si bien

⁸ La circularidad de la que nos habla Carlo Ginzburg como influencia recíproca entre “cultura subalterna” y “cultura hegemónica”: GINZBURG, C., *El Queso y Los Gusanos*, Barcelona, 1996, p. 4.

⁹ ORTEMBERG, P., “Sentidos e historia de las fiestas patrias: una introducción” (pp. 11-26), en P. ORTEMBERG (Dir.), *El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias*, Rosario, 2013, p. 19.

no era nuevo, es decir, que no había despuntado con la Revolución, actuó como instrumento pedagógico altamente persuasivo de distinto signo político que el colonial, pero tan efectivo como aquél.¹⁰

En estos años de exaltado nacionalismo, el heroísmo criollo se contaba y cantaba tanto en los teatros como en las iglesias y en los actos conmemorativos constituidos en los primeros intentos por crear una narrativa oficial de la independencia. La música en sus distintas expresiones se tornó épica, acompañando a la poesía en canciones patrióticas y marchas que se desparraman por todos los rumbos del país. Estas canciones de exaltación revolucionaria se cantaban en las calles, en los cuarteles, en las escuelas, en los campamentos, en un particular encuentro, influencias y circularidad entre sujetos de rangos, status y calidades diferentes.

Vicente Gesualdo describe las modalidades que asume la canción patriótica: vuela en hojas impresas o manuscritas y se desparraman en *letrillas, cielitos, glosas, endechas* por todos los rumbos del país. La versería se inscribe en *cuartas, décimas, octavas, sonetos*, y se muestra tanto en el arco del Cabildo, como en los arcos triunfales de la Plaza Mayor o en las portadas de las residencias. La *payada* se destaca dentro del cancionero popular, con su verso octosílabo de la métrica vulgar y con su música de guitarra campesina. Si bien la tradición de los payadores viene de muy antiguo y éstas eran frecuentes en las pulperías donde los guitarristas lucían sus habilidades y se cantaban las aventuras y las historias corrientes del malón o del bandido que huye de la justicia, será en los años de la independencia cuando sus voces repetirán principalmente los cielitos patrióticos en los fogones de los campamentos. El cielito llegó en poco tiempo a todos los rincones del país y en 1819 ya había cruzado los Andes y se decía en Chile que había llegado en boca de los que iban en el ejército de San Martín.¹¹

Las memorias de Gregorio Aráoz de Lamadrid, José María Paz, y las sanmartinianas de Gerónimo Espejo y Guillermo Miller nos remiten a los fogones y a los cantos al son de los tambores y guitarras, en los que se entonaban las canciones patrióticas nacionales: valeses, mazurcas, pasos dobles o aquellas canciones populares que componían coplas, cielitos, vidalitas y que brotaban espontáneamente de los soldados de procedencias geográficas y culturales diversas.¹²

¿Qué papel cumplieron los músicos negros en esta nueva sacralidad republicana? Son variadas las referencias sobre los artistas negros desde los tiempos coloniales.¹³

¹⁰ Según Susy Sánchez, las ceremonias y fiestas públicas durante el periodo colonial en América eran comunes y estuvieron cargadas de barroquismo. Las disposiciones legales, como la Recopilación de Indias, habían establecido la representación escénica del poder, es decir, el uso oficial de salvas, fuegos artificiales, luminarias y fuegos en las calles, música y baile, para fomentar el patriotismo hispánico. SÁNCHEZ, S., "Del Rey monumentalizado a la Patria feminizada. La metamorfosis política en la ciudad de Guatemala a través de las celebraciones festivas (1789-1821)" (pp. 213-235), en P. ORTEMBERG (Dir.), *El origen de las fiestas patrias...*, op. cit., p. 219.

¹¹ GESUALDO, V., *La música en la Argentina*, Buenos Aires, 1988, pp. 59-77.

¹² Véase: RABINOVICH, A., *Ser soldado en las Guerras de Independencia. La experiencia cotidiana de la tropa en el Río de la Plata, 1810-1824*, Buenos Aires, 2013, p. 80.

¹³ Sobre los artistas negros durante la colonia encontramos varias referencias en los siguientes autores:

Fuentes y memorias dan cuenta de la popularidad y estimación de estos músicos e intérpretes tanto en Buenos Aires como en el interior del país. Tan sólo en la capital, entre los cincuenta músicos que registra el censo de 1810, hay varios de ascendencia africana que gozaban de gran popularidad. Tenemos aquí a los hermanos Pintos que constituían una verdadera dinastía musical: Roque Jacinto, Pedro José y Bernardo. Estos músicos morenos, excelentes violinistas y figuras relevantes del ambiente musical porteño, se desempeñaban también en las milicias de la ciudad como veteranos del cuerpo de Pardos y Morenos. Roque Jacinto, que tenía el grado de mayor en este cuerpo era también el primer violín en la orquesta de la Catedral de Buenos Aires y uno de los músicos que ensayaron el Himno Nacional de Blas Parera en los años 1812 y 1813. Su hermano Pedro José tocó en la plaza sitiada de Montevideo y en el campo patriota sitiador. Y Bernardo sería el organista de la iglesia de Monserrat y también el director de una orquesta que participaba de las festividades cívicas y religiosas, de acuerdo a los pagos registrados en los Acuerdos del Cabildo en las fiestas mayas de 1813 y 1814.¹⁴ Citamos además el caso del actor Luis Ambrosio Morante (1780-1836), nacido en Buenos Aires, hijo de una parda libre y nieto de un barbero mulato, quien sería, por ejemplo, la figura principal del teatro porteño en los primeros años revolucionarios. En ocasión de cumplirse el segundo aniversario de la Revolución, el 24 de mayo de 1812, presentó en el teatro Coliseo la obra *El veinte y cinco de Mayo*, la que para algunos autores contaba con un gran registro musical y, al parecer, daría origen a la composición del Himno Nacional, en tanto que en ella se veía a un grupo de patriotas cantando un himno a la libertad en la Plaza de la Victoria.¹⁵

