

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

MARIANA CAROLINA LEÓN VILLAGRA

“LOS NIETOS DE LOS ABUELOS NEGROS...”

A (re)criação da primeira *comparsa* de tumba carnaval. *Performance*, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile).

NITERÓI

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

MARIANA CAROLINA LEÓN VILLAGRA

“LOS NIETOS DE LOS ABUELOS NEGROS...”

A (re)criação da primeira *comparsa* de tumba carnaval. *Performance*, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre.

Orientadora: Renata de Sá Gonçalves.

Co-Orientadora: Luisa Elvira Belaunde.

Niterói

2017

Catográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

L579 LEÓN VILLAGRA, MARIANA CAROLINA.

“LOS NIETOS DE LOS ABUELOS NEGROS...” A (re)criação da primeira comparsa de tumba carnaval. Performance, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile) / Mariana Carolina León Villagra. – 2017.

140 f. ; il.

Orientadora: Renata de Sá Gonçalves.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de Antropologia, 2017.

Bibliografia: f. 127-139.

1. Performance (Arte). 2. Afro-chilenos. 3. Comparsa de tumba carnaval (Cultura afroarriqueña). I. Gonçalves, Renata de Sá.
II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Antropologia.
III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Orientadora - Dra. Renata de Sá Gonçalves
Universidade Federal Fluminense

Profa. Co-Orientadora – Dra. Luisa Elvira Belaunde
Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Daniel Bitter
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luzimar Paulo Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Simone Pondé Vassallo (suplente interno)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Felipe dos Santos Lima de Barros (suplente externo)
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

Esta dissertação procura compreender o processo de “recriação” da *performance* tumba carnaval e a constituição da primeira comparsa afrodescendente em Arica (Chile) a partir do ano de 2003. Tal processo se insere no fenômeno de "renascimento cultural afrochileno", em que a comunidade constrói suas memórias e experiências a partir da ênfase em determinados elementos culturais e apresentando certa consciência histórica acerca da *chilenización* (processo de anexação desse território à nação chilena, após a Guerra do Pacífico). No dito renascimento, a comunidade salienta narrativas acerca do mundo rural e de suas festividades como antigos negros agricultores. Neste contexto, a *performance* do tumba carnaval, com a criação de elementos sonoros, rítmicos, e de movimentos corporais próprios constituem uma linguagem centrada na experiência que permite narrar a memória dos antigos avôs negros agricultores. Aqui, a comparsa mobiliza a *performance* musical, cujos movimentos representam trabalhos agrícolas de outrora e se desdobra em ação pública no carnaval, abrindo conteúdos ocultos e se contrapondo a um relato hegemônico nacional chileno do qual os afrodescendentes ou negros não são incluídos, constituindo assim um modo particular de se pensar como comunidade nos Andes.

Palavras-chaves: performance; afro-chilenos; tumba carnaval; comparsa.

ABSTRACT

This work seeks to understand the tumba carnaval *performance* “recreation” process and the conformation of the first afro-descendant troupe in Arica (Chile), around the year 2003. It is inserted in an afrochilean cultural renaissance where the community has rescued their memory and cultural elements, being presented as an historical consciousness about the *chilenización* (the annexation of this territory by the chilean state, after the Guerra del Pacífico). In such renaissance, the community raises a narrative about their presence, presenting an allegory of the rural world and their feasts as ancient black peasants. Where the tumba carnaval performance, with the creation of sound, rythmical, and movement elements construes a non-verbal language centered on the experience and allows to narrate the memory of their old black peasant grandparents. Thus, the troupe, as a collective unity of people, mobilizes the musical *performance*, whose movements represent former agricultural labor and deploys a story in public action in the carnival, opening supressed contents and countering an hegemonic national chilean account in which the afrodescendants or blacks do not exist; at the same time it construes a particular way for self thinking as a community in the Andes.

Keywords: performance; afro-chilenos; tumba carnaval; comparsa.

RESUMEN

Este trabajo busca comprender el proceso de “recreación” de la *performance* tumba carnaval y la constitución de la primer comparsa afrodescendiente en Arica (Chile), alrededor del año 2003. Esta se encuentra inserta en un fenómeno de renacimiento cultural afrochileno, donde la comunidad rescató su memoria y elementos culturales, presentándose como una conciencia histórica sobre la *chilenización* (proceso de anexamiento de este territorio al Estado chileno, tras la Guerra del Pacífico). En dicho renacimiento, la comunidad levanta una narrativa sobre su presencia, observándose una alegoría del mundo rural y sus festividades como antiguos agricultores negros. Ahí, la *performance* del tumba carnaval, con la creación de elementos sonoros, rítmicos y de movimiento, constituye un lenguaje no-verbal centrado en la experiencia y permite narrar la memoria de sus antiguos abuelos negros agricultores. De este modo la comparsa, como unidad colectiva de personas, moviliza la *performance* musical, cuyos movimientos representan labores agrícolas de antaño y despliegan un relato en acción pública en el carnaval, abriendo contenidos suprimidos y contraponiéndose a un relato hegemónico nacional chileno en el que los afrodescendientes o negros no existen; a la vez que constituye un modo particular de pensarse como comunidad en los Andes.

Palabras claves: performance; afro-chilenos; tumba carnaval; comparsa.

AGRADECIMIENTOS

Son innumerables los agradecimientos que debiera entregar en esto cuatro años de etnografía. Me permito enunciar a quiénes han sido fundamentales y que sin ellas/ellos no habría podido realizar esta “disertação de mestrado” y cumplir mi sueño de estudiar en Brasil.

Partiendo en la rivera del Atlántico, agradezco a mi orientadora Renata de Sá Gonçalves por su cálida humana y aceptarme “a medio camino”, habiéndome guiado, ayudado y enseñado un nuevo rumbo en la antropología. Sus reflexiones me inspiraron para dar mi mejor esfuerzo, que espero den frutos en este trabajo cuyos mejores trechos son gracias a ella.

A mi co-orientadora Luisa Elvira Belaunde por sus motivadoras palabras que me dieron esperanza en este tema valioso y donde la danza emerge como un universo posible de estudiar. Espero que este trabajo ayude a sentir las consecuencias de un conflicto que aun resuena y contribuir a romper las distancias entre nuestros países.

Agradezco también al Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) de la Universidade Federal Fluminense por aceptarme y recibir mi proyecto. Al Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação (PEC-PG) y la CNPq del Gobierno de Brasil que me otorgaron la beca para poder realizar esta maestría. A Marcelo Gonçalves, secretario del programa PPGA, que sin su ayuda no habría podido sortear los embates y “papeles” como extranjera en este país.

En el Pacífico, doy gracias primero al sol brillante, a las alturas de los Andes, al cerro Sombrero y al Morro de Arica, a los pájaros que nos recuerdan que hay vida en el desierto, al cielo limpio y estrellado que me abrió esta historia, a los ancestros de mis entrevistados. A todos ellos espero honrar.

A la comunidad afrodescendiente en Arica que compartieron conmigo sus sueños e historias, especialmente a: Marta Salgado por su sabiduría e incansable lucha por los afrochilenos y su compañero Dino Toledo, por su “calidad de fotógrafo oficial” de tantos eventos; Carolina Letelier Salgado por su amistad y experiencia como afroariqueña que vibra con el tumba carnaval; Gustavo del Canto por compartirme sus inquietudes y su vida entorno a esta música que renació; a Yoni Olis quién me transmitió la magia y el respeto por el tumba carnaval; a Ronald Vergara por su sinceridad de “un historiador no convencional”; a Diego Marambio por sus enseñanzas para bailar el tumba y abrir el camino a que los hombres

¡también bailaran!. A la comparsa Tumba Carnaval por dejarme ensayar con ellos, guiarme cuando me “perdía”. También a Cristián Baez por su perspectiva crítica, pero necesaria en esta historia; a Don Arturo Carrasco por su visión sobre Arica de antes y relatos sabrosos. Además de tantas personas que aunque sus relatos textualmente no se registran acá, están igualmente presentes.

Debo especial gratitud a mi colega y amiga Andrea Chamorro por convencerme de ir a Arica y trabajar este tema, que junto a su compañero Juan Pablo Donoso fueron no sólo amigos, sino también potenciaron mi trabajo, me recibieron en su casa e inspiraron a seguir, sin ellos no podría haber hecho esta etnografía. Del mismo modo, a mi familia azapeña: mi tío Javier, mi primo Dario, a la Paulette, al Kikalo y a toda su red que me dieron un lugar en Azapa, permitiéndome vivir con ellos.

A mi amiga a Carolina González por compartir conmigo el entusiasmo por la historia oculta de los esclavos africanos y sus descendientes en Chile; a Martín Joseph que a través de su pasión por el *Jazz* fue el primero en enseñarme que la música es mucho más que lo que suena.

Del mismo modo, agradezco a mis amigos que oyeron mi obstinada obsesión por el tumba carnaval: Pablo Mendez-Quiroz, Valentina Alvarez, Felipe Vargas, Marisa Niño, Ayna Muluk, Sebastian Barrante, Constanza Escobar e Irene Tobón, sin ellos la vida seria aburrida.

Por último y en especial a mi compañero de vida Antonio Tobón. Por los rumbos y trayectos juntos, por compartir conmigo la pasión y el convencimiento que la música es un universo que crea vida y expande nuestros corazones.

Nosotros también, porque a veces somos ¡apuntados! “porque sólo bailamos, y no nos pareciera que nada más fuera importante”, y la verdad que no es así, porque nosotros desde el baile y desde el ritmo, ¡vamos apuntando a lo mismo!, que es en el fondo el reconocimiento sociocultural de los afrodescendientes en Chile, y ese es el “Gran Objetivo”.

(Carolina Letelier Salgado, entrevista personal 07-02-2013)

sabemos muito mais sobre as características socioeconômicas dessas comunidades que sobre as musicais. É raro que a pesquisa antropológica tenha como prioridade a visão nativa do que é importante em suas próprias vidas.

(ANTHONY SEEGER, 2015 p.36)

Ele observa que o corpo que dança parece ignorar o seu entorno. Parece só lidar consigo próprio e com outro objeto, um objeto capital, de onde ele se desconecta e para o qual regressa, mas somente para reunir os recursos para outro voo...

Este objeto é a terra, o solo, o lugar sólido, o plano sobre o qual a vida comum pisoteia, onde se realiza a caminhada, a prosa do movimento humano.

(PAUL VALERY, 2011 p.10)

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN.....	16
1.1. PRESENTACIÓN.....	16
1.2. ¿POR QUÉ EL TUMBA CARNAVAL Y LA CREACIÓN DE LA PRIMERA COMPARSA?.....	19
1.3. MÁS ALLÁ DE UN BAILE ¿QUÉ ES EL TUMBE O TUMBA?.....	29
1.4. MI RECORRIDO CON EL TUMBA CARNAVAL: APROXIMACIONES A MI TRABAJO DE CAMPO.....	30
1.5. LA ORGANIZACIÓN DE LOS CAPÍTULOS.....	36
2. “ARICA MÁS ALLÁ DE CHILE” EL PUERTO ¿AGRÍCOLA? EN EL PACÍFICO.....	38
2.1. LOS NIETOS DE LOS ABUELOS NEGROS Y EL RENACIMIENTO AFROCHILENO.....	50
2.2. APUNTES PARA REFLEXIONAR: ¿EXISTIÓ (EXISTE) CARNAVAL EN CHILE?.....	57
2.3. CARNAVAL AFRODESCENDIENTE EN ARICA Y EL TUMBA CARNAVAL, SUS ORÍGENES....	60
3. LA (RE)CREACIÓN DEL TUMBA CARNAVAL Y SU PRIMERA COMPARSA.....	66
3.1. EL PRIMER MOMENTO: UNA HISTORIA DE ENCUENTROS.....	66
3.2. RECREACIONES E INVENTIVIDAD DE LAS TRADICIONES.....	71
4. LAS PIEZAS DE UNA HISTORIA PERDIDA: <i>PERFORMANCE</i> , SONIDOS Y MOVIMIENTOS.....	79
4.1. LO SONORO: “VUELVE LO AFRO, VUELVEN LOS BARRILES”.....	79
4.2. DEL SONIDO AL MOVIMIENTO: EL RITMO DEL TUMBA CARNAVAL.....	86
4.3. EL MOVIMIENTO: LABORES AGRÍCOLAS ESCENIFICADAS.....	89
4.4. MARCANDO LIMITES: LO QUE SE ESCENIFICA Y LO QUE NO.....	93
5. NARRATIVAS EN EL DESFILE DEL CARNAVAL ANDINO “ARICA CON LA FUERZA DEL SOL”.....	99
5.1. DESDE LA PLAZA BRASIL AL MORRO: HISTORIA DE UN RECORRIDO CARNAVALESCO..	99
5.2. “EL CORAZÓN, LA ALEGRÍA Y LA FUERZA”. EL CUERPO DE LA COMPARSA EN EL DESFILE DEL CARNAVAL.....	107

5.2.1. El Parque Brasil: el pre-desfile o tras bambalinas.....	107
5.2.2 Avenida San Martín: inició del circuito.....	108
5.2.3. Del Paseo 21 de Mayo a calle Sotomayor: la mitad del camino.....	110
5.2.4. El Parque Vicuña Mackena: el jurado.....	115
5.2.5 Fanfarrias en el Morro: la festividad colectiva.....	117
6. CONCLUSIONES.....	120
6.1. “CONTAR, OÍR, MOVER: LA (RE)CREACIÓN DE MEMORIAS”	120
6.2. LA <i>PERFORMANCE</i> TUMBA CARNAVAL LA ALEGRÍA DE SER AFROARIQUEÑO.....	123
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128
ANEXOS.....	141

INDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1: Mapa Departamentos de Tacna y Arica (1895).....	14
Fig. 2: Mapa Sudamerica.....	15
Fig. 3: Mapa de Tri-frontera.....	15
Fig. 4: Foto- Vista de la ciudad de Arica.....	64
Fig. 5: Fotos- Vista al Valle de Azapa y Valle de Lluta.....	64
Fig. 6: Fotos- Olivo y Mural en San Miguel de Azapa.....	64
Fig. 7: Fotos- Edificios históricos centro de Arica.....	65
Fig. 8: Fotos- Museo Histórico de Armas del Morro de Arica.....	65
Fig. 9: Foto- Vista al Morro Parque Vicuña Mackenna.....	65
Fig. 10: Foto - Celebración “Día de la Mujer Afro” (2002).....	69
Fig. 11: Recorte diario Encuentro Jóvenes Afrodescendientes (2003).....	82
Fig. 12: Fotos de tambores afroarriqueños Bombo y Repique.....	83
Fig. 13: Fotos primera comparsa.....	98
Fig. 14: Secuencia de Fotos 1 – Paso rueda y caderazo.....	98
Fig. 15: Secuencia de Fotos 2 – Paso giro de “tumbe” y variación.....	98
Fig. 16: Secuencia de Fotos 3 – Paso de “machete” versión masculina.....	98
Fig. 17: Mapa del Circuito Desfile del Carnaval Andino.....	105
Fig. 18: Fotos Comparsa Tumba Carnaval.....	119
Fig. 19: Fotos Comparsa Tumba Carnaval.....	119
Fig. 20: Fotos Otras Comparsa.....	119
Fig. 21: Fotos Final del recorrido.....	119

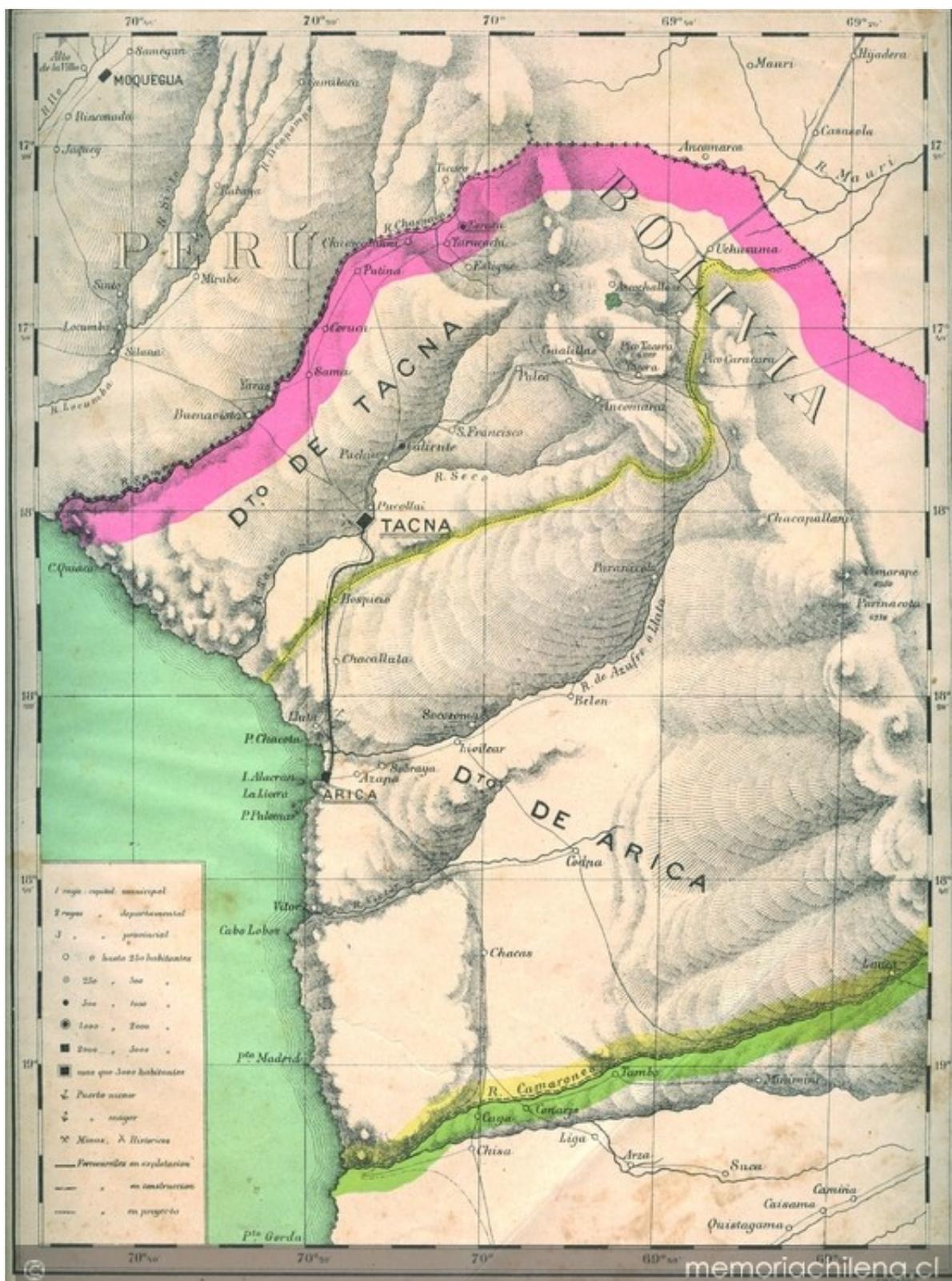


Fig. 1: Mapa Departamentos de Tacna y Arica (1895), después de la ocupación chilena. Colección Biblioteca Nacional de Chile / Autor: Juan Türke. Santiago: Eduardo Cadot, 1895.



Fig. 2: Mapa Sudamerica. Se marca ciudades: Lima (1), Cuzco (2), La Paz (3), La Villa Imperial de Potosí (5), Rio de Janeiro (6)

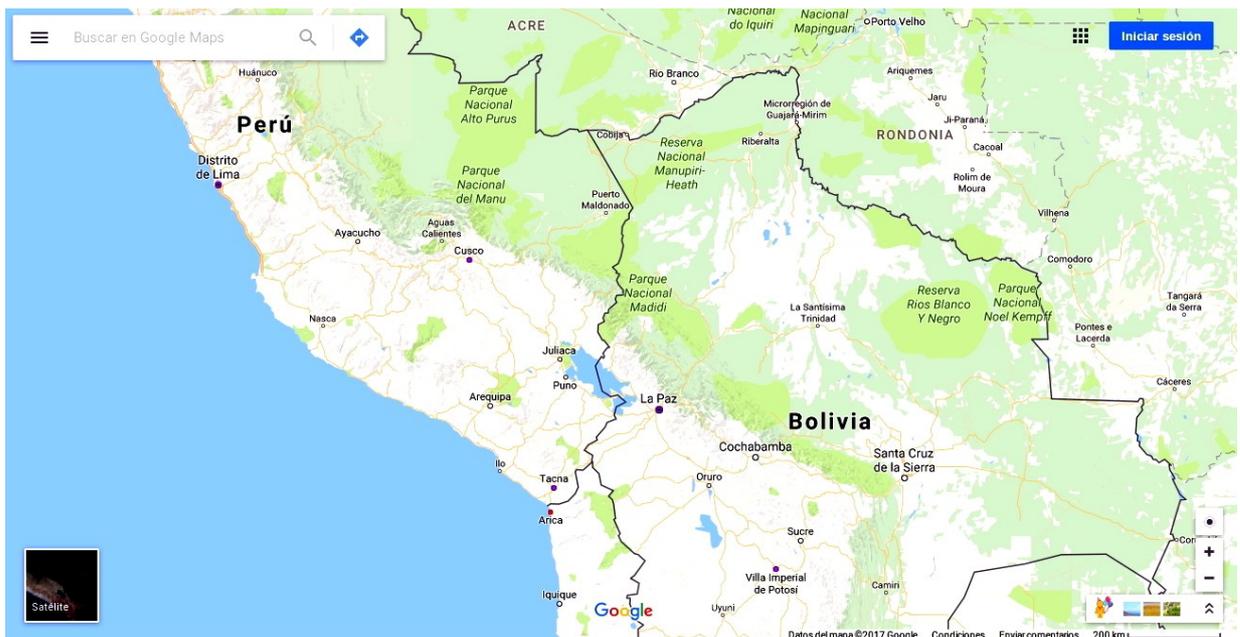


Fig. 3: Mapa de Tri-frontera. Se identifica en Chile, Arica (punto rojo). En Bolivia: La Paz, Villa Imperial de Potosí (punto morado). En Perú: Tacna, Cuzco y Lima (punto morado).

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN

Siendo estudiante de antropología había “pasado” por la ciudad-puerto de Arica “mochiliando” hacia Machu Picchu (Perú) y Tiawanaku (Bolivia), alrededor del 2003. No tuve un interés mayor en Arica, aunque me impactaron su casas, paisajes y sociabilidades diferentes a otras ciudades de Chile. En los dos días que estuve me encontré con un desfile de carnaval que no conocía y aunque era pequeño, dejaron huellas en mis recuerdos aquellas danzas coloridas y llenas de brillos que ocupaban las calles. Será después de casi una década (2012) cuando retorné, como antropóloga interesada en la investigación sobre músicas, reparando en una ciudad maravillosamente rica en expresividades culturales y artísticas, con una historia compleja y difícil de comprender desde la lógica de los Estados nacionales. Esa vez llegaba para conocer las comparsas afrodescendientes que bailaban en el *Carnaval Andino de Arica por la Fuerza del Sol*, que fruto de una reciente movilización buscaban ser reconocidos como afrochilenos en un país en el cual “no existían negros”, presentándose como una incógnita para la antropología.

Por tanto, esta investigación etnográfica aborda aspectos de esa vida expresiva y artística de la comunidad afrodescendiente de la región de Arica y Parinacota, ubicada en la zona norte de Chile, límite con Perú y Bolivia, que posee una extensión de 8.726,4 km², donde Arica es su capital con 190.000 habitantes. Pero la vida de esta ciudad va más allá de una descripción geopolítica reciente, pues es un territorio disputado física y simbólicamente desde la *Guerra del Pacífico* (1879-1883) entre estos países, tras la cual la región, que era peruana, pasó a ser de Chile experimentando el proceso de *chilenización*, como lo denomina la historiografía.

Aun vale recordar también que este “lugar” se encuentra en el centro sur andino, siendo parte del Tawantisuyo, específicamente del Collasuyo. Donde su extenso desierto, grandes alturas y penetrante sequedad, se suaviza con los valles fértiles -Azapa, Lluta, Camarones- ejes vitales para establecer diversas vías de llameros que circulaban por el desierto, cruzando las cumbres andinas sobre 4.500 a 6.200 m. de altura, para llegar al mar en las costas de la actual Arica. En dicho “espacio”, como un cumulo de historias, el colonizador español instaló en el periodo colonial población esclava africana para la producción agrícola

(BRIONES, 2004; DIAZ & GALDAMES & RUZ, 2013; DIAZ, 2015), cuya memoria tiene una continuidad de prácticas y expresiones afro-andinas (CELESTINO, 2004) que habla de una presencia negra “apagada” cuando el territorio es anexado a Chile y que la comunidad afrochilena viene a recordar (MORA, 2011; ARTAL, 2012; LEÓN, 2012, 2015a, 2016; ESPINOSA, 2013; I.DUCONGE, 2015, BARRENECHEA, 2015).

Será en un fenómeno de renacimiento cultural, al rededor del año 2000, en que la comunidad “rescata” dicha memoria y se auto-proclama como afrodescendientes en la región y como afrochilena¹ frente al Estado (ESPINOSA, 2013; SALGADO, 2015; I. DUCONGE, 2015). En marcado en un fenómeno mayor de movilización como minorías étnicas frente a los Estados modernos (POUTIGNAT; 2011) en específico de colectividades afro-descendientes (I.DUCONGÉ & LUBE, 2014a), potenciado por la participación en la *Conferencia Mundial*² de la ONU en Durban, Sudáfrica (2001) y en diálogo a movimientos políticos afro-latinoamericanos entorno al debate de la diáspora africana en el Cono Sur (WALKER, 2010; ANNECCHIARICO & MARTÍN, 2012). En ese contexto, la comunidad afroarriqueña experimenta un sinergia cultural para pensarse y constituirse como colectivo, levantando una narrativa sobre su presencia en la región, llamada de “rescate” cultural, sistematizando su memoria y tradiciones presentados en un corpus textual por la misma colectividad (CANTO 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2010, 2013, 2015; LETELIER, 2015). Aquel proceso obsérvase como un fenómeno de invención de tradiciones, donde la comunidad -como agentes de su propio quehacer cultural- discutió sobre “tradición” y relevó sus propias categorías nativas para contraponer la “pérdida” cultural (como ellos la llaman) u ocultamiento de sus tradiciones producto del proceso del anexamiento al Estado nacional chileno.

Entre las tradiciones “rescatadas”, “recuperadas”, “repensadas” se releva la existencia de un baile realizado en carnaval por los antiguos negros, llamado de “tumba carnaval” (CANTO, 2003). En el marco de toda esa movilización cultural, este baile es “recreado” para constituir una primera comparsa afrodescendiente (LETELIER, 2015), tornándose crucial para el movimiento afrochileno, pues fue la semilla que congregó a la comunidad y tuvo un éxito destacado frente a otras tradiciones, lo que la hace paradigmática (LEÓN, 2012, 2014).

-
- 1 A lo largo de la disertación empleo afrodescendientes, afroarriqueños, afroazapeños y afrochilenos, todas categorías usadas por la colectividad. No es objeto aquí una discusión sobre las políticas de las identidades, pero ellas enuncia diferentes niveles de identificación: general como parte de una comunidad mayor de afrodescendientes latinoamericanos; como afrodescendientes a un nivel local en la región Arica; o como afrodescendientes a nivel del Estado nacional chileno. De igual modo empleo “afro” apelación que la misma colectividad usa para auto-identificarse.
 - 2 La *Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia, y las Formas conexas de Intolerancia* de la ONU en Durban Sudáfrica en 2001 (ONU, 2001).

En el año 2003, cuando sale la primera comparsa afroarriqueña tenía unas 20 a 25 personas, en el 2010 existen 3 comparsas bailando en carnaval, que a año tras año aumentan sus filas. Por ejemplo la comparsa Tumba Carnaval en el año 2012 tenía unas 120 personas aumentando a 300 para el carnaval de 2016.

Existe consenso, tanto en la comunidad como en la producción académica, que el tumba carnaval fue crucial, tuvo éxito y “pegó”, al punto de ser una de las manifestaciones más representativas de los afroarriqueños y la de mayor difusión a lo largo de Chile³. Este ¡movilizó vidas! presentándose como una experiencia sustancial, pues a través de bailar en las comparsas muchas personas se auto-reconocieron como afrodescendientes; como también lo corrobora el estudio específico del INE (2014), donde de las variables más importantes para la percepción como afrodescendiente fueron: “apariencia física” (25,5%), “bailes que práctica” (19,4%), “comidas que prepara” (13,6%) entre otros. Colocando en segundo lugar el baile, dado que el más extensivo es el tumba carnaval, como aspecto sustancial para la identificación afrodescendiente.

Una de las interrogantes que me guió en este trabajo era entender a qué se debía dicho “éxito”, más allá de constatarlo, donde la manifestación danzada y musicada de la *performance* del tumba carnaval se tornó en un lenguaje propio de esa expresividad afroarriqueña. Cómo fue el proceso creativo que la comunidad realizó para “rescatar” esta tradición que la hizo tan “efectiva”; cuáles son sus elementos sensibles -sonoros, rítmicos y de movimiento- que posibilitaron abrir un proceso cognitivo crucial para el auto-reconocimiento afroarriqueño; y por último, buscar entrar en la experiencia misma de las personas para comprender esa vivencia y no reducir todo el universo significativo de esa *performance* social a un mera práctica cultural o instrumentalización político-identitaria.

Por ello, el foco en este trabajo es analizar aquella “recreación” del tumba carnaval y la constitución de la primera comparsa, como una *performance* musical (SEEGGER, 2015 p.14) que permitió un nuevo modo de ser, expresar y vivenciar la memoria que la misma comunidad rescató, donde se vislumbra su capacidad crítica y lúcida de constituir una narración sobre la vida agrícola de los antiguos abuelos negros, una historia negada producto de la *chilenización* que renace en una forma artística, centrada en la experiencia musicada-danzada como lenguaje no-verbal (BLACKING, 2007, 2013; BUCKLAND, 2013) facultando que el pasado

3 Por ejemplo se registra en diversos catálogos de instituciones culturales en Chile, como: DIBAM, 2010; CNCA 2011a, 2011b; fue uno de los cuadros del montaje folclórico de la Compañía Grupo Palomar “Me niegan pero existo” sobre danzas de origen negro en Chile (LIBERONA & MACIEL, 2013). Además en el plano internacional como: CRESPIAL, 2012; CRESPIAL&RADIO NACIONAL COLOMBIA, 2012.

fuera una experiencia, revelándose además como una narratividad particular de una comunidad afrodescendiente en el territorio andino.

Por tanto esta etnografía pretende debatir sobre la creatividad y la experiencia entorno al pasado de una comunidad; pues a través de la inventividad de sus tradiciones los pueblos son capaces de desafiar la “Historia” de la modernidad global, que muchas veces los ha rebajado como “aculturados” (SAHLINS, 2004 p. 504). Al indagar cómo las propias sociedades se modifican, cuyas formas tiene una autenticidad particular y contextualizada a un territorio, se comprende las modalidades de cambio frente a sistema global; donde la *performace* puede ser paradigmática en la adquisición de una “conciencia cultural” teniendo una función histórica; pues expresa la continuidad en el cambio (SAHALINS, 2004). En este caso, la continuidad de una comunidad negra en un territorio, y a la vez, una modalidad propia de cambio con la invención de una tradición sobre su afrodescendencia, como respuesta a los impactos del capitalismo mundial de la modernidad global, a modo de controlar sus relaciones con una sociedad dominante (ibid. p. 507), en este caso el Estado nacional chileno.

Además, busco revelar como la *performance* musical construye la vida social de una colectividad (SEEGER, 2015), donde la música no es sólo reflexiva sino generativa (BLACKING, 2007 p.201); revelando sentidos, sensibilidades y conocimientos que se contraponen a un paradigma socio-económico en que las poblaciones son generalmente descritas y tipificadas (BLACKING, 2007; SEEGER, 2015) minimizando toda la potencialidad cognitiva, comunicativa, emotiva y sensible de la experiencia musical en cuanto creadora de la vida social (BLACKING, 2007; BUCKLAND, 2013; SEEGER, 2015), en la que se envuelve día a día gran cantidad de personas, como ocurre con las comparsas afroriqueñas.

1.2. ¿POR QUÉ EL TUMBA CARNAVAL Y LA CREACIÓN DE LA PRIMERA COMPARSA?