No se puede dejar de mencionar al protopoeta gauchesco rioplatense Bartolomé Hidalgo (Montevideo, 1788 - Morón, 1822) quien fue el primero que cantó a la Patria en romance popular, celebrando con cielitos los triunfos de las armas argentinas en las campañas de Chile y Perú. Si bien no está clara su calidad de “mulato” (descendiente de esclavizados de origen africano) se lo llamaba “mulatillo” u “oscuro montevideano”.¹⁶ Señala Ángel Rama que la literatura gauchesca de este autor es concomitante con el Reglamento de Tierras del Artigas de 1815, “como la poesía negrista” que comenzó a aflorar entonces sin alcanzar suficiente autonomía, lo es de la libertad de vientres y de

ROSSI, V., *Cosas de negros*, Buenos Aires, 1958, pp. 58-59; GESUALDO, V., *La música...*, op. cit., pp. 69-72; CEJAS, D., “Música para movilizar el ejército” (pp. 409-417), en AAVV, *Guerra de la Independencia. Una nueva visión*, Buenos Aires, 2013.

¹⁴ Véase los artículos de GESUALDO, V., *La música...*, op. cit., pp. 69-72; “Las Bandas Militares: el coraje a través del ritmo” (pp. 8-31), *Todo es Historia* 133, 1978.

¹⁵ María Lía Munilla Lacasa afirma que en los Acuerdos del Cabildo se decidió aceptar la propuesta de la Compañía cómica de representar en el Coliseo “una petipieza original titulada *El veinte y cinco de Mayo* con otras representaciones e intermedios propios á festejar la grandeza del día...”. El autor de dicha pieza, Luis Ambrosio Morante, mereció elogiosas críticas y una remuneración en dinero por parte del acuerpo municipal, (*Acuerdos del Extinguido Cabildo de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, G. Kraft, 1927, 12 de mayo de 1812, p. 199; 29 de mayo de 1812, pp. 222-223); MUNILLA LACASA, M. L., “Mayo en Buenos Aires: fiestas cívicas y discurso simbólico en el periodo revolucionario (1810, 1816)” (pp. 43-64) en P. ORTEMBERG (Dir.), *El origen de las fiestas patrias...*, op. cit., p. 44.

¹⁶ GESUALDO, V., *La música...*, op. cit., p. 61.

la manumisión de esclavos (...) que los alejó de las clases de que procedían: paisanos o esclavos.”¹⁷ Hidalgo, entre 1811 y 1815, luchó en las fuerzas de Artigas y escribió sus primeras obras patrióticas. Luego de ello, en 1816, se representó en la casa de Comedias de Montevideo su “Sentimientos de un patriota” y luego se lo nombró director de ese teatro. En 1818 pasó a vivir a Buenos Aires, donde habría tenido su periodo de creación más trascendente hasta su muerte ocurrida en 1822. A partir de 1820 escribió sus últimos cielitos, que se vendían por las calles como hojas sueltas. Entre otros: *Cielito Patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú*; *Al triunfo de Lima y El Callao, cielito patriótico que compuso el gaucho Ramón Contreras*; *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822*.¹⁸

Los significativos casos expuestos nos permiten llegar a una primera afirmación: los artistas negros no solamente contribuyeron a la difusión de las nuevas ideas, sino que fueron importantes soportes de una prédica política en los años sucesivos. Además de ser figuras destacadas en la nueva sacralidad republicana, lograron un reconocimiento unánime de aquella comunidad comprometida con la lucha independentista.

Soldados negros en el Ejército Libertador

Decíamos que las bandas de música de libertos del Ejército Libertador serían nuestro anclaje de investigación. Sobre ello conviene destacar en primer lugar que de las cuatro bandas creadas por San Martín las más importantes fueron las del batallón N°8 y N°11 de infantería, ambas de libertos, lo cual nos lleva invariablemente a preguntarnos sobre el rol que éstos tuvieron en la construcción y valoración de la música militar, de la cultura política independentista y del patriotismo popular revolucionario.

¿Quiénes eran estos libertos y qué papel cumplieron en el ejército de San Martín? Los trabajos pioneros de Masini Calderón y los más recientes de Beatriz Bragoni pondrán una lúcida guía en este recorrido sobre la constitución y significación de los batallones negros de libertos.¹⁹ Los trabajos de Masini nos proporcionan información sobre el volumen demográfico de la población negra, esclavizada y libre, en las tres ciudades que integraban la región de Cuyo, y también sobre su relevancia económica y social en las primeras décadas del siglo XIX. En tanto las investigaciones de Bragoni plantean el robustecimiento político de la población negra masculina adulta en esta región específica. Tanto la leva forzosa, como el adoctrinamiento, y luego la potente pedagogía patriótica, constituyeron experiencias medulares para los esclavizados/as y descendientes libres, como asimismo un ámbito de sociabilidad formidable para la di-

¹⁷ RAMA, A., *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*, Montevideo, 2006, p. 140.

¹⁸ ESPALTER, M. F., *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*, Madrid, 1929.

¹⁹ MASINI CALDERON, J. L., “La esclavitud negra en San Juan y San Luis. Época independiente” (pp. 177-210), *Revista de Historia Americana y Argentina* 7 y 8, 1962/3; *La esclavitud en Mendoza. Época independiente*, Mendoza, 1962.

fusión de los preceptos libertarios e igualitarios sostenidos por la legitimidad y la justicia revolucionaria.²⁰