Desde la auto-proclamación de la comunidad afrochilena, en el marco de un renacimiento cultural y de afirmación de un estilo de vida propio como un derecho político, ejes del culturalismo actual (SAHLINS, 2004 p. 507) se ha dado una creciente producción escrita, principalmente desde la historiografía⁴ que ha ido detrás de la interrogante de quiénes son y corroborar la presencia negra en el territorio, en respuesta a lo que la misma comunidad

4 Dentro de la reciente producción se destaca: BRIONES, 1991, 2004, 2013; DIAZ & GALDAMES & RUZ, 2013; DIAZ, 2015. Que serán presentados en capítulo 2.

ha relevado como hitos históricos, de memoria y prácticas propias (LEÓN, 2015a). Desde las ciencias sociales ha sido abordado principalmente como un proceso de construcción identitaria (ESPINOSA, 2013) o como una etnogénesis afro-diaspórica desde el paradigma del hibridismo cultural (MORA, 2011; I.DUCONGE & LUBE, 2014a; I.DUCONGÉ, 2015); donde prima una perspectiva analítica sobre la etnicidad, cuyo foco ha sido el movimiento político afrochileno. En torno a ese movimiento se describen prácticas, acciones y dinámicas organizacionales centrados en relevar los discursos de sus líderes políticos (y no tanto de la comunidad o personas no-dirigentes) y su relación con el Estado. Todos estos estudios han presentado el tumba carnaval, en mayor o menor medida, como una práctica cultural que aporta a la base sustantiva de una identidad o etnicidad, encerrando esta *performance* en un hecho más o auxiliar de la vida social (BLACKING, 2007 p.208). Esa perspectiva también hace eco incluso al interior de la misma colectividad, que aunque valorando la vida de las comparsas y el tumba carnaval, sus dirigencias políticas lo han tratado como un elemento que ayuda al “movimiento” y “la visibilización”, e incluso algunos la han catalogado como una “moda” en oposición a que otros temas son los “importantes” para la reivindicación afrochilena.

Frente a ello percibía que, aun consciente de que la recreación del tumba carnaval nace al alero del movimiento político y que ha ayudado sustantivamente a su visibilización, este dispositivo artístico sobrepasa esa “funcionalidad”. En contraposición anualmente un grupo numeroso de personas se organiza, congrega y moviliza para dar existencia a las comparsas, participando de un ciclo de ensayos que dan vida al tumba carnaval, cuya máxima exposición escénica es el Carnaval Andino. Del mismo modo, notaba que dentro de esa colectividad había agentes que no estaban siendo considerados, quienes lideraron la creación del tumba carnaval y tenían una visión propia, no sólo sobre del tumba, sino también de la reivindicación afrodescendiente, cuya mirada no pasa por un discurso “formalmente político” entorno al lenguaje verbal, sino que desafían ese logocentrismo, al manifestarse desde una dimensión experiencial comunicada desde lo artístico-musical por medio de la *performance* del tumba carnaval y su unidad organizada en comparsa. Por ello, no podía ser reducida a una “mera práctica”, no menos considerando que dentro de las organizaciones afrodescendientes en Arica, las comparsas cuenta con la mayor participación de personas “afro” y no-afro.

El por qué analizar la creatividad e inventividad que experimentó el tumba carnaval, como la comunidad llama de “rescate” y “recreación”, nace al constatar dichas carencias; y por ello me interesaba realizar una etnografía que permitiera comprender otras dimensiones

del fenómeno cultural de esta comunidad. Tratar ese proceso de “recreación” invita a debatir sobre los aspectos sensibles de la *performance*, donde la creatividad artística desata elementos suprimidos (TURNER, 2002; DAWSEY, 2007) y en este caso, ponen en conflicto la narratividad hegemónica de la identidad nacional chilena y su supuesta homogeneidad cultural (SUBERCASEAUX, 2007a; I.DUCONGE, 2015), pero desde otra frontera. Desde ese espacio, centrado en la experiencia, es posible aproximarnos a aspectos cognitivos, sensibles y otras formas de conocimientos que son tan o más importante que una discursividad logocéntrica (BLACKING, 2007, 2013; BUCKLAND, 2013). El tumba carnaval demuestra cuan relevante es sentir para poder pensar y desde ahí poder producir un cambio de sentido en la vida de una comunidad, que ningún trabajo ha tratado a profundidad⁵, ni menos examina los componente *performativos* musical-danzados a través de un análisis de sus elementos sonoros, rítmicos y de movimiento, como busca hacer esta disertación.

Por otra parte, en los estudios se advierte una tendencia en presentar sus análisis mirando las dinámicas culturales de los afrochilenos frente al Estado. Sin desmerecer su importancia, han tendido a presentar una coherencia discursiva de los agentes políticos afrodescendientes para poder posicionarse como comunidad válida a ser incluida en las políticas estatales. En contraposición, considero que la dinámica de las comparsas afroriqueñas revelan una discursividad fluida, no ausente de conflictos y competitividad, donde se hace ostensible que la realidad se presenta como una diversidad de miradas. Además, al ser partícipes del carnaval, dialogan con un “otro” andino -el aymara principalmente- en el cual comparte espacios, convivencias e incluso danzan en un mismo ritual urbano, el desfile de carnaval. Buscaré tratar este tema de la participación en el carnaval mirando ese diálogo con el universo andino, que aunque no será el punto central de la disertación, pretende acercarse a una perspectiva no relevada sobre la vida social de la región y abrir camino para la comprensión de las relaciones afro-andinas (CELESTINO, 2004), que ha sido poco tratado en general⁶.

Por último y no menor, también se hace pertinente realizar una etnografía, que a diferencia de describir aspectos socio-económicos y étnico-identitarios de las comunidades,

5 Uno de los trabajos que se aproxima, es la disertación de graduación de Yannina Leal (2015) quien analiza las comparsas afroriqueñas. Mas ella somete la mirada de la *performance* a un elemento constituyente de una identidad, a diferencia aquí buscamos trabajar desde una perspectiva de la antropología musical, siguiendo a Seeger (2015).

6 Por lo general, en los estudios sobre comunidades afrodescendientes en los Andes, se suele relevar siempre la relación negro-blanco, esclavo-colonizador y sus diversas continuidades. Son pocos los trabajos que buscan analizar una relación negro-indígena (CELESTINO, 2004) o afro-indígena (GOLDMAN, 2014), siendo que las dinámicas de estos grupos han estado históricamente vinculadas, al compartir además posiciones subalternas en la Colonia y los Estados nacionales (CELESTINO, 2004). Esa ausencia se puede corroborar en las compilaciones bibliográficas para países andinos (WALSH, 2005); y para el Perú (RAGAS, 2003).

aborde las musicalidades haciendo caso a una visión nativa de lo que es realmente importante y valioso en sus vidas (SEEGGER, 2015 p.36), como me lo han expresado los integrantes de las comparsas y he sentido en numerosas personas frente a su pasión por bailar, tocar y compartir entorno al tumba carnaval.

Ahora bien, esta etnografía dialoga con estudios antropológicos previos que deseo detallar de mejor modo. De las primeras etnografías se encuentra la de N. Mora (2011), que trata el proceso etnopolítico de los afrochilenos desde la perspectiva teórica de la diáspora africana, describiendo sus elementos culturales, entre ellos el tumba, para constituir un nuevo sentido de presencia afrodescendiente frente al Estado chileno. Pese a su valor, descuida ciertos aspectos micro-sociales e históricos propios del territorio, entre ellos la dimensión cultural andina, que es patente. Aunque es uno de los primeros en relevar la centralidad del tumba carnaval, dando luces sobre el ámbito corporal, no penetra en sus componentes *performáticos*: sus movimientos, sentidos y significados (más allá de la descripción de los pasos), ni releva cómo los movimientos son experimentados y sentidos por los ejecutantes (o sea ver la *performance* desde dentro). Si bien da mayor espacio a lo sonoro (catalogado como musical por el autor) no ahonda en su estructura, usos y significaciones, ni realiza un análisis profundo de los instrumentos musicales (más allá de describir la creación del tambor⁷); por ejemplo el indagar en la correspondencia sonora y sus significados, como uno de los mecanismos comunicativos del sonido (FELD, 2008).

Otra etnografía es la de M. Espinosa (2013), quien trata la reconstrucción identitaria de los afrochilenos como una respuesta a la “pérdida cultural” y “fenotípica” sufrida por la *chilenización*. Se centra en identificar hitos del movimiento afrochileno y elementos culturales que serán soporte de la identidad afrodescendiente. Teniendo un importante contenido empírico, como los relatos de abuelos que vivieron el “plebiscito”, que lo hace bastante valioso, discrepo sobre su propuesta respecto a designar como “pérdida cultural” (al borde de tildar de aculturación) al impacto de la *chilenización*. Frente a ello, comprendo que aunque la comunidad llame de “pérdida”, desde una visión antropológica se tiene que comprender que las dinámicas de continuidades y cambios culturales de los propios pueblos son contextuales y dinámicas, donde las invenciones de tradiciones son aportativas para “sabotear” las dinámicas dominantes e incluso poder ser agentes de su propia reproductividad

7 Incluso la descripción sobre la creación de los tambores y sus nombres, difieren a lo que he levantado en mi etnografía (y a otras etnografías más recientes). Puede responder, por un lado, que el autor estuvo en otro periodo realizando campo, previo al mío; pero por otro, a que no procuró identificar quienes fueron los agentes cruciales en el primer momento de creación del tumba carnaval, sino que priorizo por los dirigentes políticos de las organizaciones afrodescendientes.

cultural (SAHLINS, 2004), donde lo cultural no es objetual ni se pierde. Además, la autora menciona la *chilenización* como una persecución nacionalista, que aunque en su contenido se releva la persecución de los antiguos negros en la región, al atribuir como una problemática nacionalista eclipsa el componente xenófobo intrínseco en la estructuración de la identidad nacional chilena, como otras autoras relevan de modo lúcido (ARTAL, 2012; I.DUCONGE, 2015).

Al respecto, aunque no es un trabajo etnográfico en sí, me aproximo a la mirada sobre la *chilenización* propuesta por Artal (2012) alzando una perspectiva de memoria de esta comunidad que se enfrenta a la descripción de hitos bélicos e históricos sobre el conflicto, como ha sido tratado desde el marco de la historia nacional. Siendo quizás uno de los primeros trabajos en relevar el valor subjetivo y emotivo como constituyente de la realidad sociocultural a través de la oralidad. La autora propone que la persecución sufrida por esta comunidad tras la Guerra del Pacífico significó la desconfiguración del hogar y su vida social siendo una continuidad de la vivencia de la diáspora, enfatizando el carácter xenófobo con que el Estado chileno hostigó a los habitantes de este territorio. Del mismo modo, se presentan los trabajos de I.DUCONGÉ (2014a, 2014b, 2015) que desde una perspectiva etnohistórica y etnográfica propone que la comunidad afrodescendiente en Arica ha protagonizado un proceso de etnogénesis propio de las comunidades afro-diaspóricas, posible gracias a: la narración y generación de consensos sobre sus orígenes comunes; a través de la reinención de *performances* y prácticas culturales; y por la producción de un discurso político sobre su etnicidad capaz de articularse con amplios espectros de la sociedad civil e instituciones públicas. Su foco son las organizaciones y el trabajo etnopolítico relevando aspectos significativos como es la existencia de una narración colectiva sobre el origen común que permitió la conformación de una comunidad y a la vez instauró jerarquías internas, como este trabajo también observa. Ahora bien, aunque da cuenta de la importancia de la *performance* del *tumba carnavalesco* y las *comparsas* para el sentido de pertenencia a una colectividad, ella no aborda sus componentes artísticos y sociales, pues su foco no está dado desde la perspectiva de la *performance*, ni de la antropología musical, como aquí se pretenden realizar.

Quizás uno de los pocos trabajos que ha tratado la vida de las *comparsas afroariqueñas*, desde la mirada de la *performance* es la disertación de Y. Leal (2015), quién propone que se ha constituido a través del baile, música y sus trajes, como contenidos de memorias familiares que configuran una base de lo que hoy se conoce como cultura

afrodescendiente en Arica; donde prima un análisis sobre la *performance* para explicar la constitución de una identidad “afro”. Su trabajo aporta notoriamente a la sistematización de la trayectoria social y los componentes de las actuales comparsas afroariqueñas, haciéndose cargo de una temática poco tratada y necesaria; pero a veces su narrativa se presenta confusa en cuanto explicitar el origen o recreación de la *performance* del tumba carnaval, como aquí pretendo al enfocarme en la creación de la primera comparsa y rescatando relatos de quienes participaron de ese proceso. Por otro lado, trata como elementos de *performance* la música, danza y el vestuario que llega a un nivel descriptivo notorio, aunque no problematiza dichos elementos, ni cómo se tornan mecanismos importantes de comunicación o de un lenguaje-no verbal (BLACKING, 2007, 2013). A diferencia, aquí buscó problematizar desde otra perspectiva la dimensión *performática* al ahondar en lo sonoro, lo rítmico y el movimiento como categorías presentes en la *performance* musical (FELD, 2008), que posibilitan que ésta sea constituyente, reflexiva y creativa de la vida social de la comunidad afroariqueña, como la observa la perspectiva de la antropología musical (SEEGER, 2008), más allá de un paradigma de identidad.

Además de estos textos que tratan como foco central la vida cultural de la comunidad afrodescendiente en Arica, quiero agregar otros dos. Por un lado, los trabajos de Daponte (2010, 2013) quien desde la musicología ha rescatado la presencia y aporte de los negros a la identidad musical de Tarapacá, región contigua a la de Arica. El autor muestra como diferentes cantos, bailes y expresiones, muchas de ellas consideradas como tradicionales del folclore nortino, están asociadas a la participación de antiguos esclavos africanos llegados al territorio, relevando así los aportes de estos individuos y contribuyendo a romper el canon de la musicología chilena que ha negado su presencia, como Spencer (2009) lo ha apuntado. En los trabajos de Daponte se distingue como esas expresiones musicales están asociadas a trabajos laborales, como la danza del pisa-pisa para la vendimia, dando cuenta de una riqueza musical asociada la vida agrícola de estos descendientes de esclavos. Además, aunque no trata el tumba carnaval contemporáneo, en uno de sus textos busca dar ciertas luces respecto al origen colonial de este baile “tumbé”.

Señala que las danzas presente en los espacios populares de ciudades coloniales de América, sobretudo en los puertos, eran bailadas por negros libertos o libres, indios foráneos y españoles pobres (DAPONTE, 2013 p.177), que dentro de ellas, la que cuenta con mayores referencias de haber sido realizada por negros y mulatos es el cumbé. Ella es mencionada en varias crónicas de iberoamericana desde el s.XVII teniendo variaciones en su nombre, pero

referidas a la misma danza. Haciendo una revisión de su etimología podría tener una proveniencia del kimbundú, pudiendo descender de la raíz *kumb*, que significaría ruido; *kumbé* significaría alegría, jolgorio y de *Nkumba* danza de choque de ombligo, donde el autor indica que esta última se presenta coincidente a las descripciones coloniales donde las danzas de negros y mulatos se destacaban por el choque pélvico y de cadera (DAPONTE, 2013 p.177-178). Para el siglo XVIII esta danza aparece en varios estratos sociales y comunitarios, incluso para la segunda mitad de ese siglo el cumbé formaba parte de los espacios más aristocráticos y burgueses de Hispanoamérica (ibid. p.178). Para los siglos XIX y XX aparecen menciones a esta danza como cumba, columbia y guachambé. El autor propone cómo en un proceso largo de mestizaje generaría variedad de formas y estilos locales, pero que desde periodos coloniales el cumbé y sus descendientes presentaría características comunes: el movimiento de cadera y pélvico entre dos bailarines de distintos sexo e incluso con movimiento compuesto de varios meneos (ibid. p.179). Así señala que esta danza podría haber estado presente en el carnaval, donde se era permitido a los negros salir con instrumentos más bulliciosos y donde las comparsas callejeras en Arica y Azapa que aun se recuerdan, podría haber heredado una variante de esta danza de origen colonial (DAPONTE, 2013 p.183-184), argumento que parece bastante congruente con los antecedentes rescatados etnográficamente.

Por último, el otro trabajo que me parece pertinente detallar aunque no versa sobre la comunidad afrodescendiente, son las investigaciones de A. Chamorro (2011, 2013). La autora trabaja desde la perspectiva de la *performance*, registrando la presencia de los bailes andinos en la ciudad de Arica contemporánea y la consolidación del Carnaval Andino *Inti Ch'amampi, Con la Fuerza del Sol*. Correspondiendo a quizás uno de los únicos trabajos que sistematiza la historia de este desfile carnavalesco, hoy de gran presencia e importancia nacional. A través de su etnografía da cuenta cómo las diversas migraciones de pueblos andinos que bajaron a la sierra y los aymaras bolivianos en los últimos 50 años a la ciudad han modificado la vida sociocultural de la región, pero en vez de tratar dicha transformación desde las categorías socio-económicas o perspectivas de las sociológicas de migraciones, toma un camino desde la expresividad artística de la *performance* capaz de relevar una narrativa potente sobre la presencia de esta comunidad y sus condiciones de discriminación, como andinos, en la ciudad. Además, propone que frente a los discursos de “autenticidad” o purismo sobre el carnaval, que nace como un desfile contemporáneo y no marcado por la cuaresma, igualmente en su acción ritual actualiza una serie de simbología de pertenencia andina y su ciclo ritual asociado al Anata andino, que a la vez es contestatario al canon

nacional chileno que ha buscado borrar dichas narrativas en ese territorio anexo. Estando de acuerdo con esta visión respecto al valor de la re-contextualización y reinención de esas expresiones de la cultura andina, aquí observó como similar en el caso de las comparsas afrodescendientes y desde donde buscaré dialogar con su trabajo sobre este carnaval.

Frente a ello esta disertación se presenta como un estudio etnográfico, guiado por una antropología interpretativa (GEERTZ, 2003), de “entender los entendimientos de los otros”, donde el antropólogo, al cosechar relatos de un grupo obtiene en verdad la “interpretación que ellos tienen de su experiencia” (GEERTZ, 2006). La finalidad es analizar el proceso de creación e invención de la *performance* del tumba carnaval, que tiene una función histórica: da cuenta de la continuidad y los cambios culturales de esta comunidad (SAHLINS, 2004), donde aparecen nuevas relaciones provistas de significados entre formas constituidas y contextos históricos (ibid p.516).

Mi opción etnográfica me llevó a priorizar el nacimiento de la primera comparsa, donde se tejó la experiencia creativa para constituir una nueva forma de expresar el tumba carnaval, denominado por la comunidad como “recreación”. Para ello me relacioné con personas que participaron de ese primer momento y de los primeros años de vida de la primera comparsa afrodescendiente. Aunque sin duda, las observaciones de las dinámicas de las actuales comparsas que me han sido útiles para comprender esa creación, el foco está dado en reconstruir ese primer momento.

Guiándome por la propuesta de un enfoque “dialéctico” para analizar el quehacer musical (BLACKING, 2007) que, entre sus fuentes⁸ de acceso al conocimiento musical, es prioritario comprender las distintas percepciones que los individuos tienen de la música y de la experiencia musical, cuya intención es entender las maneras por las cuales las personas producen sentido a los símbolos musicales (ibid. p.202). Este estudio busca ahondar en ese foco, donde “a análises das composições e das *performances* musicais deve, portanto, levar em conta tanto o trabalho dos críticos e 'leitores de textos' como dos *performers* e recriadores da 'música” (ídem). El autor pretende equiparar diferentes agentes⁹ para el análisis, y me centraré sólo en dos ejes: *entre analistas*, o sea mi relación como antropóloga que analiza

8 Blacking sintetiza en tres tipos de fuentes para acceder al conocimiento musical: primero la variedad de sistemas, estilos o géneros musicales; segundo las grabaciones históricas, partituras y descripciones de *performances* históricas; y tercero, las percepciones que las personas tienen de la música y de la experiencia musical. Esta última enfatiza que es de interés a los antropólogos. (BLACKING, 2007 p.202)

9 Indica 5 ítem a ser aplicados: entre analistas; entre grupos sonoros y otros grupos sociales; entre estilos musicales y sus lógicas contrastantes (verbal y no-verbal); entre *performers*, *performances* y experiencias musicales contrastantes (no-verbal); y entre grupos sociales y estilos contrastantes. ((BLACKING, 2007 p.211)

junto con mis interlocutores, ellos también como analistas de la propia *performance* y de la experiencia musical. Destaco aquí, que no todos los informantes son necesariamente analistas, sino que son quienes dentro de la comunidad se destacan como líderes o agentes que piensa la música que ejecutan. Y *entre grupo sonoro y grupos sociales*, donde grupo sonoro es definido como “é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com idéias comuns sobre a música e seus usos” (BLACKING, 2007 p.208), siendo la unidad básica de análisis (más que compositores, grupos sociales, comunidades o culturas). Aquí comprendo las comparsas como grupo sonoro que hoy incluye personas “afro” y no-“afro”; y su relación con otros grupos sociales: la comunidad mayor de afrodescendientes y otras colectividades, como las andinas.

Desde esta perspectiva, y como ya he enunciado, me centro en relevar un análisis que no minimice la experiencia musical-danzada como auxiliar a la vida social, sino como constituyente. En este sentido me aproximo a la perspectiva de Seeger (2015), de una antropología musical. Este autor distingue entre la antropología de la música que aborda la manera en que la música es parte de la cultura y la vida social, frente a lo que propone una antropología musical que “trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social”, o sea que la antropología musical estudia la vida social como una *performance*. (SEEGER, 2015 p.14). Con ello lo que busca es en vez de presuponer la existencia de una matriz socio-cultural preexistente y antecedente a cualquier música que acontece, examina cómo la música hace parte de la propia construcción e interpretación de las relaciones y de los procesos sociales y conceptuales (ibid. 14-15). Ello nos permite entender como la *performance* del tumba carnaval -sus ejecutores, analistas, creadores, *performers*, entre otros- es constituyente de la vida social, de la interpretación de un origen, una memoria y un sentido colectivo, además explicar muchas veces conceptos e interpretaciones sobre la relación de esta comunidad afrodescendiente con su territorio y su pasado. Con esto enfatizamos que el tumba carnaval no es una práctica cultural, sino una *performance* por tanto es un modo de ver el mundo, cuyos elementos cognitivos, afectivos y volitivos esta enlazados entre sí, siendo posible de aprehender como una experiencia vivida (TURNER, 2002 p.129).

Respecto al análisis de la creación del tumba carnaval, la comprendemos como una “invención de una tradición”, mas que una constatación, tiene un uso analítico (GONÇALVES, 2010 p.27) y provee de continuidades entre el pasado y el presente; revisando cómo las formas culturales son modificadas y re-contextualizada a periodos históricos siguiendo la propuesta de Sahlins (2004). Como indica el autor, Occidente o el

sistema mundial, no tiene la propiedad de ser la única modalidad de cambio, los propios pueblos se modifican a sí mismos en respuesta de diversos agentes e impactos, muchas veces erosivos de su vida social, del sistema del capitalismo mundial. Donde ninguna cultura es *sui generis*, sino que hay una fabricación más o menos consciente de la cultura, en respuesta a presiones externas imperativas, como un proceso normal -puede ser dialéctico o cismogénico-, pero en ningún caso patológico (SAHLINS, 2004 p.522). Al observar cómo las comunidades se piensan y modifican, nos revela rupturas que marcan un “antes” y un “después” con procesos históricos, como comprendemos el fenómeno de la *chilenización*, desde el cual emergen modos de enfrentar esas rupturas, inventando su tradiciones y su propia herencia, donde “a continuidade cultural, portanto, aparece na e como a forma de mudança cultural. As inovações decorrem logicamente – embora não de maneira espontânea e, nesse sentido, não necessariamente – dos princípios de existência do próprio povo. Tradicionalismo sem arcaísmo.” (SAHLINS, 2004 p. 525). Frente esta perspectiva es que entendemos el proceso de “renacimiento cultural” afrochileno como una toma de conciencia histórica sobre su pasado, donde “as invenções e inversões da tradição dos povos locais pode ser entendidas como tentativas de criar um espaço cultural diferenciado no seu interior” (ibid. p.528) en cuyo marco se “recreó” el tumba carnaval.

Por último, frente al ámbito de acción ritual (TURNER, 1999) de esta *performance*, nos disponemos en comprender el desfile carnavalesco como un espacio privilegiado para su análisis. Que como propone Peirano (2006) el ritual no debe ser comprendido como una categoría absoluta, sino un tipo especial de evento, más formalizado y estereotipado, alejándose de la idea de ritual como un “objeto” empírico, sino usarlo como un abordaje, una herramienta y no un tema u objeto en sí (PEIRANO, 2006 p. 10). Así, el uso que hago del ritual del desfile del Carnaval Andino, es como una herramienta para el análisis del tumba carnaval, que he privilegiado a otras puestas en acción de la *performance*, porque la misma comunidad tiene este evento como “importante” y notorio, ellos mismo lo perciben como un momento o tiempo que interviene la vida de la ciudad, el cual es esperado año a año para danzar en sus calles y mostrarse a la ciudad. Pues comprendo que el desfile ritual del carnaval de una ciudad es “un exemplo de um processo culturais que cruzam fronteiras significativas, incorporando tensões e conflitos” (CAVALCANTI, 1995 p.19), donde la fiesta y toda su preparación nos habla de las diferencias sociales y de la interacción cultural entre distintos segmentos (ídem), pues interviene la ciudad y releva contenidos no explícitos en sus relaciones sociales (DAMATTA, 1997). Con lo cual observa que el carnaval andino, donde se

escenifica el tumba carnaval permite aproximarnos a cómo sus narrativas intervienen el espacio urbano, donde el “centro de la ciudad se torna centro” (ibid.) y como acción pública posibilita otras lecturas sobre el espacio, e instala narrativas que cuenta otra historia que el relato hegemónico no posibilita en los espacios oficiales, en este caso la de los afrodescendientes en la región y su presencia en Chile.

1.3. MÁS ALLÁ DE UN BAILE ¿QUÉ ES EL TUMBE O TUMBA?.

Antes de entrar en la descripción metodológica de mi trabajo de campo creo pertinente hacer algunas aproximaciones sobre los diversos sentidos que implica el tumba carnaval. Primero el “tumba carnaval” o también “tumbe carnaval” es usado para designar una danza o baile de carnaval rescatado desde la memoria oral de sus abuelos, cuyo formato era en rueda y caracterizado por el juego de botar al compañero de baile con un movimiento de cadera (como se verá en el capítulo 2). Existen controversias entre diversas personas de la comunidad si su nombre si es “tumbe” o “tumba”, y, por supuesto no existe consenso, pero en la actualidad se usan ambas nominaciones, las cuales yo aplico de modo indistinto a lo largo del texto; aunque algunos indican que “tumbe” se refiere a la expresión “recreada” del antiguo “tumba”, como se expone en una nota de prensa¹⁰.

Además, es interesante ver que en los relatos orales de antaño, indican que siendo coplas de carnaval cuando se gritaba “¡¡¡tumba!!!” se debía botar al compañero, por cuanto tumbe o tumba esta asociado a la indicación gestual de un movimiento, desde un verso cantado. Sumado a que su raíz “tumba” esta vinculada a “tumbar” que significa botar, como varios entrevistados me lo indicaron, explicando de ahí el grito de ¡¡¡tumbe!!! o ¡tumba carnava!l. Por tanto su nombre tiene una correspondencia motora o de movimiento, su foco hace alusión a moverse asociado a un “gesto” marcado en la coreografía del baile.

Por otra parte, cuando se releva la historia del “tumbe tradicional” (o sea el de la memoria oral de los abuelos) su narrativa está asociada a un contexto festivo del carnaval, pero también en sí a la fiesta. Algunos abuelos indicaban la frases de “vamos hacer un tumbe” (BAEZ, 2010), como expresión que sintetizaba jolgorio, alegría y festividad. Por ello el baile en sí era no sólo la ejecución de una coreografía, sino que construía y creaba una serie de sociabilidades e interpretaciones de un contexto festivo familiar, las “fiestongas de antaño”.

10 Ver nota on-line: “*Primeras luces del Tumbe en Arica*” (TUMBA CARNAVAL, 2010)

Además, en la actualidad, las comparsas hacen uso de la palabra tumba que se traslada a otros ámbitos. Por ejemplo, a las bailarinas pequeñas, o sea las niñas que van en el frontis de la comparsa, se les llama cariñosamente “tumberitas”, o a un músico se le denomina “tumbero” en alusión a que es una persona que vive el tumbé o que es parte de ese universo simbólico. La camioneta de Yoni Olis, que ha trasladado varias veces los tambores e instrumentos, se le denomina la “tumbera”. Por último, en la coreografía recreada, el movimiento de cadera -que es la base del movimiento de este baile- cuando se practica las monitoras van gritando, “tumbé” “tumbé” otras veces “cadera” “cadera”, ambas correspondiendo al gesto básico de esta danza; y al paso que simula el caderazo se le denomina “tumbé”, incluso si se repite se dice “dos tumbé”.

1.4. MI RECORRIDO CON EL TUMBA CARNAVAL: APROXIMACIONES A MI TRABAJO DE CAMPO

En mi primera visita, en el año 2012, tenía sólo la intención de aproximarme a la vida de las comparsas e investigar sobre la dimensión musical de éstas, interés que fue creciendo y llevándome a desarrollar una serie de visitas, principalmente entre los años 2012 al 2014, antes de ingresar a este programa de magíster en el año 2015. En ese periodo invertía mis vacaciones (que coincidían con la fecha de carnaval) y mi propio dinero para ir a Arica, dado que trabajaba como independiente en estudios de evaluación de políticas públicas en el ámbito de la cultura en Santiago de Chile. Además, contaba con el apoyo de una gran colega y amiga, Andrea Chamorro, quien migró y se radicó en Arica, recibéndome en su casa, una suerte de hospedaje y oficina de campo. Ella fue quien me incitó a ir a investigar los bailes afrodescendientes, dado nuestro interés común sobre las *performances* y las musicalidades, cuyos trabajos tratan sobre el desfile del Carnaval Andino, como expuse. Pero también contaba con la ayuda de “mi familia en Azapa”: amigos de mis padres y familia con la que me crié en mi infancia en México, quienes siendo oriundos de Santa Bárbara tienen una parcela aproximadamente “en el 3 km” del valle de Azapa. Ahí residen mi tío Javier y mi primo Darío con su familia, quienes tienen además de una red familiar en el sector. Ese “otro lugar” para residir fue sustancial para hacerme sentir la vida cotidiana de Arica y Azapa, donde ellos me han compartido trechos de cómo era ese lugar hace unas décadas.

Desde ahí fueron constantes mis idas a campo en Arica, entre los años 2012 al 2016, las cuales divido en dos etapas. La primera, antes de realizar este magíster, que contempla la

mayor cantidad: dos semanas entre enero y febrero del 2012, tres semanas desde fines de enero a febrero del 2013 y 14 días en febrero del 2014, todas en fechas del carnaval. Debo sumar otras visitas esporádicas en los años 2013 y 2014. En este último año realicé un terreno de 10 días en junio, por otro motivo, pero en el que pude compartir con las personas con las que he trabajado en estos años. La segunda, después de haber iniciado el magíster, compuesto de una sola ida a campo desde septiembre a noviembre del 2016. En cada una de esas “visitas” se me abrían nuevas perspectivas, enfoques y métodos pues la etnografía no sólo somete a creatividad los “datos de campo”, sino también a los insumo teóricos del investigador (MELLO & VOGUEL, 2004 p.20), pero siempre busque conocer cómo fue la “recreación” del tumba carnaval y la conformación de la primera comparsa, que, sin duda modelaron el camino de mi trabajo etnográfico.

Así mi primera aproximación fue el registro fotográfico del desfile, que marcó mi entrada al campo y un mecanismo, sin saberlo, de “dejarme ver” por los integrantes de la comparsa. Como en el año 2012 tenía el objetivo de registrar la “materialidad cultural” de las comparsas afrodescendientes¹¹, la fotografía me pareció propicia pues siendo una técnica que realiza un corte temporal y fija una imagen en el tiempo (BARTHES, 2003) la transforma en objeto-documento, permitiendo lecturas de contextos socioculturales marcados temporalmente (KOSSOY, 2001). Además, la antropología la ha usado tempranamente para retratar “técnicas corporales” en culturas diversas, transformándola en una forma de reflexión antropológica (CAIUBY, 2012). El fotografiar el desfile me permitió conocer el circuito de carnaval, identificar las comparsas afroarriqueñas y registrar el trayecto de cada una, además de retratar trajes, instrumentos musicales, movimientos y personajes o “figuras”. En ese momento no era tan consciente de las consecuencias de esa primera aproximación: con la cámara podía entrar en la calle, moverme dentro del circuito –con limitaciones- y me era permitido fluctuar, a diferencia del público general. Ello modeló mi forma de percibir el espectáculo general, además acercarme a bailarinas/es y a los músicos; ya que al captar la puesta en escena de las comparsas, se sumaba mi propia percepción corporal como “fotógrafa” desplazándome dentro y con el desfile. Ello marcó mi entrada con la comunidad: yo me presentaba explicando mi interés y mi objetivo del “registro” y poco entendían que hacia una “antropóloga”, pero la idea de fotografiar se tornaba en algo concreto e incluso sentí que no consideraban importante mi presencia. No obstante al recorrer el circuito del desfile se

11 Como había realizado una breve pasantía en Salvador de Bahía (Brasil) con el financiamiento del FONDART (Gobierno de Chile); se me exigía una retribución, que fue hacer un registro fotográfico de las comparsas afroarriqueñas. Para ello conté con el apoyo del profesor Daniel Quiroz, quien dirige el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP) de la DIBAM..

hacia palpable mi interés y la evidencia de que estaba fotografiándolos a ellos. Al poner mi mirada en “registrar”, no era consciente de todo un juego de internación que se entretrejía, pues los integrantes de las comparsas “me vieron” y muchos se imaginaron que era fotógrafa. Este primer registro, a través de las imágenes, me proporcionó una pauta de observación¹² a la que posteriormente le fui insertando otras narrativas, pues tener sólo las imágenes me pareció insuficiente para entender la complejidad de la *performance* del tumba carnaval. Requería conocer el parecer de las personas allí implicadas, llevándome a sostener entrevistas y conversaciones que serían el principal soporte empírico de este trabajo.