El convencimiento de San Martín de que los negros y mulatos eran fundamentales para la instrumentación de su plan continental, lo llevó a ejecutar una poderosa militarización de los varones libres y una política de “rescate” de los esclavizados (comprarlos a sus dueños para incorporarlos al ejército) que le permitirá constituir los reconocidos batallones de infantería de “libertos” de gran significación en el escenario de la guerra de independencia. Una primera disposición establecía el reclutamiento de los esclavizados de 16 a 30 años pertenecientes a europeos peninsulares sin carta de ciudadanía: de esta manera salieron los primeros 23 esclavos aptos para el servicio.²¹ A éstos se le incorporaron luego los esclavizados pertenecientes a los americanos contrarios al “sagrado sistema”, y recién en 1816, se le sumaron los libertos reclutados por San Martín para toda la jurisdicción cuyana. Se le atribuye a éste la estrategia y la habilidad política de haber dejado trascender sobre la inminente abolición de la esclavitud de parte de las autoridades revolucionarias. Ante esta posibilidad, aconsejaba a los cabildos que “promovieran entre sus vecinos la cesión espontánea de una parte de ellas antes que una ley obligatoria los despojase de su totalidad”.²² Una segunda versión dirigida esta vez a los esclavizados, habría tenido el propósito de sumar sus voluntades y humanidades a la causa patriótica (intrepidez, heroísmo, coraje, temeridad, bravura, venganza). Se hablaba de un plan realista (el curso de la guerra demostraría su veracidad) de esclavizar nuevamente a los libertos que cayeran prisioneros para luego repartirlos en las temibles haciendas de azúcar del Perú. Según el general Miller (oficial inglés destinado en 1820 en el Batallón N° 8 de Libertos) éstos se encontraban allí “a centenares como carneros encerrados en galpones o en grandes barracones (...) sujetos al capricho o crueldad de los capataces, el chasquido del látigo y los quejidos de los que azotan”.²³

Fue también necesario de parte de San Martín negociar los términos de la militarización con las elites locales cuyanas. ¿Cómo se conciliaban los derechos de propiedad y libertad en una región cuya economía dependía en gran medida de la mano de obra de los esclavizados/as? ¿Cómo se concertaba el límite entre las jerarquías raciales/sociales del Antiguo Régimen con el principio de igualdad republicana? San Martín, consciente de estas dificultades y de las fuertes tensiones que creaba su plan de militarización, acordó con las diputaciones de Mendoza y San Juan la excepcionalidad de los brazos

²⁰ BRAGONI, B., “Esclavos, libertos y soldados: la cultura política plebeya en Cuyo durante la revolución” (pp. 107-148), en R. FRADKIN, (Ed.), *¿Y el pueblo dónde está?...*, op. cit.

²¹ *Ibid.*, p. 134.

²² MITRE, B., *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, 2010, p. 261.

²³ MILLER, J., *Memorias del general [Guillermo] Miller al servicio de la República del Perú*, Londres, 1997 [1829], p. 262. Guillermo Miller nació el 2 de diciembre de 1795 en un condado de Inglaterra. Luego de servir al ejército inglés desde 1811 hasta 1815, arribó a la ciudad de Mendoza en enero de 1818, siendo destinado al Batallón N°8 de línea, o batallón de libertos de Buenos Aires, el 11 de junio de 1820. Miller será el único jefe que salió con el ejército expedicionario de Valparaíso, y que se hallaría presente luego en la victoria de Ayacucho en 1824.

útiles para la labranza y también el compromiso de abonar a los propietarios el valor justo de cada esclavo. Asimismo resignó su convencimiento de formar batallones integrados: los libertos constituirían batallones separados de los demás cuerpos y de sus amos. Se estableció además que los jefes de éstos serían oficiales de los cívicos blancos.²⁴

Fue de esta manera que el Ejército de los Andes se nutrió con la inclusión de los ex esclavizados infantiles, robustos y vigorosos, que tuvieron una presencia mayoritaria en el arma de infantería del Ejército Libertador. Éstos conformaron el Batallón N° 7, el Batallón N° 8, y algunos batallones de Zapadores de los Andes. El 8, sin lugar a dudas el más relevante, terminó constituyéndose de la fusión del batallón de libertos creado en Buenos Aires en 1814, y enviado luego a Mendoza para engrosar el ejército patriota y los esclavizados rescatados en Cuyo ya mencionados. Por su elevada fuerza, San Martín decidió fraccionarlo en dos unidades, que se terminarían de constituir el 12 de diciembre de 1816. En el sorteo, al primer batallón le tocaría pasar a ser el cuarto y último Regimiento N° 7, en tanto que el segundo, quedó como el N° 8. Ambos batallones realizaron la campaña de los Andes, la de Chile y la del Perú, y en 1822, ya muy disminuidos, volvieron a unificarse formando el Regimiento Río de la Plata, aquél que terminaría “desapareciendo” en la sublevación del Callao en 1824.²⁵

La militarización amplia que realizó San Martín incluyó además de los libertos a los negros libres, lo cual introdujo reformas en el régimen de milicias heredado del Antiguo Régimen. Así fue que se ordenó la formación de dos compañías cívicas de infantería que incluían a casi todos los esclavizados y negros libres de la ciudad y de la campaña entre 14 y 45 años y se obligó a los amos a correr con los gastos de uniforme como orden expresa y terminante.²⁶ De modo que en estos años la organización miliciana de negros libres y esclavos aumentó considerablemente del número de cuerpos y de plazas, preservando en todos los casos la división de castas vigente al momento de la revolución. Así lo explicaba San Martín al Director Supremo Juan Martín de Pueyrredón:

“El único inconveniente que ha ocurrido en la práctica de este proyecto a fin de reanimar la disciplina de la infantería cívica de esta Ciudad, es la imposibilidad de reunir en un solo cuerpo las diversas castas de blancos y pardos. En efecto, el deseo que me anima de organizar las tropas con la brevedad y bajo la mayor orden posible, no me dejó ver por entonces que esta reunión sobre impolítica era impracticable. La diferencia de castas se ha consagrado a la educación y costumbres de casi todos los siglos y naciones y sería quimera creer que por un trastorno inconcebible se llamase el amo a presentarse en una misma línea con su esclavo. [Por ello he

²⁴ BRAGONI, B., “Esclavos, libertos y soldados...”, *op. cit.*, p. 124.

²⁵ LUQUI-LAGLEYZE, J., “La organización general y particular del ejército de las Provincias Unidas del Río de la Plata, 1810-1820” (pp. 157-193), en AAVV., *Guerra de la Independencia. Una nueva visión*, Buenos Aires, 2013, p. 164.

²⁶ BRAGONI, B., “Esclavos, libertos y soldados...”, *op. cit.*, p. 136.

dispuesto] se forme de sólo la gente de color así libre como sierva, un batallón bajo este arreglo..."²⁷

Si bien San Martín no logró avanzar sobre la resistencia de la elite cuyana para integrar a los esclavizados con el resto de los batallones, obtendría en cambio que se considerara el ascenso de las tropas negras que estaban vedadas por la legislación. Estaba convencido de que muchos de los esclavos incorporados al ejército tenían cualidades para ascender en el escalafón militar y hacer carrera y por ello abogó para que las plazas de suboficial fueran cubiertas por los libertos. En una carta al Secretario de Estado en el departamento de Guerra escribía:

"Entre los esclavos hay muchos de más que regular educación para su esfera, que saben escribir, y poseen un genio capaz de las mejores instrucciones. Abriéndose la puerta a sus ascensos, se empañarán eficazmente a adquirirlos, cumpliendo mejor los deberes de su clase. Razones políticas y muy fuertes influyeron acaso para esta prohibición, pero, o no las distingo, o al menos ha cesado su influjo (...) Yo espero que el supremo gobierno se digne habilitar los esclavos para la opción de los empleos, sirviéndose vuestra señoría elevar mi solicitud, la que se contrae a sólo cabos y sargentos. Dios guarde a vuestra señoría muchos años. Cuartel general de Mendoza, octubre 14 de 1816. Firmado: José de San Martín."²⁸

En este texto hay que prestar atención al pensamiento de San Martín. No pareciera un enunciado que vuelca un ideólogo abstracto o un editorialista de vanguardia, sino que son los conceptos de un militar liberal, de poder y de acción, que ejercía políticas concretas en el día a día y que tendrían gran influencia en el devenir posterior. Queda claro en esta carta lo íntimamente convencido que estaba San Martín de las posibilidades de integración de los tropas negras en tareas de responsabilidad. Su discurso no denota resignación, sino certeza de la importancia de la inclusión de los antiguos esclavizados. Este escrito nos resulta significativo porque se inscribe en una nueva retórica republicana que abriría las puertas al mérito y a la virtud y que consideraba que los conflictos y divisiones raciales eran una manifestación del régimen español que resultaba necesario superar.

La música en el Ejército Libertador

De modo tal que la creación de la gobernación de Cuyo, y la militarización de los varones negros llevada a cabo por San Martín, introdujeron una serie de cambios que, si bien no fueron los suficientemente radicales como para eliminar las distinciones de castas coloniales y abolir la esclavitud, habrían sido significativos para el robustecimiento político de la población negra y para la construcción de un ámbito extendido de

²⁷ MASINI CALDERÓN, J. L., *La esclavitud en Mendoza...*, op. cit., p. 24.

²⁸ Oficio de San Martín al Gobierno, Mendoza, 14 de octubre de 1816, *Biblioteca de Mayo, Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina*, Vol. 16, Buenos Aires, 1960-1974, p. 14.222.

sociabilidades y de reconocimientos. Es que a las virtudes que hacían de los esclavizados y descendientes buenos soldados de infantería y, también, a sus competencias educacionales o aprehendidas que los habilitaban a los ojos “liberales” de algunos oficiales para el ascenso y el goce de cierta movilidad, se le sumarían otras virtudes y prácticas relacionadas con la música y con los dotes musicales de los esclavizados, los cuales, asimismo, influyeron en sus habilitaciones sociales y en la ocupación de un espacio de gloria vivir, que les darían una importante significación y valoraciones variadas en los tres países por los que transitaron.

Según Miller, en los barcos que llevarían a San Martín y a su ejército al Perú, la música tendría su protagonismo. Cuando los oficiales y tropa no estaban de servicio, cantaban canciones nacionales y, cuando los oficiales bailaban sobre cubierta a popa, los soldados bailaban con los marineros en el combes y el entrepuente.²⁹ En la guerra, la música resultaba fundamental como dispositivo de cohesión y fervor patriótico. La funcionalidad estratégica de la música militar francesa que había vivido San Martín como oficial en Europa, sumada a su propia y reconocida formación musical, son antecedentes que explican su destacado empeño para el fomento y estudio de las prácticas musicales.³⁰ Así fue que, primero en el Plumerillo (campamento del ejército ubicado como a una legua al norte de la ciudad de Mendoza), y luego a lo largo de las respectivas campañas, los batallones de infantería y de caballería aprendieron a operar con música. Damián Hudson, en *Recuerdos Históricos*, evoca la participación de estos conjuntos en el juramento de las banderas en Mendoza: “Las aclamaciones del pueblo se sumaron las marciales armonías de las bandas de música, de tambores y clarines”. El mismo autor también describe la partida de Mendoza del Ejército de los Andes, el 20 de enero de 1817: “Un inmenso pueblo estaba allí reunido para dar adiós al ejército. Este salió de su campo de instrucción, llenando el aire los marciales acentos de sus músicas militares, de sus numerosas bandas de tambores y clarines, cuyos ecos repercutían en el pecho de cada uno de aquellos valientes...”³¹

Muy elocuentes resultan asimismo las descripciones del general Espejo sobre los avances de las fuerzas patriotas a ritmo de *Tambor batiente*, constituido en nervio del ejército. Según el autor, las mencionadas fuerzas solían atacar las posiciones militares a *Paso redoblado y ligero* y dominaban la carga de bayoneta y los fuegos nutridos a *Redoble*. En Chacabuco, por ejemplo, los batallones N° 7 y 8 de libertos cargaron la bayoneta sobre la izquierda realista con el toque de *Calacuerda* y se lanzaron luego a *Paso Ligero* en columnas de ataque de 900 infantes. El rechazo de esta carga –continúa Espejo– fue anunciado por un *Viva al Rey*, la música del Batallón Chiloé y los pífanos y tambores de Talavera (ambos del ejército realista). En contraste, las tropas patriotas tocaron *¡A degüello! Y luego ¡Viva la Patria!*, tras lo cual los infantes realistas dejaron sus posiciones y

²⁹ MILLER, J., *Memorias del general [Guillermo] Miller...*, op. cit., p. 201.

³⁰ CEJAS, G., “La música...”, op. cit., pp. 409-417.