Así para aprehender el universo de acciones que observaba y el significado desde una perspectiva nativa (GEERTZ, 2003), me pareció importante rescatar los relatos orales de las personas ahí implicadas, por medio de entrevistas y conversaciones informales. Comprendí que si bien hay elementos difíciles de traducir en palabras, había aspectos posibles de comunicar verbalmente (BLACKING, 2007, 2013) sobretodo la historia del “primer momento” en que nació la comparsa, como también las intenciones y proyectos -personales y colectivos- para dar vida al tumba carnaval. Pues, “o registro de relatos orais –da história de vida, mais especificamente- apresenta-se, nesse contexto, como um canal privilegiado de acesso àquilo que os indivíduos não fixam por meio da escrita, bem como aos 'aspectos subjetivos da cultura e da organização social, das instituições e movimentos sociais' ” (NOGUEIRA, 1952, p.5 *apud* CARVALHO, 2011 p.307), cómo sería este caso sobre el nacimiento del tumba carnaval en el contexto del movimiento político afrochileno. Además al tratar sobre la *performance* y la vida de la comparsa, los registros orales me fueron útiles para captar lo no explícito y aveces difícil de decir, o incluso lo indecible (CARVALHO, 2011, p. 307), como son los aspectos sensibles de bailar y tocar música, donde la expresividad de la oralidad permite, a través de metáforas y otros sentidos, delinear informaciones sobre la experiencia no-verbal de la danza/música (BLACKING, 2007). Con relatos orales de personas que fueron agentes importantes en la creación del tumba carnaval, levanté cuestiones que van más allá de la dimensión individual; pues las memorias individuales, aunque fragmentadas¹³,

12 Esas fotos retratan secuencias del “transitar” en el desfile. Mi búsqueda por lo “material” quedó de lado, pues advertí que por el movimiento -y las limitaciones técnicas de mi cámara- no podía fijar objetos, quedaban desenfocadas. Eso me llevo *in situ* a hacer una pauta de observación que priorizo la estructura de las distintas partes de la comparsa e ir sacado fotos-secuencias para lograr mostrar el movimiento. Esa pauta *in situ* y su soporte visual, me ayudaron a generar preguntas más certeras; además de intercalar las fotos con otros registros, como audios de los sonidos ambientes que tome en años posteriores.

13 “A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado, assim, é descontínuo. A consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos, que dão sentido e estabelecem continuidades entre esses diferentes momentos e situações” (Velho, 1994b. p.103 *apud* Carvalho, 2011, p. 319)

permiten establecer continuidades entre esos diversos tiempos pasados (CARVALHO, 2011, p. 319) y esgrimir una memoria colectiva (o colectivizada) con puntos comunes y de discordia sobre la experiencia creativa que dio vida al tumba carnaval.

Además, esas narrativa sobre el momento de creación me permitieron acercarme no sólo a las interpretaciones nativas sino también a remover ideas pasadas donde “as formas de saber são sempre e inevitavelmente locais, inseparáveis de seus instrumentos e seus invólucros” (GEERTZ, 2006a, p.11), buscando priorizar las reflexiones que las mismas personas realizan sobre su propio quehacer musical entorno a esa *performance* (BLACKING, 2007; SEEGER, 2015). Percibí en esa oralidad, como el tumba carnaval transmutaba de ser un recuerdo, alojado en los abuelos negros, a tener vida propia. Esa vida que se enraíza en las múltiples personas que lo experimentan, pero que trasciende a las individualidades: el tumba carnaval se mueve, habla y ¡hasta grita! por las calles de la ciudad de Arica. Entendí, entonces, que la vida del tumba carnaval radicaba en las historias de cada una de las personas que con él (o ella) se mezclan.

Además de los relatos orales, también registré sonidos ambientes, dado que “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muitas coisas a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (SHAFER, 2011 p.23), sobretudo considerando que el carnaval es una intervención sonora de cualidad inigualable en la ciudad. Aunque en esta disertación no se tratan en profundidad, estos audios me permitieron formular preguntas más certeras y contar con una percepción temporal y espacial de la *performance* a través del sonido, así como distinguir entre diferentes ritmos y cortes de las comparsas; además, me permiten aproximarme a la dimensión del paisaje sonoro de la ciudad; elementos que he buscado expresar en la narración más etnográfica de este trabajo, que se suman a las observaciones escritas en mi cuaderno de campo.

En mi última visita me acerqué desde lo sensible a esta *performance*, para poder aprehender los elementos del sonido, del ritmo y del movimiento, y experimentar cómo se articulaban entre sí. Por ello participé de los ensayos de la Comparsa Tumba Carnaval, donde interactué con las personas y también bailé con ellos, teniendo una aproximación desde la etnografía de la danza que se centra en evidenciar significados y sentidos colectivos, pero implicados en el cuerpo del etnógrafo (BUCKLAND, 2013). Esto me permitió realizar elementos experienciales que me ayudaron a comprender las propias dinámicas de bailar colectivamente, lo que “es correcto” y “no correcto” coreográficamente, además, abrir camino

a comunicaciones involuntaria -verbales y no verbales- al dejarme “afectar” por el campo (FAVRET-SAADA, 2005).

Esa aproximación de “estar afectado” no es meramente una observación participante, ni una mera empatía -aunque estén relacionados- sino que es hacer de la “participación un instrumento de conocimiento” que abre camino a otras relaciones y establecimiento de otros caminos de comunicación (FAVRET-SAADA, 2005 p.159). La afectación no nos habla de las emociones de los otros, sino que, al experimentar esa sensibilidad me permitió abrir interrogantes (GOLDMAN, 2016) que luego contrastaba, corroboraba o incluso aportaban a lo ya observado. Además vincularme de otro modo al cuerpo colectivo de la comparsa rompía con una estructura logocéntrica de preguntas y respuestas, donde a través de sus gestos, sonrisas y compartir el movimiento con las bailarines, estos me decían mucho más que las respuestas a mis preguntas. Este estatuto metodológico desde lo sensible me permitió percibir, con múltiples sentidos la *performance* y la articulación entre sus elementos, donde se construye un puente entre diferentes agentes: los músicos, los sonidos, las compañeras de baile, los trajes, los movimientos, mi propio cuerpo, las instrucciones, la calle y el paisaje. Un sin fin de cosas que pasa “juntas y no revueltas”, todas al mismo tiempo.

Por último, quiero presentar a las personas con quienes me he relacionado en estos años de investigación, a quienes he realizado entrevistas formales, pero con quienes también he tenido conversaciones casuales y he compartido en varias oportunidades, siendo valiosos sus aportes para mi pesquisa etnográfica.

Desde el 2012, año en que llegue a investigar por primera vez, conocí a **Marta Salgado** una de las fundadora y presidenta actual de la ONG Oro Negro, además, directora de la “Alianza Afro” y líder de talla internacional; una mujer afrochilena incansable en la lucha por lograr el reconocimiento de esta comunidad, quien además baila el tumba carnaval. Además, aunque no lo he entrevistado formalmente, he compartido y conversado con **Don Dino Toledo**, el compañero de Marta Salgado, un fotógrafo por pasión y quien registra muchas vivencias de esta historia. Él me aportó varias fotografías y cuentos sabrosos, quien sin ser afrochileno (es oriundo Valparaíso) es parte importante de esta comunidad. El mismo año conocí a otro dirigente de esta organización, al músico **Ronald Vergara**, afrodescendiente, constructor de tambores y director de músicos de la Comparsa Oro Negro (en el año 2012), apasionado por la música y sus historias, quien participó en la primera comparsa.

De la Comparsa Tumba Carnaval entrevisté a: **Gustavo del Canto**, músico y periodista santiaguino, crucial en la “recreación”, pues lideró la primera investigación de relatos orales y fue uno de los artífices de la creación rítmica del tumba carnaval; donde él actualmente toca el tambor. **Carolina Letelier Salgado**, afroariqueña, también participó en el rescate de relatos orales junto a Gustavo, siendo una persona importante en dar vida al tumba, pues lideró la creación de los primeros pasos y de la parte coreográfica, junto a otras mujeres, que además es sobrina de Marta Salgado. **Yoni Olis**, uruguayo que quedó atrapado en Azapa después de un viaje de mochilero, y se unió junto a Gustavo y Carolina en el proceso de creación; él será de los primeros constructores de tambores afroariqueños, bajo la guía del conocido luthier Tito Anacona; hoy toca tambor y es responsable de la formación de muchos tamborileros. Los tres además de participar de la recreación del tumba carnaval y del nacimiento de la primera comparsa, son miembros fundadores de la Comparsa Tumba Carnaval y del grupo musical Sabor Moreno. Además entrevisté a otro integrante de esta comparsa, que aunque no participó de la creación del tumba es igualmente importante, pues fue uno de los impulsores de formar un bloque de bailarines en la comparsa, me refiero a **Diego Marambio**, afrodescendiente y como él mismo dice “de la generación de los jóvenes viejos de la comparsa”, que junto a Edgar Vargas crearon la coreografía de pasos masculinos del tumba carnaval en la comparsa.

También entrevisté a otras personas que fueron parte de la primera comparsa: **Cristián Baez**, dirigente afrochileno de la organización Lumbanga, habitante de Azapa y participe de varias actividades políticas en la región; **Don Arturo Carrasco**, negro y afrochileno, director del *Club de Adulto Mayor Julia Corvacho*, quien fue por un tiempo el director de la primera comparsa, donde bailaba (hoy ya no lo es), además un incansable contador de historias sobre el pasado de Arica.

Otras personas que he entrevistado, aunque sus relatos no se abordan del todo en las siguientes páginas, son: **Juan Fuentes Lara**, músico de la Comparsa Arica Negro, hijo de la dirigente Aurora Lara, familia tradicional del barrio afrodescendiente de La Chimba. A **Constanza Valentín**, joven estudiante y afrodescendiente, bailarina de la Comparsa Tumba Carnaval y una verdadera apasionada por bailar. A **Paula Azocar**, integrante de Comparsa Oro Negro, encargada de bloque infantil y esposa de Ronald Vergara. Y **Carolina Cortés**, directora de la Comparsa Oro Negro, que llegó desde Santiago a buscar la historia de su familia en Lluta, quedando atrapada en Arica. Si bien todos ellos no participaron de la creación del tumba carnaval, sus relatos me proporcionaron informaciones para comprender cómo se observa ese periodo de la creación por las siguientes generaciones.

1.5. LA ORGANIZACIÓN DE LOS CAPÍTULOS.

El texto se divide en cuatro capítulos y sus conclusiones, que presentaré y entregaré algunas aclaraciones narrativas. El capítulo 2, “*Arica más allá de Chile*”, busca proporcionar antecedentes históricos y culturales sobre esta comunidad con base en la historiografía reciente, además con los textos que la comunidad afrochilena ha sistematizado y los relatos orales levantados en esta pesquisa. En este capítulo busco trazar una lectura etnográfica sobre dichos antecedentes apuntando a los ejes centrales de la vida agrícola y las consecuencias de la Guerra del Pacífico, como hitos de continuidad del sistema mundial de interés capitalista; comprender el renacimiento cultural afrochileno y su trabajo de rescate de memoria; además, de presentar antecedentes sobre el carnaval en Chile y la visión sobre el origen del carnaval de la comunidad afrodescendiente en Arica, organizado en tres sub-ítems.

El capítulo 3, *La (re)creación del tumba carnaval y su primera comparsa*, aborda el momento de creación del tumba carnaval y el nacimiento de la primera comparsa, inserto en el marco de rescate de memoria que la comunidad afrodescendiente realizó. Éste busca trazar una historia de esa primera comparsa y su capacidad para congregarse a la comunidad, a la vez de debatir sobre la invención de tradiciones como una forma de constituir nuevos sentidos que problematiza las continuidades y cambios de las formas culturales en un contexto contemporáneo, y que dividí en dos sub-ítems. El capítulo 4, *Las piezas de una historia perdida*, profundiza en los elementos sonoros, rítmicos y del movimiento de la *performance* tumba carnaval, en cómo fue el proceso de “recrear”, desde la visión nativa, sus metáforas y componentes que la transformaron en una narrativa de memoria afroarriqueña para traer una nueva historia, presentada en cuatro sub-ítems.

Estos capítulos (3 y 4) dialogan entre sí, pues son caras de un mismo proceso creativo. Ellos presentan la mayor cantidad de contenidos empíricos, buscando registrar la narrativa de la propia comunidad sobre esos procesos. Su presentación se organiza tomando personas centrales en la recreación: Gustavo del Canto, Yoni Olis y Carolina Letelier por ser agentes vitales, como las entrevistas y relatos que he recopilado lo demuestran; y porque hoy son tenidos como referentes por las nuevas generaciones. Para no perder la viveza de sus narrativas, busqué mantener la estructura de sus exposiciones colocándolas en diálogo con opiniones de otros agentes que inserto a lo largo del texto. Teniendo consciencia de que soy yo –con perspectiva etnográfica, pero externa a la comunidad– quién organiza el corpus textual, relevo entre comillas dobles (“ ”) citas textuales de mis colaboradores (basadas en las

entrevistas), y, cuando retomo algún concepto o categoría nativa, pero desde mi propia narración, la traigo al relato con *cursivas*, diferenciación que mantengo a lo largo del trabajo. Busqué presentar un texto fluido, reconstruyendo trechos de citas entre “comillas” enlazadas a comentarios o ilaciones. Muchas veces, esas citas textuales presentan incoherencias gramaticales -para un texto escrito- que no quise modificar, para mantener el carácter oral del cual nacen. También, para conservar un relato continuo, reduje las citas separadas, tipo epígrafe. Además como apartados posteriores al relato reconstruido, presento mis análisis en base a las narrativas nativas o mis exposiciones personales de tipo etnográfico rescatadas de mi cuaderno de campo. Aunque puede parecer confusa su “autenticidad” esta construcción narrativa se sustenta en mi constatación de que esta historia sobre el rescate del tumba carnaval se repite y reverbera en los relatos de diversas personas, y que llega a puntos en común. En dichos puntos, que salen a flote, emergen como figuras vitales Gustavo, Yoni y Carolina, quienes me guiaron para construir estos dos capítulos, por lo que procuré que la narración no fuese una replica -con mi voz- de lo que ellos me contaron, ni tampoco una exposición -a veces desordenada- de sus propias palabras; sino una alianza entre su relato y el mío, que observa esos puntos cruciales, en un texto más amable o literario propio de la etnografía (CLIFFORD, 1991).

El capítulo 5, *Narrativas en el desfile del Carnaval Andino*, presenta primero una breve referencia sobre el origen de este desfile carnavalesco; y luego, se narra cómo es puesta en acción ritual la *performance* del tumba carnaval y su formación de comparsa, interactuando con diversos tramos del circuito que interviene el centro de la ciudad, capítulo que divido en dos sub-ítems. La exposición textual se basa en mi experiencia fotografiando el desfile, relatos registrados en mi cuaderno de campo, sumado a sonidos ambientes y otros soportes de memoria. Esta textualidad la pongo en diálogo con comentarios, entrevistas y explicaciones que he levantado en terreno, como también mi participación bailando en los ensayos de la Comparsa Tumba Carnaval.

El capítulo 6, *Conclusiones*, como su nombre indica busca entregar la síntesis de este trabajo, dividida en dos partes: la primera indagando en los sentidos implicados en la experiencia colectiva de la “recreación” del tumba y las memorias ahí implicadas, como una aproximación a la antropología de la experiencia; y por otra, presentar una mirada general sobre la *performance* del tumba carnaval como un componente de memoria y su capacidad para revelar contenidos suprimidos que renacen por su capacidad experiencial y de acción ritual.

2. “ARICA MÁS ALLÁ DE CHILE” EL PUERTO ¿AGRÍCOLA? EN EL PACÍFICO.