³¹ GESUALDO, V., *La música...* op. cit., p. 75.

se desbandaron.³² Algo similar se puede agregar del toque *A la carga*, que de acuerdo al músico chileno José Zapiola, era desconocido en ese país antes de la llegada San Martín; luego “se oyó desde Chacabuco hasta la última batalla de la Independencia y una muchos años después”.³³ A esta performática patriótica se le sumaban otras funciones de estrategias militar adjudicadas a San Martín y relatadas muy amenamente por Espejo. Según este oficial, cuando se produjo el desembarco en Pisco, al mediodía del 15 de setiembre de 1820, llegó al campamento militar un parlamentario del Virrey de Lima, el Alférez de Húsares de la Guardia don Cleto Escudero, mozo muy despierto y de carácter festivo –según Espejo– quien fue recibido por orden del general en Jefe con un simulacro de bandas:

“[D]ispuso que se arreglasen unas con música y cajas, otras con cajas y pífanos, otras con cajas y cornetas y otras de cornetas solas, en mayor número del que contaba realmente el Ejército. Así fue que, llegada la hora de la retreta empezó el estrepitoso toque de unas bandas tras otras, y advertimos que el parlamentario se fijaba y parecía llevar la cuenta de ellas: mas en cuanto pasaron de veinte, Escudero empezó a desconfiar de la verdad, lo cual dio lugar a un ligero episodio que voy a permitirme referir tal cual ocurrió. Escudero era natural de Andalucía y hablaba con ese acento marcado peculiar a los de esa provincia de España, y dirigiéndose al edecán Caparroz le dijo: “Dígame usted: ¿Cuántas músicas tienen ustedes?” y el Capitán Caparroz, sin detenerse le respondió “Veinte ¿y ustedes?” Escudero contestó con el golpe “Cincuenta, y con la de la Catedral, cincuenta y una”.³⁴

Este relato sobre el uso estratégico de las bandas de música por parte de San Martín es clarificador de las distintas funcionalidades que éstas tenían en la vida militar. Para Espejo recordaban esas partidas de truco en el que ganaba el más mentiroso. En tanto –según el autor– San Martín sólo contaba en ese momento con dos bandas, la del N° 8 y la del N° 11, y “escasos 5000 hombres en total, para enfrentar a los 19.000 del ejército virreinal”.³⁵ Algo similar ocurrirá luego con otro parlamentario: el general de marina Don Antonio Vacaro. En esta oportunidad, luego de que San Martín lo recibiese, se dio también un cuadro del simulacro que se extendería a lo largo del día: “al oscurecer se organizaron las bandas de música, de cornetas y de cajas que debían romper la retreta por la noche en la casa del general en jefe, en la misma forma que se hizo con el alférez Escudero, disminuyendo algunos cuerpos que habían marchado en la división de la Sierra”.³⁶

³² Citado además por: CEJAS, G., “La música...”, *op. cit.*, pp. 408-413.

³³ Según José Zapiola, San Martín gratificó a los músicos que tuvieron a su cargo el toque en la batalla de Chacabuco con sesenta y cinco pesos: ZAPIOLA, J., *Recuerdos de Treinta Años, 1810-1840*, Buenos Aires-Santiago de Chile, 1974, p. 73.

³⁴ ESPEJO, G., *Apuntes históricos sobre la expedición libertadora del Perú, 1820*, Buenos Aires, 1978, pp. 30-31.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*, pp. 36-37.

¿Cómo se conformaron estas bandas de música, cuál fue el papel desempeñado por los libertos negros y qué desenvolvimiento tuvieron por los países en los que transitaban?

Las bandas de música de libertos

Las bandas de música de libertos eran mayoría entre las bandas del ejército sanmartiniano de la misma manera que lo eran las tropas negras en la infantería del Ejército Libertador.³⁷ En una disposición el gobierno establecía que: “En todos los cuerpos, deberán ser los tambores, trompetas, pífanos y clarinetes hombres del mismo color que la tropa del regimiento en que sirven”. En el mes de Mayo de 1816 San Martín elevó un reclamo para que:

“Debiendo aumentarse el número de tambores, en proporción al que ha de tener la fuerza de cada cuerpo, espero que V.S. se sirva, proporcionar doce muchachos, procurando que sean de casta de color, para que desde ahora reciban en el piquete del número 8, la instrucción necesaria y se hallen oportunamente en estado de servicio”.³⁸

Así fue que se crearon cuatro bandas de música (tres para los batallones de infantería y una banda de cornetas de caballería). Estrictamente, éstas correspondían al batallón N°7 de Libertos conducida por el tambor mayor José Agapito Roco que contaba con instrumentos adquiridos en Europa y luego revisados por el maestro Blas Parera, reconocido autor de la música del Himno Nacional Argentino.³⁹ La segunda, que la componían 16 tambores y 8 pífanos, pertenecía al Batallón de Cazadores de los Andes y estaba dirigida por el músico mayor Domingo Parodi.⁴⁰ Las restantes serán las más

³⁷ Las bandas de música no serían una novedad en el periodo revolucionario, en tanto ya formaban parte de los regimientos fijos coloniales. Por ejemplo, en 1789 los cuerpos de veteranos del regimiento de Infantería de Buenos Aires poseían una formación instrumental conformada por un tambor mayor, diecisiete tambores y dos pífanos en cada uno de los batallones. Pero sería durante el siglo XIX y, sobre todo, durante el proceso independentista que éstas adquirirán un protagonismo y relevancia. También aquí será cuando se definirá con claridad las agrupaciones instrumentales bajo el nombre de “banda lisa” y “banda de música”: FERNÁNDEZ CALVO, D., “La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX” (pp. 29-54), *Revista digital del Instituto Universitario Naval 1*, 2009, disponible en: www.ara.mil.ar/archivos/Docs/05.calvo.pdf [acc. 10/10/2014]. Véase además: CEJA, G., “La música...”, *op. cit.*, pp. 409-417; GERMINAL SANCINETTI, N., *Bandas Militares. Reseña Histórica del Servicio de Bandas Militares del Ejército Argentino, Centenario de la creación de la Inspección de Bandas*, Buenos Aires, 1995; ARTZ, I., “San Martín, el ejército y la música”, *La Nación*, 13/04/1950; GESUALDO, V., “Las Bandas Militares: el coraje a través del ritmo” (pp. 6-32), *Todo es Historia* 133, 1978.