O que mais se pode dizer senão de que algumas pessoas ficam com toda a sorte histórica? Quando os europeus inventam suas tradições – com os turcos nos portões–, trata-se de um autêntico renascimento cultural, dos primórdios de um futuro progressista. Quando os povos o fazem, trata-se de uma sinal de decadência cultural, de uma recuperação artificial que só pode reproduzir simulacros de um passado morto (SAHLINS, 2004 p. 512)

¿Como pensar Arica? me pregunte varias veces estando acá en Río de Janeiro, lugar desde el cual intento trazar un puente entre mi experiencia y la experiencia de aquellos con quienes he compartido estos años. Recuerdo haber visitado una exposición sobre cartografías históricas en la Biblioteca Nacional, como parte de la celebración de los 450 años de la fundación de Río de Janeiro. Me aproxime a una lámina e hice el gesto de identificar(me) en ese plano que representa el mundo, o del mundo de aquella época, e ingenuamente me sorprendí cuando vi “Arica”. Emocionada empecé a seguir cada una de las cartografías (desde s. XV al XIX) constatando que en todas aparecía el puerto de Arica; en contraposición varias otras ciudades que son de más notoriedad para el discurso nacional chileno no estaban presentes. Constaté en ese recorrido que Arica era un “lugar” en el mundo, mundo diseñado-pensado-cartografiado desde las grandes urbes europeas (no por nada también tuvo presencia de esclavos africanos), evidenciando su importancia histórica. Arica estaba más cerca del “mundo” que la misma ciudad de Santiago de Chile. Mi afectación tensionaba mis años escolares donde Arica es presentado como un espacio fronterizo, lejano y sin importancia para Chile. Aquella representación de un sistema-mundo en una cartografía removía mi conciencia de que Arica era y es un puerto, que fue un eje de circulación no menor y por eso estaba identificado en el “mundo” desde hace siglos; e interpelaba a pensar Arica “más allá de Chile”, nación que pocas veces le hace el honor a su diversidad y expresividad cultural como puerto en la costa pacífica y su conexión con los Andes centrales, otro corazón del mundo¹⁴.

Por ello, es un reto presentar en pocas páginas el contexto territorial de esta ciudad, inserta en la región norte de Chile en la tri-frontera con Perú y Bolivia. Este puerto colonial fundado en 1570 fue parte del Virreinato del Perú hasta 1821, fecha en la cual tras los procesos independentista de la colonia española paso a ser del Estado de Perú. Entre 1821 y 1883 la ciudad fue parte del Perú republicano, hasta la irrupción de la Guerra del Pacífico

14 Arica está a 12 horas de Cuzco (de ahí a Machupichu) y a 7 horas de La Paz (próximo Tiahuanaku).

(1879 a 1883) en la que Chile combatió Perú y Bolivia por el control del mineral del salitre, que tuvo como vencedor al estado chileno. Disputa que fue una intervención imperialista, específicamente de Inglaterra a favor de Chile para controlar la explotación mineral del salitre en la región (GONZALEZ, 2008 p.45) denominándose también la Guerra del Salitre.

Con el tratado de Ancón en 1883 se acuerda la “paz”, donde el departamento de Tarapacá (antigua provincia de Bolivia) fue anexado a Chile; y las provincias de Tacna y Arica, entre el periodo de 1883 a 1929, vivieron una situación de litigio entre Chile y Perú, denominado por la historiografía como *chilenización* (aunque sus efectos van más allá de esa fecha). Con el Tratado de Lima de 1929 la ciudad de Tacna queda en manos de Perú y Arica es anexada al estado chileno¹⁵ (GONZALEZ, 2008; BNC, 2016c).

Pero, más allá de los hitos bélicos, como bien enuncia Artal (2012), cuál es la subjetividad de los habitantes -tratada desde la oralidad- en específico de los afrodescendientes en la región (ARTAL, 2012). Agrego, cómo comprender este territorio desde la experiencia, más allá de una narrativa oficial de vendedores y vencidos. Este capítulo busca entender los procesos históricos desde una perspectiva etnográfica (SAHLINS, 2004) levantando tópicos de un pasado -tenso y sinérgico- a modo de contextualizar una dinámica sociocultural, en cuyo territorio sus habitantes tejen posiciones y donde la memoria colectiva, como un flujo de “pensamiento continuo” (HALBWACHS, 2004 p. 81) es una insistente experiencia del pasado en el presente. Entendemos territorio como espacio, cuyas imágenes modelan la memoria colectiva (ibid. p.132), y donde -según la geógrafa Doris Massey (2005)- espacio es definido como la “simultaneidad de historias” constituido por el encuentro de diferentes trayectorias (MASSEY, 2005 p.183 apud PEREIRA, 2017 p. 56)¹⁶.

Presentaré antecedentes históricos enfocados: por un lado, a la condición portuaria de circulación asociada a la explotación mineral de cuya codicia nacen diversos procesos migratorios y conflictos bélicos que colocan este territorio como movedizo, y por otro, la incuestionable fertilidad, por ser un valle con agua dulce en medio del desierto, y condición de foco para la producción agrícola como un factor de larga duración.

Propongo que el proceso de la trata negrera, la explotación agrícola y flujo del puerto asociado a Potosí de la colonia (en manos del colonizador español) y la disputa por la explotación del salitre en el periodo republicano (a manos de la élites criollas con aires europeos) son dos caras de un mismo proceso: el impacto de sistemas coloniales -en periodos

15 Para introducir al lector extranjero sobre este conflicto ver: BNC, 2016b, 2016c y 2016d (documentos on-line).

16 MASSEY, Doreen. *For space*, London: Sage, 2005.

diferentes y con distinciones- como parte del capitalismo mundial (SAHLINS, 2004), donde “num Estado colonial que se relaciona com a população dominada mediante técnicas combinadas de disciplina, repressão e persuasão, as condições de reprodução cultural são radicalmente alteradas para pior” (SAHLINS, 2004 p.524). Los pueblos quedan enmarcados bajo mecanismos de coerción, entre los cuales se mueven y crean nuevas vidas: pasar a ser chilenos, donde el negro tuvo que borrarse y chilenizarse (ARTAL, 2012 p.12), pero dejó huellas latentes que décadas posteriores abrieron un camino.

Además, frente a la noción de Arica como un territorio no valorado y entendido como fronterizo para el discurso de la élite chilena -cuyo interés es la explotación mineral- se opone la vida agrícola como factor que modela socio-culturalmente este espacio y lo hace valioso para sus habitantes, pues, entorno a ella se crea, produce y reproduce la vida. En dicho contexto, me pregunté por qué la comunidad afrodescendiente construye una alegoría al mundo rural, al valle de Azapa y su vida agrícola y no al puerto. Situación que la historiografía por sí sola no puede responder. En este sentido existe una decisión “intelectual” y “afectiva” de los agentes de la comunidad afrodescendiente que esta etnografía busca dilucidar, donde la comunidad afrodescendiente casi siete décadas después del conflicto de la *chilenización* busca relevar y con ello construir conscientemente su cultura, en respuestas a esas presiones externas, que comprendo como un “renacimiento cultural” (SALINHS, 2004).

Que el puerto de Arica estuviera marcado e identificado en una cartografía mundial (s.XIV a XIX) se vincula innegablemente a su interés geo-estratégico por el colonizador español y su vínculo con la Trata Negrera en la costa pacífica (I.DUCONGÉ, 2015). Arica fue el puerto de salida del Mineral de Potosí, en el Alto Perú, una de las minas de plata más importantes de la corona española. La ciudad tenía una función articuladora: la plata en bruto era extraída de las minas de Potosí, trasladada en caravanas de mulas hasta las Cajas Reales de Arica, donde eran refinadas, acuñadas y gravada, embarcándolas hacia el Callao, para cubrir requerimientos financieros de la administración colonial. La ruta seguía a Panamá, atravesando el istmo y continuaba a La Habana; de ahí a los puertos españoles de Sevilla y Cádiz (BNC, 2016a).

El interés económico y las riquezas que produjo la explotación mineral en la colonia española fueron cruciales para el ingreso de esclavos africanos a la costa del pacífico desde s.XVII, donde los puertos peruanos eran la principal entrada de los africanos al mundo andino

(I.DUCONGE, 2015 p.48). La ruta del esclavo en los Andes tuvo como eje principal la llegada a Lima por el puerto del Callao (CELESTINO, 2004) desde el cual tomaban dos rutas por vía costera, una al norte y otra hacia sector sur llegando a Arica¹⁷. Pero la extracción mineral fue realizada mayormente por población indígena (I.DUCONGÉ, 2015) en cuanto que “la población negra se estableció con preferencia en la actual costa peruana debido a la necesidad que existía de fuerza laboral en el trabajo rural” (I.DUCONGÉ, 2015 p.49), y también para el servicio doméstico. Señala la autora que los estudios históricos adolecen de no tratar con registro fehacientes la vida sociocultural de esta población más allá de identificar una presencia en cuanto número (ídem).

La necesidad de cuantificar esas personas se condice con que hasta hace unas décadas en la narrativa hegemónica se omitía la presencia africana en los Andes (RAGAS, 2003; CELESTINO, 2004; WALKER, 2010), situación que cambia en Perú con el renacimiento negro “afro-peruano” de los hermanos Santa Cruz -década 1960- (FELDMAN, 2009), y en el caso de Arica con el reciente movimiento afrochileno (I.DUCONGE, 2015; LEÓN, 2012, 2014, 2015a, 2015b; ESPINOSA, 2013; ARTAL, 2012; MORA, 2011).

En el caso de Arica, estudios históricos (WORMALD, 1963; BRIONES, 1991, 2004; DIAZ & BRIONES & SANCHEZ, 2013) dan cuenta de una presencia considerable de personas africanas y sus descendientes en la colonia¹⁸. Para las primeras décadas de s.XVII Arica contaría con un 73% de población negra frente a un 23% de población blanca (DIAZ & BRIONES & SANCHEZ, 2013 p. 56); para finales del s.XVIII otro censo entrega un 16,7% de la población negra en el distrito de Arica (ibid. p. 61). Se piensa que Arica por cierto periodo no sólo articuló la salida de mineral de Potosí, también podría haber desembarcado esclavos para abastecer la necesidad de mano de obra de Charcas, pero no por mucho tiempo dado el costo elevado frente a la reducida demanda¹⁹ (DIAZ & BRIONES & SANCHEZ, 2013 p. 60). La explotación mineral a manos del colonizador y la consecuente trata negrera impactaron en la reconfiguración espacial del territorio: la población indígena se replegó en la

17 Estas rutas serían por camino costero hacia norte: circuito Lima-Tumbes. Y hacia el sur: Lima-Chincha en el puerto Tambo de Mora, de ahí Pisco-Ica, Nazca-Arequipa-Arica. (I.DUCONGÉ, 2015 p.55). Pero además la ruta del esclavo para los Andes no sólo se limitan a estas dos. Existieron otras rutas internas para el Alto Perú (Bolivia) donde se emplaza Potosí desde puertos en Brasil y La Plata. cf. CELESTINO, 2004.

18 No presentare en detalle los “números” de la población negra en Arica durante el Virreinato, sugiero revisar: I.DUCONGÉ 2015; DIAZ & BRIONES & SANCHEZ, 2013; DIAZ, 2015.

19 Es una discusión hipotética pues como Arica no fue un puerto para el tráfico negrero; y es difícil registrar la entrada de esclavos a diferencia del Callao. Pero no implica que por ciertos periodos pudieran desembarcar “piezas de ébano” en sus aguas. Al ser mercancía no declarada, como puerto no regido para dicha función, los esclavos pueden haber llegado como mercancía clandestina (CELESTINO, 2004) lo que traba su identificación en los documentos históricos. De todos modos, existe consenso que tuvo una función más de redistribución de esclavos y mercancías como requerimientos del cerro rico de Potosí.

precordillera y zonas altiplánicas. Y se instaló mano de obra de esclavos negros en los valles productivos y el puerto, que llegó a ser la población mayoritaria (DÍAZ & BRIONES & SANCHEZ, 2013; I.DUCONGÉ, 2015; DÍAZ, 2015). En cuanto a cifras en periodo republicano, el censo más reciente de 1871 indica que entre negros y mestizos negros constituían un 58% de la población de Arica (WORMALD, [1903]1966 p.161), así la población negra era numerosa iniciada la Guerra del Salitre.

La codicia por la explotación mineral fue también crucial para el desarrollo de otro proceso histórico en la zona: la Guerra del Pacífico (1879-1883). El interés por el salitre en Tarapacá (región colindante al sur de Arica) tuvo la intervención de potencias europeas – Inglaterra– quienes apoyaron a la élite chilena para hacerse del monopolio de dicho mineral. Tras la campañas bélicas, se firma el tratado de paz en 1883 que deja a perpetuidad para Chile Tarapacá, territorio boliviano²⁰ donde se emplazaban las minas salitreras, mientras que el territorio peruano de Tacna y Arica quedan bajo dominio chileno por un periodo de 10 años acordando posteriormente realizar un plebiscito para que la población decidiera a que Estado pertenecerían (GONZALEZ, 2008).

El plebiscito jamás se realizó y sus habitantes nunca decidieron su destino, se pospuso reiteradamente hasta llegar a un acuerdo entre la diplomacia política de ambos países en 1929. Pero en ese periodo de más de 40 años el plebiscito fue un fantasma incitante por la disputa de la hegemonía nacional, llamado *chilenización*²¹ (GOZALEZ, 2008; MORONG, 2014), e impactó significativamente la vida social de la región, pues el gobierno chileno para asegurar una ciudadanía que votara a su favor efectuó acciones de control social y simbólico: movilizó colonos del sur de Chile para poblar el nuevo territorio y se persiguió a la población identificada como “peruana” (GONZALEZ, 2008), constituida principalmente por negros y *cholos* quienes no deseaban dejar fácilmente sus tierras y pequeños comercios. Además operaron las Ligas Patrióticas (GONZALEZ, 2008, 1995), unidades formadas por civiles -pero apoyadas por sectores institucionales- quienes persiguieron al “cholo renegao” o “chileno renegao”, asedio tildado de nacionalista por la historiografía decimonónica (MORONG, 2014), pero que tuvo un evidente carácter xenófobo, pues la población era mayoritariamente negra (ARTAL, 2012; I. DUCONGÉ, 2015) y también persiguieron al *cholo* o sea el indígena (SOTO&PIZARRO, 2014). Los “abuelos negros” fueron hostigados,

20 Dejando a Bolivia sin salida al mar, situación de conflicto y disputas diplomáticas entre los países hasta la actualidad.

21 La historiografía denomina *chilenización* al proceso de anexamiento al Estado chileno de los territorios obtenidos tras la Guerra del Pacífico, como fenómeno complejo de reconfiguración sociocultural. Algunos historiadores puntúan sus impactos más allá del periodo plebiscitario (1883-1929), sino hasta fines de la década 1930 e inicios de 1940.

marcaron sus casa con cruces, quemaron sus negocios, muchos fueron asesinados y otros tuvieron que huir, desconfigurándose las familias (BAEZ, 2010; ARTAL, 2012; ESPINOSA, 2013).

Se instaló una política de hegemonía nacional de aberrante patriotismo: la instalación de las Fuerzas Militares para el dominio territorial e instituciones estatales para el control simbólico como: la Iglesia Castrense y el culto a la Virgen del Carmen; el sistema educacional (GONZALEZ, 2008, 1995); la injerencia de la prensa para difusión de ideas e imágenes que ayudaron a constituir un “otro” enemigo, también con tintes xenófobos (RUZ *et al.*, 2013; DIAZ, 2014). Además el ordenamiento del centro de la ciudad, renombrando sus calles con nombres de batallas o próceres, e instalando monumentos que exaltan símbolos patrios, que hacen eco en el presente, como: glorificar la “Toma del Morro”²² con la instauración de la bandera chilena visible desde cualquier punto de la ciudad, donde hoy se emplaza el Museo Histórico de Armas; o la figura del “roto chileno” que ganó la guerra en una pequeña plaza a su nombre próximo a la Iglesia San Marcos, entre otros iconos acordes a la nación chilena²³.

Es el uso de simbologías castrenses en la vida cotidiana, como modo de control sociocultural, surgiendo emblemas patrios para el nuevo siglo (GONZALEZ, 2008 p.32). Hobsbawm (2006) reflexiona como las ceremonias e íconos oficiales de carácter público son cuidadosamente manipulados para configurar una tradición oficial. Las acciones y desplazamientos simbólicos del proceso de *chilenización* -eco del lema patrio *Por la Razón o la Fuerza*²⁴- es la instauración de una “tradición oficial”, también inventada, para forjar una “continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 2006 p.9).

Además esta guerra fue determinante en la configuración de un ideal moderno de nación para los tres países y la marcación de límites simbólicos (SUBERCASEAUX, 2007a); donde la *chilenización* se inscribe en un periodo que atañe a la instalación del Estado-Nación en Chile (1900-1930) denominado por el autor como “tiempo integración”, donde una nueva élite -surgida gracias a las riquezas del salitre- e *intelligentzia* chilena escenifican un tiempo nacional como un proyecto futuro: la nación moderna chilena²⁵ (SUBERCASEAUX, 2007a

22 Es la *Batalla de Arica* (7 Junio 1880) en que las fuerzas militares chilenas toman el Morro y se hacen de la ciudad.

23 Se puede observar aquellos hitos en el mapa del recorrido del Carnaval Andino, en el capítulo 4, p.104

24 Lema patrio presente en el escudo nacional chileno.

25 El autor aduce que es la separación del “tiempo fundacional” independentista y formación de las repúblicas en América Latina. El “tiempo de integración” (1900-1930) vivido por las naciones americanas es la formación del ideal moderno de Estado-Nación, que en Chile tuvo tres ideas: nacionalizar la educación, orientar la economía hacia la industria y mejorar la raza (SUBERCASEAUX, 2007a p.29).

p.21-27), donde el concepto de nación más que un dato geográfico o territorialización del poder, es la “elaboración simbólica maleable” entorno a “una interpretación del sentido de la historia y la voluntad de unificar el país” (SUBERCASEAUX, 2007a p.20), el diseño del tiempo histórico es una construcción a la vez intelectual, emocional e historiográfica (ídem). En ello la exaltación militar de la guerra fue fundacional -junto con otros factores- del ideal patriótico chileno, que la historiografía decimonónica modeló con hitos bélicos, configurando la imagen de la gran frontera norte como territorio lejano y fronterizo (MORONG, 2014).

Este periodo suscitó la apertura simbólica para incluir nuevas capas sociales en los proyectos nacionales de Latinoamérica (SUBERCASEAUX, 2007a), no exentas de manipulación para conformar una “comunidad imaginada” (ANDERSON, 1993). En Chile se observa el alzamiento icónico del mestizo: el *roto chileno*²⁶, criollo²⁷ patriótico que ganó la guerra, el campesino centro-sur de Chile (que pasó a ser el obrero en las salitreras). Pero esta figura popular no significó reconocer la diversidad sociocultural, ya que imperó una versión hispanista de la identidad nacional por bastante tiempo (LARRAIN, 2001 p.181), pues en Chile “ya desde el siglo XIX el discurso de homogeneidad se implementó por la élite y por el Estado con extraordinario éxito, generando una autoconciencia de una nación que se percibió como culturalmente europea, de allí el mito de la 'Suiza e Inglaterra'²⁸ de América Latina' ” (SUBERCASEAUX, 2007a p.22). En la conformación simbólica de la nación chilena como proyecto moderno de ese periodo (que aún resuena), si a duras penas contempló la presencia del indígena en el conciliador criollo-mestizo, menos daría pie para incluir al negro y sus descendientes (mejor ignorar esa presencia de la frontera norte recién anexada)²⁹.

Respecto a las reconfiguración territorial del actual norte chileno, me interesa relevar la reflexión de Nathalie Artal (2012) quien expone que el gobierno chileno tenía un interés geo-estratégico en Arica y no la valoraba por su economía. Propone que es un *entrelugar*, ya que en la colonia no fue codiciada por sus minerales, sino como lugar para el tránsito; y en el

26 El ideal de mejorar la “raza” que operaba en la época; donde el roto chileno sería la versión excelsa y mestiza del araucano-guerrero (mapuche) y el godo-patriótico (español) como expone el texto paradigmático *Raza Chilena* (1904) de Nicolás Palacios. Cuya categoría de raza como una invención intelectual vendría a instaurar este nacionalismo chileno. cf. SUBERCASEAUX, 2007b.

27 Para aclaración “criollo” en Latinoamérica refiere a la mezcla del hispano con indígena, tendiendo simbólicamente al mestizo casi blanco o con tendencia hispana (hijos de españoles nacidos en América). A diferencia del *crioulo* en la colonia portuguesa refiere al negro nacido en Brasil.

28 El dicho “los ingleses de América latina” hace eco al intervencionismo inglés en la Guerra y su instalación en el territorio para explotar el salitre. La élite chilena “tomo té” y mientras el roto chileno, campesino mestizo que ganó la guerra, fue después el obrero explotado en el mineral salitrero que llevara a movimientos sociales o la “cuestión social chilena” (décadas 1900-1920). Como la matanza en 1907 de más 126 obreros del salitre en huelga genera, conocida como la *Matanza de la Escuela Santa María de Iquique* (BNC, 2016g)

29 Incluso la prensa en la época de la chilenización ilustra imágenes donde el boliviano se presenta como indígena, el peruano como negro y el chileno como campesino criollo o declaradamente blanco. cf. RUZ *et al*, 2013.

tiempo republicano Arica fue una frontera “suficiente” para proteger Tarapacá como cuna del salitre (ARTAL, 2012 p.7). Estando de acuerdo agrego que esa valoración es un argumento del discurso hegemónico (y no necesariamente de los habitantes); cuyo interés por la explotación mineral origina: la trata negrera, la explotación agrícola con mano esclava y el flujo portuario para Potosí en la colonia, y la disputa por el salitre en periodo republicano, todas piezas del capitalismo mundial (SAHLINS, 2004) en diversos periodos.

Frente la idea de “territorio no valorado” bajo la óptica de la explotación mineral, quiero oponer “la vida agrícola” que ha hecho valioso este espacio y que modela la vida sociocultural de la región. Incluso Artal (2012) en su argumento sobre Arica como *entrelugar*, cita al político chileno Barros Jarpa, quien en 1922 señala que además de una garantía estratégica para la defensa del salitre servía para la provisión agrícola³⁰ (ARTAL, 2012 p.7) donde el cultivo de la tierra parece secundario, para quién mira desde el centro de Chile.

Pero para quien se aproxima a este territorio recorre kilómetros de un paisaje árido, en cuyas grietas su suelo se desarma por la falta de agua, pues en Tarapacá se atraviesa Atacama, el desierto más árido del mundo. En una provincia codiciada por sus minerales que contrasta con la sequedad de sus pampas. Si avanzamos al norte se llega a las quebradas verdes, atiborradas de cultivos y poblada por los cantos de sus pájaros, cuyas laderas arenosas rodean estos oasis de agua dulce encajonados por extensiones de árido desierto. Son los valles fértiles de la región de Arica y Parinacota, los de mayor extensión: Azapa y Lluta. El aprovechamiento del agua y sus tierras cultivadas no sólo datan de la colonia, este espacio refleja el sistema de costa – valle – desierto - altiplano donde surgieron diversas culturas precolombinas y suscitó la circulación de alimentos, víveres y mercancías (MUÑOZ & BRIONES, 1996). El agua como fuente de existencia, tejió caminos, redes de huellas que unieron vidas, culturas y diversos periodos históricos. En este lugar pasa parte del *Qhapaq Ñan* -conocido como el camino Inca-, pero entre él, trazos de continuas rutas de diversos periodos: troperos de llamas, caravanas de mulas, el camino real, los guaneros (MENDEZ-QUIROS, 2016), hoy carreteas con camiones que desfilan desde el puerto de Arica a La Paz.

La extracción del mineral de Potosí, no habría sido posible sin el abastecimiento de víveres y alimentos cultivados en estos valles. En este lugar prodigioso de agua en el desierto, fue aprovechado por el colonizador español que instaló su producción agrícola incrementando los cultivos en todos los valles. Que -como indicamos- fue realizado mayormente con mano

30 La cita de Barros Jarpa: “En el límite de estas provincias encontraba Chile la única garantía estratégica y económica para la defensa del salitre de la provincia de Tarapacá y para la provisión agrícola de esas mismas zonas áridas y estériles” (ARTAL, 2012 p.7)

de esclavos negros traídos por el comercio negrero (I.DUCONGE, 2015), aunque también se empleaba población indígena (DIAZ, 2015 p.767). Los cultivos introducidos por el colonizador fueron dominados por la población negra, los primeros en conocer estas plantas foráneas y quiénes después, en los siglos de contacto, intercambiaron sus sabidurías con los indígenas conocedores de los cultivos autóctonos, generando una dinámica propiamente afroandina (CELESTINO, 2004).

Los negros esclavos, luego libres y sus descendientes no sólo fueron mayoritarios como “número” en la región de Arica, también cumplieron una labor importante en cuanto a conocimiento de la vida social y cíclica del mundo rural, pues fueron “los brazos” de la producción agrícola en los valles de Azapa, Lluta y Camarones (BAEZ, 2010; I.DUCONGE, 2015), que aparentemente tuvo una estructura diferente: “En el valle de Azapa no se articuló como la clásica gran hacienda colonial, presente sí en los valles del sur peruano. Azapa se caracterizó por organizarse en pequeñas unidades de producción” (BRIONES 2004 p.816), con la plantación de olivos y una economía de auto-abastecimiento. Así en Azapa parece no haberse dado la figura de plantaciones -tipo azucareras- como en otros sectores costeros del Virreinato; incluso los mismos esclavos lograron obtener su libertad y ser dueños de sus terrenos -situación no fácil para un ex-esclavo- ya en período republicano, pero se requiere ahondar mayormente sobre la cuestión (BRIONES, 2004, 2013).

Al respecto da ciertas ideas Diaz (2015), donde “los españoles valle adentro fueron organizando varias haciendas y chacras incorporando mano de obra de esclavos negros, con un sistema de composición de tierras y compra-ventas que fue fragmentando las antiguas extensiones de tierras de los indios” (DIAZ, 2015 p.768). La labor agrícola fue mayormente desarrollada por negros, donde la producción de los valles del corregimiento de Arica era cultivada por “brazos de esclavos y gente jornalera” donde los negros radicaban en las haciendas junto con sus amos, mientras los indios ladinos y civilizados bajaban de la sierra (DIAZ, 2015 p.769). Los valles de Lluta y Azapa fueron espacios de articulación entre poblaciones vallesteras y serranas, dándose una reconfiguración territorial, como dijimos, entorno a la producción agrícola. En los valles se hallaban hacendados españoles, negros y yanaconas; y en la sierra la población indígena, en pueblos como Socoroma, Putre o Belén. (DIAZ, 2015 p.768). Este autor expone que las autoridades españolas se establecen desde inicios del s.XVIII en Tacna, dada las numerosas enfermedades producto de las aguas estancadas en los alrededores de Arica; y también por la instalación de la Caja real en 1711 en la ciudad de Tacna, lo que produjo que muchos hispanos migran, quedando sólo un número

reducido para el desarrollo de labores comerciales y servicios de aduanas. Por ello la población en la ciudad y valles sería mayoritariamente negra, pues “quienes asumían y realizaban las labores agrícolas eran los esclavos negros, que durante gran parte de los siglos XVIII y XIX representaban más del 50% de la población local” (DIAZ, 2015 p. 769).

¿Cómo los negros libres obtuvieron sus tierras y cómo fue su proceso de libertad?, es una interrogante que aún carece de más antecedentes para poder dilucidar este proceso sinuoso (BRIONES, 2013; I.DUCONGE, 2015). Lo que recalco es que los cultivos fueron ejecutados por los afrodescendientes, lo cual es reconocido en la memoria oral y las fuentes históricas, trabajaron en cultivos como la caña de azúcar y algodón en pequeñas unidades, además de plantaciones de olivos y la recolección de aceitunas para producir aceite y aceitunas comestibles; y en el valle de Codpa, se indica también producción de vino (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; I.DUCONGE, 2015). El olivo hace del valle de Azapa un lugar de características especiales, su paisaje está recubierto de verde oscuro con árboles añosos, de más de 250 años de antigüedad pues este cultivo data de la colonia (ARTAL, 2012; BAEZ, 2010). En torno a este valle se desarrolló una serie de labores agrícolas, la cosecha de aceituna (*raima*), la confección de toneles para guardar las aceitunas, la existencia de utensilios y latas para el aceite de oliva, entre otras actividades realizadas por los “abuelos negros” (BAEZ, 2010). En el valle de Lluta impera la producción de maíz, y alfalfa donde hubo bastante presencia afrodescendiente, además de indígenas (DIAZ, 2015).

Ahora, si en la colonia la producción agrícola proveyó de alimentos a Potosí, tras la guerra estos valles nuevamente alimentaron, pero a la población instalada en la pampa salitrera de Tarapacá. Por ello la región de Arica no puede pensarse solo como un epicentro de circulación de productos desde y hacia el puerto, sino también como una fuente valiosa de alimentos, que los agentes -colonizadores, después las élites criollas- supieron manipular.

Ante estos antecedentes propongo una reflexión para dilucidar aspectos socioculturales y afectivos sobre los abuelos y bisabuelos de la comunidad afrodescendiente en Arica y pensar elementos que a veces la historiografía no puede rastrear. Queda claro, gracias a los trabajos de investigación recientes, que la presencia negra era mayoritaria llegada la guerra. Asimismo, la persecución de los “peruanos” con la *chilenización* tuvo un foco xenófobo, eran principalmente negros, morenos y *cholos* o indígenas, pues evidentemente la población peruana criolla tras la guerra migró rápidamente. Las familias

negras y descendientes de los esclavos, así como los indígenas, al ser clases populares no tenía posibilidades para decidir frente a un conflicto manipulado por las élites nacionales y no deseaba dejar su hogar fácilmente. Artal (2012) propone que la *chilenización* para los afrodescendientes fue una nueva salida del hogar como continuación de la experiencia de la diáspora (ARTAL, 2012), que desconfiguró las familias y se persiguió a los hombres por ser quienes votaban (ídem). Por estos motivos muchas mujeres y madres tuvieron que permanecer en los hogares, criando a sus hijos a la espera de que pasado el conflicto volvieran sus esposos (si regresaban), destacándose el rol de muchas abuelas “afro” como grandes matriarcas en el Valle, cuyo caso paradigmático es Julia Corvacho (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2013).

A esa desconfiguración del hogar quiero sumar otra idea: ese impacto implicó la alteración radical de la reproductividad cultural de esa población, una de las caras del capitalismo y en plena formación de un estado moderno (SAHLINS, 2004 p.524), pero también “un sabotaje” a través de la memoria guardada y el apego al terruño. Muchos abuelos negros huyeron y volvieron, otros permanecieron escondidos, las mujeres defendieron a sus hijos y no dieron pie a dejar sus hogares; lo cual habla de un valor enorme por su tierra -como conversábamos con Gustavo del Canto-. Es el apego y cariño a algo conseguido con gran esfuerzo. Y, que a diferencia de otras regiones, estos descendientes de esclavos ¡llegaron a ser propietarios!

Si pensamos sobre los datos relevados por Diaz (2015) estos agricultores negros que desde el siglo XIX venían desarrollando labores agrícolas, mientras los hispanos y criollos había emigrado dejándolos a ellos “a cargo”, lograron obtener quizás ciertas regalías o por lo menos una forma de vivir -sin el ojo del amo sobre ellos-. El proceso de obtención de la libertad es largo e implicó el esfuerzo de toda una vida, situación que se cambia cuando es abolida la esclavitud en el Perú en 1853 (ARTAL, 2012 p.4). Desde esa fecha pensemos que muchos negros/as ya libres y cultivando sus tierras, pasado 30 años se enfrentarán a otro conflicto que irrumpe sus vidas: la guerra en 1879. En un lapsos de tres décadas las memorias lo que implicó el esfuerzo de obtener la libertad y su tierra, aun son suficientemente vívidas; ya que si un campesino negro tenía 10 años en 1853, para la guerra tendría unos 40 años y su padre tendría quizás unos 70 años. Sus padres y madres trabajaron años bajo un amo, logrando la manumisión, como una memoria de esfuerzo aun presente, para ver nuevamente antes sus ojos luchas armadas, donde se tuvieron que defender, replegar y sobrevivir en los cuatro años de la guerra y, después con la llegada del proceso de *chilenización*, tener que

migrar, sobrevivir y esconderse nuevamente. Los adultos evocarían la pasividad o aquel espacio de 30 años de tranquilidad que tras su libertad vivieron en los valles, algunos como propietarios y otros simples agricultores; quizás pobres y sin tantos recursos, pero dueños de sí mismos y sus posibilidades de vivir la vida. Esa conciencia de sus padres -quizás como una memoria colectiva- traspasó a sus hijos, los niños que vivieron esos tiempos violentos, hoy los abuelos “afro” que recuerdan para las nuevas generaciones, los actuales afrodescendientes.

Entonces la vida agrícola de estos valles es más que una simple producción secundaria para proveer de alimentos a la explotación mineral, como lo ven los discursos de las élites; es un lugar evocado, la tierra como vida y producción cultural, de una relación temporal marcado con el ciclo agrícola, con festividades y relaciones sociales (no solo entre negros) que para los habitantes de esos valles eran propios e importantes, así las autoridades nunca atendieran o valorarán sus opiniones. Esa alegoría del mundo agrícola, tensiona la imagen beligerante de la guerra, la explotación mineral, el comercio, el dominio del amo, caras de un mismo fenómeno del capitalismo. Por eso al abordar una perspectiva etnográfica sobre los proceso históricos “não podemos simplesmente equiparar a história colonial à história dos colonizadores. Resta saber de que modo as disciplinas do Estado colonial são culturalmente saboteadas” (SAHLINS, 2004 p.518), pues los pueblos también se enfrentaron, resistieron y se reconfiguran frente al capitalismo mundial. Lo que interesa -señala el autor- es ver cómo cada grupo responde y crea sus propios cambios para “sabotear” culturalmente esas presiones. Así la memoria agrícola, construida, rescatada y que renace en el presente, de la mano de los nietos de los abuelos negros, es una forma de sabotear la Historia.