³⁸ CEJAS, G., “La música...”, *op. cit.*, pp. 409-417.

³⁹ El maestro Blas Parera, como era nombrado, nació en Murcia en el seno de una familia de origen catalán. En 1797, cuando tenía 21 años llegó a Buenos Aires. Ejercía su profesión de músico y daba lecciones en casas de familia. La Asamblea de 1813 le encargó la música de la Canción Patriótica Nacional cuya letra había escrito don Vicente López y Planes. Parera murió en Mataró, cerca de Barcelona, el 17 de enero de 1840, pobre y olvidado: GESUALDO, V., *La música... op. cit.*, pp. 66-67.

⁴⁰ La banda de música del Batallón N° 11 de línea tuvo 16 ejecutantes de viento: flautín, flautas, clarinetes y trombones, además de tambores y bombo.

relevantes que correspondían a los batallones de libertos N°8 y N°11. La historia sobre cada una de ellas contribuye también a su notabilidad y particularidad. Sobre la conformación de la banda de música del 11 hay varios relatos muy singulares en los que nos detendremos un momento, porque más allá de lo verosímil de los mismos, éstos dan cuenta de una conjunción en la que se cruza la música, el espionaje, las intrigas diplomáticas y los intereses políticos en el corredor fronterizo de Chile y Argentina. La revolución creará esa fluidez. Se ha escrito que la banda de música del 11 de infantería, que tenía 16 ejecutantes de viento: flautín, flautas, clarinetes y trombones, además de tambores y bombo, había sido obsequiada a San Martín por el hacendado mendocino Rafael Vargas, hermano de quien fuera luego protagonista de un falso proceso por espionaje, y cuya acción de donación respondería a la estrategia de simulación montada por el Libertador. Más allá de estos rumores, lo cierto es que Rafael Vargas envía a Buenos Aires a 16 de sus esclavizados negros para que aprendiesen la música de instrumentos de viento, a la vez que encarga a su apoderado que hiciera traer de Europa instrumentos, música y uniformes. Una vez en la Capital, éstos serán formados profesionalmente en la Academia de Música Instrumental de Buenos Aires por Víctor de la Prada, quien era entonces un excelente ejecutante de flauta y un diestro profesor de clarinete, fagot y octavín. De la Prada había realizado estudios musicales en Francia y una vez de regreso en el Río de la Plata fundó la mencionada academia de música instrumental.⁴¹ Tras cuatro años de estudio, los músicos negros regresaron a Mendoza donde formaron una banda completa. Allí continuaron su educación con Manuel Sotomayor, un chileno emigrado, quien gozaba de una gran consideración en esta ciudad. Sobre él, el entonces jefe del Batallón 11, coronel Las Heras, le escribía a San Martín: "Don Manuel Sotomayor, emigrado de Chile, se halla encargado por contrata que tengo celebrada con él, de la instrucción y enseñanza de los músicos (sic) de mi Batallón; [y si debe irse] no se perfeccionará la banda y se atrasaría en los conocimientos adquiridos".⁴² En la referida versión del general Espejo, en 1816, luego de que San Martín llevase a cabo la expropiación de los esclavos "el señor Vargas le obsequió la banda completa con su vestuario, instrumental y repertorio de música".⁴³ Esta donación, según este mismo relato, estaba vinculada a un plan de espionaje con los realistas de Chile a cargo de Pedro Vargas, hermano de Rafael (recordemos el donante de la banda de música a San Martín), un ciudadano y vecino respetable de Mendoza, de "perfil bajo", quien hacía ostentación de partidismo por la causa realista con gran escándalo para

⁴¹ CEJAS, G., "La música...", *op. cit.*, p. 411.

⁴² *Documentos para la Historia del Libertador San Martín*, Buenos Aires, 1950, T. IV, 22 de octubre de 1816. En una carta anterior de agosto de 1816, Las Heras le había solicitado a San Martín otro músico de clarinete llamado Enrique Vargas, quien servía como soldado en la piquete del 8: "[H]e solicitado su permuta por la ventaja que resultará á la música de mi Regimiento con el aumento de esta plaza de calidad, y de que carece e. Piquete 8". Citado en: CEJAS, G., "La música...", *op. cit.*, p. 411; GESUALDO, V., *La música...*, *op. cit.*, p. 76.

⁴³ ESPEJO, G., *El paso de los Andes. Crónica Histórica de las operaciones del Ejército de los Andes para la restauración de Chile en 1817*, Buenos Aires, 1882, p. 487.

su familia. Lo que aparentemente nadie conocía (ni siquiera la esposa de Pedro Vargas que llegó al punto de pedir la anulación de su matrimonio) era que aquél era un agente de San Martín infiltrado en los nidos de espías chilenos. Recién después de Maipú se le habría hecho justicia, pero, mientras tanto, su hermano (por patriotismo, seguramente, pero también para alejar sospechas según Espejo) donaba al Ejército la banda de música completa, con vestuarios e instrumentos.⁴⁴

La otra banda que gozaba de gran reconocimiento era la del Batallón N°8, compuesta de veintisiete músicos negros, los cuales, salvo tres, tocaban todos de oído perfectamente.⁴⁵ Este conjunto ejecutaba flautín, flauta, requinto y clarinetes, trombones, tambores y bombo, y estaba bajo la dirección del maestro Matías Sarmiento, mulato, hijo de una mulata y de un negro africano, quien según las crónicas de la época, sabía leer y escribir las notas con facilidad y también componía música bastante bien. Estos merecimientos que le validarían un ascenso en su status social, traducido en el uso del don que acompaña a su apellido, puede ser también un ejemplo de las posibilidades y movimientos que la guerra introdujo para los sectores esclavizados y sus descendientes, que en este caso particular, lo ubican por fuera de las clasificaciones de castas de antiguo régimen. El presente ejemplo es importante además porque el origen de tal consideración social no se ubica en el reconocimiento del honor y la gloria de luchar y morir por la Patria, sino en sus cualidades como músico militar. De esto último da cuenta el músico chileno José Zapiola,⁴⁶ quien en varios segmentos de su libro *Recuerdo de treinta años*, destaca el profesionalismo de Sarmiento en el abordaje del repertorio y también en la dedicación y el entusiasmo con que se desempeñaba. Sumado a la importancia que tendría en la ciudad de Santiago la llegada y permanencia de la banda de música del Batallón N° 8 de libertos, no sólo porque habría llenado de música a esta ciudad, sino además por el fuerte incentivo que les daría a los músicos de ese país, entre los que él se contaba. Según sus palabras:

“En 1817 entró en Santiago el ejército que, a las órdenes de San Martín había triunfado en Chacabuco. Este ejército trajo dos bandas regularmente organizadas, sobresaliendo la del batallón n° 8, compuesta en su totalidad de negros africanos y de criollos argentinos, uniformados a la turca. Cuando, tres o cuatro días después de la batalla de Chacabuco, se publicó el bando que proclamaba a don Bernardo O’Higgins Director Supremo de Chile, el pueblo, al oír aquella música, creía estar en la gloria, según decía”.⁴⁷

⁴⁴ Don Pedro Vargas, esposo de doña Rosa Corvalán y Sotomayor, a quien San Martín conquistó para que se convirtiera *en godo acérrimo*, fue finalmente ascendido a Teniente Coronel por los servicios que “ha hecho a la causa” (3 de junio de 1818). En un despacho posterior, de fecha 20 de marzo de 1819, se le hacía un claro reconocimiento de estos servicios: “Ya es tiempo de que cesen los sacrificios prestados en beneficio de la causa por d. Pedro Vargas: presiones, multas y confiscaciones que ha tenido que sufrir este buen ciudadano y sobre todo su opinión”: ESPEJO, G., *El paso de los Andes...*, *op. cit.*, pp. 386-387 y 644-645.

⁴⁵ ZAPIOLA, J., *Recuerdos...*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*

Más adelante continúa:

“Mi afición a la música me hacía asistir a todas las horas en que esta banda funcionaba (...) Contraí amistad con el músico mayor Matías Sarmiento que tocaba en requinto y enseñaba a la Banda instrumento por instrumento, haciendo oír a cada uno su parte por separado, y siendo él el único que sabía algo de música, pues todos la ignoraban y aprendían de oído lo que él les repetía. Este modo de aprender es muy difícil para el que enseña y para el que aprende, pero la costumbre había facilitado el trabajo, a lo que debe agregarse que las piezas que se ejecutaban eran de poca extensión, consistiendo en marchas, paso dobles y valeses. El flautín de la banda me había enseñado a conocer los signos y algo de la escala de la flauta. En cuanto a los valores, los ignoraba completamente y nada pude aprender en esa parte. Sarmiento, antes de enseñar a los demás, tenía que estudiar el primero y segundo clarinete; los otros instrumentos acompañaban como podían, y como leía la música con mucho trabajo, yo, que me ponía a su lado cuando estudiaba, y le seguía con la vista en el infinito número de veces que tenía que repetir cada frase, aprovechaba para el prolijo estudio que él hacía”.⁴⁸

Estas consideraciones de José Zapiola sobre el músico mayor Matías Sarmiento, y muy particularmente sobre la banda de música del Batallón N° 8 en la ciudad de Santiago, se extiende en el tiempo y se instala en la memoria histórica y patriótica tanto en Chile como en el Perú. El cuadro de Pedro Subercaseaux que se encuentra en el Museo Histórico Nacional, es una prueba de ese reconocimiento y hace referencia a la jornada del 12 de febrero de 1818, cuando el director supremo Bernardo O’Higgins juró sostener la declaración de la independencia que momentos antes se había leído en voz alta, seguido de salvas de artillería, desfiles cívicos-militares y las orquestas marciales que amenizaban el paseo del estandarte o el izamiento de la bandera. En esta representación observamos en el ángulo derecho a la banda de música del Batallón N° 8 de Libertos, participando en la plaza mayor, espacio festivo por excelencia de los núcleos urbanos hispanos desde la colonia, que la nueva clase dirigente no dudó en transformar en el principal escenario de sus conmemoraciones. Éste se componía de un tablado transitorio, con el que se buscaba dar realce a los distintos actos simbólicos.⁴⁹

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ PERALTA CABELLO, P., “La consagración del 18 de setiembre como fiesta nacional. Trayectoria de la multiplicidad festiva en Santiago de Chile (1810-1837)” (pp. 65-83), en P. ORTEMBERG (Dir.), *El origen de las fiestas patrias...*, op. cit., pp. 70, 73.

Figura 1. “Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago”

Autor: Pedro Subercaseaux (1945). Museo Histórico Nacional de Chile (en el vértice derecho podemos ver a los músicos negros del Batallón N° 8 de infantería).⁵⁰

Algo similar ocurriría el sábado, 28 de julio de 1821, cuando el ejército de San Martín entró en Lima y proclamó la Independencia de este país (celebrada con un baile de gala en el Cabildo limeño), las bandas de música de los batallones negros tuvieron también en esta ocasión una destacada actuación. Señala Pedro Ortemberg, que la jura de la independencia fue “un importante golpe de teatro que San Martín juzgó imprescindible llevar a cabo para sellar su alianza con la elite limeña”.⁵¹ Un ritual político que se fundaba en la continuidad del régimen monárquico y al mismo tiempo se confundía con la identidad misma de la ciudad. El escenario es el mismo que en Santiago: un tablado montado en la Plaza de Armas, rodeado de fervorosos concurrentes. Durante la ceremonia, el ejército y las corporaciones debían formarse en la Plaza Mayor, en la que se dispusieron salvas y una orquesta que tocaría por dos noches.⁵²

⁵⁰ Pedro Subercaseaux (1880-1956) provenía de una familia de inmigrantes franceses y vascos con fuertes conexiones con la clase política chilena. Una vez instalado en este país desarrolló allí una exitosa carrera como pintor de cuadros históricos, llegando a ser conocido como el “pintor de las glorias de Chile”: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96722.html [acc. 02/08/ 2015].

⁵¹ ORTEMBERG, P., “Soberanía, Guerra y calendarios. Festejos cívicos en Lima desde la crisis monárquica hasta los años posteriores a Ayacucho (1808-1828)” (pp. 109-130), en P. ORTEMBERG (Dir.), *El origen de las fiestas patrias...*, op. cit., p. 119.

⁵² *Ibíd.*, p. 125.

Las bandas de música fueron aquí también protagonistas en los distintos eventos de dicho festejo. Con motivo de entregarse las condecoraciones de la Orden del Sol, las bandas de los batallones "Numancia", N° 8 y N° 11, ejecutaron los Himnos nacionales de la Argentina, Chile y el Perú. Roberto Proctor, un viajero inglés que residía en Perú, y que relata un baile que ofrecieron los argentinos residentes en Lima en conmemoración de la independencia de la Patria, destaca el profesionalismo de estos músicos:

"La música en esta ocasión estaba a cargo de la banda del Regimiento del Río de la Plata (que incluía los batallones 1, 7, y 8), era como pocas he oído mejor, y aunque consideramos difícil para ejecutantes en instrumentos de cobre tocar tan largo tiempo, estos músicos, sin embargo, no solamente lo hicieron con gran facilidad, sino que también tocaban marchas con intervalos".⁵³

Resulta interesante señalar que el repertorio musical no se limitaba a la música militar y a las canciones nacionales. Interpretaban también danzas de salón europeas y americanas de moda en esa época, que eran ejecutadas en los saraos que animaban estos conjuntos militares. Danzas como el cielito, el pericón y el cuando fueron ejecutadas y difundidas por estos músicos, contribuyendo de esta manera a hermanar el folclore musical y poético de las tres naciones hermanas.⁵⁴ Incluso la cueca chilena, sobre cuyo origen se ha mencionado la influencia del músico mulato Matías Sarmiento en su tránsito, primero a Chile y luego al Perú. La banda de música será recordada también en Perú porque el tambor mayor de la misma, el sargento Dámaso Moyano, de origen mendocino, será el que protagonizará la entrega de las fortalezas del Callao en 1824, en la que según la historia, habría sido fusilado otro descendiente de esclavizado conocido como Falucho. La historia de Moyano es una prueba también de las tensiones y fricciones que resultaron de la amplia politización que la guerra había vigorizado a límites insospechados. Una breve biografía del mismo da cuenta de que primero hizo la Campaña de los Puertos Intermedios al mando de Alvarado, y tras la batallas de Torata y Moqueguá, cayó prisionero y fue obligado a servir para los realistas. En el sitio que Canterac puso en el puerto del Callao, regresó con los patriotas, siendo destinado al Regimiento Río de la Plata en el que fue ascendido a sargento primero. Dámaso Moyano, en la noche del 4 y 5 de febrero de 1824, sublevó la guarnición patriota del Callao y las reliquias del Regimiento Río de la Plata y los Artilleros de Chile rindieron al baluarte. Por esta acción fue promovido a coronel, más tarde ascendido a brigadier por parte de las fuerzas realistas. Murió en Madrid, en 1840.⁵⁵

⁵³ GESUALGO, V., *La música...*, op. cit., p. 77.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁵ CEJAS, G., "Música para movilizar el Ejército...", op. cit., pp. 416, 417.

A modo de síntesis

Se ha demostrado a lo largo de las páginas la relevancia y notabilidad de los músicos negros y sus aportes en la construcción de una retórica republicana. El análisis de las prácticas artísticas vinculadas con la música y la performática militar nos remiten además a los esclavizados, libertos y libres, como sujetos activos que actúan en la esfera pública, no fuera de ella, y que hacen uso de la simbología patriótica fundacional. A través de pequeños relatos e itinerarios transnacionales que se fueron entrelazando y enhebrando advertimos, también, una circularidad de valores y prácticas entre la alta cultura y la cultura popular que la guerra produce y contribuye a expandir y también una experiencia de heroicidad, virtud y mérito, vinculadas asimismo con la guerra y, en este caso particular, con la música en las campañas libertadoras. Estas experiencias les habrían proporcionado a los sectores negros vivencias de gran intensidad y nuevos caminos hacia la ciudadanía republicana.

La música y las bandas de música de libertos nos posibilitaron además visualizar una serie de acciones y de prácticas llevadas a cabo por sujetos negros, libertos y libres, de gran relevancia en la construcción de la retórica patriótica revolucionaria. Además de un ámbito extendido de sociabilidades y de reconocimientos. La impronta que los músicos negros le dieron a estas prácticas artísticas/políticas/militares, da cuenta no sólo por la presencia mayoritaria de éstos en los batallones de infantería del Ejército Libertador, y en las bandas de música de los batallones de libertos, sino además la popularidad y validaciones que gozaban desde los tiempos coloniales. Los artistas negros no solamente contribuyeron a la difusión de las nuevas ideas, sino que fueron importantes soportes de una prédica política en los años sucesivos. Llegaron a ser figuras destacadas en la nueva sacralidad republicana y lograron un reconocimiento unánime de aquella comunidad comprometida con la lucha independentista. Sea como autores, intérpretes y ejecutantes de la música patriótica, los músicos negros dejaron su impronta en la conformación, consolidación y circulación de discursos y representaciones ligados a la búsqueda de una nueva identidad colectiva.

Asimismo, se advierte también que la militarización extendida de los esclavizados y descendientes introdujo una serie de cambios, y también tensiones y ambigüedades, relacionadas con el status y con las identidades políticas y sociales. El caso del maestro músico Matías Sarmiento y del tambor mayor Dámaso Moyano, son algunos de los ejemplos que nos posibilitan observar no sólo la complejidad de intereses que introduce la guerra y la politización, sino además visibilizar una experiencia revolucionaria ejercida por los sujetos esclavizados y sus descendientes, que, si bien no van a ser llamados a ocupar puestos en las primeras líneas del gobierno y de la conducción militar, lograron sin duda una gravitación que resultaba ajena a este sector social durante el Antiguo Régimen.