Tras la caída del salitre (década de 1930) los pobladores de las salitreras de Tarapacá -quienes eran conocidos como “pampinos”- empezaron a migrar a Arica. Con la declaración del Puerto Libre (1953) la región empezó a vivir un auge económico y social: nacen sindicatos, se crean industrias, se mejoraron los caminos; que permitió que bajara la población indígena de la sierra y llegaran aymaras bolivianos (CHAMORRO, 2011), a esto se suma la migraciones del sur de Chile y extranjeros (alemanes, italianos y croatas). La comunidad aymara, buscando mejores oportunidades laborales, se instaló principalmente en los valles como trabajadores agrícola compartiendo territorio con los afrodescendientes, y con pequeños comercios en la ciudad de Arica. En pocas décadas –de 1940 a 1970– la composición social de la ciudad y sus valles cambió sustancialmente, para después pasar por un nuevo período de militarización con la dictadura militar -1973 hasta 1989- perdiendo su condición de puerto

libre y la subsecuente caída de la economía regional, que paulatinamente buscan reponerse con la llegada de la democracia (década de 1990). Contexto en el cual, iniciado el siglo XXI, nace el Carnaval Andino (CHAMORRO, 2011, 2013) y el surgimiento afrodescendiente en la zona.

Este territorio, como continuidades de disputas y cumulo de historias, aun hace eco de su vida agrícola-portuaria, los focos de mayor ingreso económico. La vida de Arica no se piensa sin Azapa, a sólo 20 minutos del centro de la ciudad. El turista recibirá un plano de la ciudad que tiene inserto un plano del “valle” donde podrá visitar los geoglifos de antiguas culturas, algún ariqueño le invitara al “Agro”, mercado que concentra el comercio agrícola de la región y además reparte “al por mayor” frutas y verduras a todo Chile. La agricultura de Azapa, hoy compartida por “afro” y “aymaras”, saca cultivos dos veces al año y su capacidad climática la hace propicia para nuevas codicias: la instalación de Empresas Semilleras³¹, entre ellas las transnacionales Pioneer y Monsanto, que nuevamente modifican el panorama socio-territorial. Las “semilleras” controlan las cuotas de aguas y dejan sin provisión a pequeños agricultores afro; poseen un sistema laboral explotador cuya mano de obra es principalmente aymara; y provocan enfermedades por la fumigación de agrotóxicos a todos los azapeños. La presión que han ejercido ha llevado a la pérdida de hectáreas de olivos milenarios tras una peste masiva que azoto a los cultivos -que la voz popular acusa de una peste implantada por “las semilleras”-. Lamentablemente se ha visto la tala de enormes y añosos olivos³², la historia viviente de siglos entre los que se tejieron vidas, las memorias los afrodescendientes borrada nuevamente. Aunque sea tema para otra historia, debía mencionar.

2.1. LOS NIETOS DE LOS ABUELOS NEGROS Y EL RENACIMIENTO AFROCHILENO.

Porque la *chilenización* invadió con todo, entonces la forma de hablar, la forma de expresar, la forma de comer, todo fue... fue un golpe a la identidad nuestra porque decían que todo lo que era tradición acá, nuestro, era peruano (Cristián Baez, *entrevista personal*, 08-02-2013).

31 El consorcio de empresas semilleras ANPROS lo integran: Marambio, Massai, Monsanto, Pioneer, Semameris, Syngenta, Tuniche. Todas con presencia en la región de Arica e instalados aprox. desde año 2000 al 2009 (cf. ANPORS, sin fecha). La exportación de semillas en el año 2007 fue la cuarta más importante de Chile y tuvo un promedio de 28,1 millones de dolares, encabezador por PIONEER Chile y MONTSANTO Chile. (FUNDACIÓN CHILE, 2009 p. 24-27). En el año 2014, sólo la exportación de semillas de maíz en la región de Arica fue 31,1 millones de dolares (PROCHILE, 2015 p.3).

32 Ver vídeo “*Matanza del Olivo en Azapa por semilleras, Territorio afrochileno*” (LUMBANGA, 2012)

Alrededor del año 2000, se inicia un fenómeno valioso para la configuración sociocultural de la región y para Chile: el inicio de la “lucha política” por la reivindicación afrodescendiente en Arica, con la conformación de la ONG Oro Negro (SALGADO, 2010, 2015); donde una de sus figuras principales es Marta Salgado Henríquez, actual presidenta esta organización³³. La idea de conformar la organización -indica Marta- fue de su hermana Sonia Salgado, que durante bastante tiempo fue alcaldesa de Camarones, comuna de Codpa en la región de Arica. Como Sonia era dirigente política tenía contactos “internacionales” y en sus viajes “empieza a ver el tema afrodescendiente”, pero además, producto de la conciencia de un pasado oculto:

después en conversaciones con mi mamá ella le preguntó por qué ella tenía ese pelo motito, entonces mi mamá le dijo 'no le vas a contar a nadie, pero nosotros descendemos de esclavo africanos'. Y entonces empieza ahí toda una historia, que ella conversa conmigo, empezamos a armar la organización, y esta organización se arma al alero de la familia Salgado, Salgado Henríquez, Salgado Cano, Henríquez Corvacho, Vildósola Corvacho, y entonces es todo un tronco familiar donde nace esta ONG (Marta Salgado, *entrevista personal* 30-01-2012).

En el año 2000, Marta y Sonia Salgado, asistieron a la Jornada Regional *Conferencia+5* en Santiago de Chile, actividad preparatoria para la *III Conferencia Mundial Contra el Racismo*³⁴ de la ONU, realizada el año 2001 en Durban (Sudáfrica), conocida como “Durban”. Donde también participan como representantes de los afrochilenos (SALGADO, 2015). Fue en la *Conferencia+5* donde se proclaman como afrochilenas y se enfrentaron, al entonces presidente de la república, Ricardo Lagos quien señaló tajantemente que en Chile no existían negros. Ellas de pie, en un silencio contundente lo encararon “para ver, que nos dijera en nuestra cara que no existíamos”, me comenta Marta. Ello fue un motor para movilizarse (I.DUCONGE, 2014b, 2015) y al retornar a Arica comienzan a constituir la ONG Oro Negro.

Actualmente existen diversas colectividades afroariqueñas mostrando una diversidad de expresiones del movimiento afrochileno (ESPINOSA, 2013; I.DUCONGE, 2015). Cabe destacar que esta colectividad -y sus diferentes agentes o líderes- han sabido capitalizar un movimiento político con una clara perspectiva cultura y una elaboración intelectual en diversos textos (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2010, 2013, 2015). Además, han logrado alianzas estratégicas con instituciones culturales (BIENES

33 Si bien la fundación fue presidida por Sonia Salgado, en el 2004 será acusada de fraude electoral, quedando absuelta, pero se revela que padecía de esquizofrenia. Sus familiares la apartan de la vida pública y su hermana Marta Salgado vicepresidente de la ONG oro Negro asumirá el rol patagónico.

34 El nombre completo es: *III Conferencia Mundial Contra el Racismo, La Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia*.

NACIONALES, 2009; DIBAM, 2010; CNCA, 2011a, 2011b; CRESPIAL, 2012) y sobretodo, en el ámbito universitario, que han llevado a una reciente producción escrita³⁵. Además, frente a la negativa de ser incluidos como categoría afrodescendiente en Censo del 2012, lograron obtener de un estudio específico de tipo étnico -único en Chile- por parte del Instituto Nacional de Estadística (INE) realizado en el 2013, que arrojó una población estimada de 8.415 afrodescendientes, equivalentes a un 4,7% del total de la población en la región³⁶ (INE, 2014).

En perspectiva, ha transcurrido más de una década de la formación de la primera colectividad ONG Oro Negro (2000) y la participación de en “Durban” (2001); estos fueron hitos vitales para el proceso de “visibilizar la existencia de los afrodescendientes en la región” e iniciará un “trabajo político social, la recuperación de la cultura”, me señala Marta Salgado. Donde la colectividad naciente iniciará un trabajo de “rescate” de sus tradiciones, hurgando en la memorias de sus abuelos y de cuyo esfuerzo colectivo constituirá una narrativa sobre su presencia en el territorio. La cual vendrá a tensionar el mito de la homogeneidad de la nación chilena, donde no hay negros (I.DUCONGE, 2015), y a la vez al discurso más académico, que para entonces, imperaba una perspectiva de lo andino como sólo indígena (LEÓN, 2015a).

Pero ¿por qué los afrodescendientes tenían que recuperar su cultura?, aun más, en esa “recuperación de la cultura” a Marta le preocupa -aun hoy- una situación afectiva respecto a la desvaloración de las personas “afro” y hacer un cambio para sentirse orgullosos de ser “lo que son” negros u afrodescendientes. Ella me explica:

porque el proceso de auto-reconocerse tiene que enfrentarse con un tema de negación por muchos años, porque las familias ariqueñas a partir del proceso de la *chilenización* empiezan a negar que ellos proceden de familias negras, como que era algo vergonzoso ser negro o ser negra, y entonces ese proceso es lento y hoy día sabemos que todavía hay familias que no se auto-reconocen (Marta Salgado, *entrevista personal* 30-01-2012)

La *chilenización* emerge siempre como punto crítico para explicar su negación, ocultamiento y el por qué debían recuperar su cultural y memoria (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2010, 2013), dimensiones valiosas para presentarse públicamente y constituirse como comunidad. Por ello la acción política fue cultural (I.DUCONGÉ, 2015),

35 Entre ellas señalo: BRIONES, 2004, 2013; MORA, 2011; ARTAL, 2012; LEÓN, 2012, 2014, 2015a, 2015b, 2016; DIAZ&GALDAMES&RUZ, 2013; I.DUCONGÉ&LUBE, 2014a, 2014b; I.DUCONGÉ, 2015; LEAL, 2015.

36 Aunque la colectividad consciente que fue un avance, argumenta que fue un proceso “mal aplicado” y que no demuestra realmente el número de su presencia, producto de serie de conflictos que no puedo reproducir acá. Ahora cabe sólo esperar los resultados de la nueva aplicación censal, realizado en abril 2017 en Chile.

fue “recuperar” un pasado impaciente por ser recordado, representado, usado y -por qué no- sanarlo con el reconocimiento.

Esta nueva generación -los nietos de esos abuelos negros que vivieron el *plebiscito*- son quienes podrían encarar ese periodo conflictivo, empezando a levantar dicha memoria desde lo cercano, con los “relatos de abuelos” “que tienen que ver con cosas que pasaron en el momento de la entrega de Tacna al Perú y Arica quedan para Chile [...] hay unos relatos que ¡son fuertes!.. que tiene que ver con la ¡cultura misma!, son transmisión oral”, indica Marta Salgado. Es la “cultura misma” conflictiva, asociada al pasado y donde la oralidad se torna una fuente de conocimiento, frente a una historiografía que para entonces no relevaba su presencia y su visión del conflicto.

Del mismo modo, Don Arturo Carrasco dijo una vez “ah... los ¡historiadores!” dando cuenta de la disputa sobre un pasado negado. Él mismo relata: “para el asunto del plebiscito, ¡que nunca se hizo!, como tu hablas” y resulta que se trajo “todo tipo de gente del bajo mundo [...] para integrar la patrulla de la patria”, y continua:

esta Liga de la Patria, se estaba, como eran presos también de la cárcel, eran pura gente ¡malula!, entonces había que perseguir al peruano... pero ¿quien era el peruano en Arica?, ¡el negro po!, ¡porque el 90% en Arica eran negro!. Entonces te marcaban la puerta de la casa con una tinta roja, los mismos, estos tipos, y al otro día tu veías la cruz roja y tenías que salir arrancando de ahí, te daban 12 horas... 24 horas prácticamente, al otro día tenías que... Entonces tenían que irse por el desierto, a veces o algunos se iban en bote, en lo que sea, cruzaban la frontera (Arturo Carrasco, *entrevista personal* 14-07-2014)

Recordándonos que Arica, como también en los valles, era una población mayoritariamente negra, cuando llegó la guerra. Para los “abuelos” que quedaron o volvieron para recuperar sus tierras, se les impuso un sistema de control social -como vimos- que fue perverso, indica Cristián Baez: “¡fue estrategia!, o sea la *chilenización* fue igual que la esclavitud, fue un proceso maquiavélico en el tema de cómo meter en la cabeza al de acá, sacar de la cabeza lo peruano, las costumbres y tradiciones peruanas ver-sus y poner en valor lo chileno”. Donde en Azapa, como un lugar de presencia negra predominante, indica Cristián, “nosotros fuimos invadidos culturalmente por estar cerca de la ciudad”, a lo que agrega:

la *chilenización* no afectó tan fuertemente a los pueblos en el interior, si nos afectó ¡a nosotros!. Al pueblo más al interior que afectó fuerte fue a Putre, pero los otros pequeños pueblos se mantuvieron con sus identidades, porque era difícil acceder, pero nosotros somos lamentablemente ¡las víctimas de una chilenización!, somos víctimas lamentablemente de estar cerca (Cristián Baez, *entrevista personal* 08-02-2013)

Su argumento -como otros tantos, expresado con fuerza por la comunidad- sitúa la influencia de una cultura externa impuesta -la chilena- como invasiva, coercitiva, acciones violentas que transforma el panorama social. Siguiendo a SAHLINS (2004) podríamos comprender esa invasión “casi como la esclavitud”, como una faceta de la violencia colonial, entendido como la instauración de un Estado sobre un territorio anexo bajo un manto bélico. En dichas situaciones coloniales los pueblos reaccionan y tienen que “construir sua existência em relação a condições externas, naturais e sócias, que eles não criam nem controlam, mas que não podem evitar.” (SAHLINS, 2004 p. 522). El autor reflexiona, que, en respuesta a estos impactos, aparecen diferentes procesos de cambios, modos de invención y reproducción cultural para hacer frente a ese sometimiento (ibid. p.522-523). Importa entender cómo estos contextos coloniales son “culturalmente saboteadas” por los pueblos (ibid. p.518). Los abuelos y abuelas negras de mis interlocutores (quizás también sus bisabuelos) se ocultaron, *chilenizaron* y encuadraron al modelo que le impuso el sistema imperante del estado chileno -deseoso de una modernidad civilizada al estilo europeo- pero ellos no olvidaron. La madre de Marta dirá “no le digas a nadie pero descendemos de esclavos africanos”, así como otros abuelos abrieron sus corazones frente al influjo de las nuevas generaciones que vinieron a preguntarse ¿quiénes somos?, relatos que la misma comunidad ha sistematizado (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2010, 2013).

Los impactos de las imposiciones coloniales o facetas del capitalismo mundial, son siempre particulares a sus contextos -señala Sahlins- donde el advenimiento de la condición de subalterno, desde el punto de vista nativo o pueblos “colonizados”, no necesariamente se refiere al primer contacto o llegada del “hombre blanco”, sino que es marcado por una conciencia histórica, como una ruptura de un “antes” y un “después” (SAHLINS, 2004 p. 523). El “antes” refiere a una época en la que estaban en su propio control cultural, donde inclusive las personas de Occidente -o el dominador- podía ser englobados por sus propios proyectos de desarrollo y hasta las riquezas extranjeras subsidiaban proyectos culturales nativos, lo que hace que muchos pueblos perciban localmente tradiciones y objetos de origen europeo -el caballo, la tela o incluso el mismo catolicismo- como cultura “tradicional” (ídem).

En este sentido, la *chilenización* es un innegable marcador de una “conciencia histórica” de la comunidad afrodescendiente, un antes y un después, como una ruptura sobre el control de su reproductividad cultural. A los abuelos y abuelas, los bisabuelos y bisabuelas, que habiendo logrado la libertad y ser dueños de sus tierras, para cultivar, dar vida, festejar y vivir, no sólo se les prohibió expresarse, se les exigió someterse y perdieron con ello la

capacidad de controlar su cultura. La narrativa sobre su memoria emerge relevando una condición de subalternidad, no frente al colonizador español que los esclavizó, sino frente la imposición de un estado nacional que los sometió. Por supuesto esta memoria es más próxima temporalmente, pero quiero enfatizar con mi perspectiva que más allá de ese hecho, la *chilenización* aparece como una figura de ruptura a la que se opone un momento “anterior” donde la vida se presenta como tranquila y propia:

pero también hay cosas que pasaron incluso en el pasado, que los afrodescendiente no fueron tan discriminados, sino que hubo una simbiosis muy perfecta en esta ciudad, incluso yo lo he conversado muchas veces con personas de otros países, historiadores, antropólogos y de todos, y ellos me dicen es increíble lo que paso especialmente lo que paso en esa ciudad en ese lado del mundo (Ronald Vergara, *entrevista personal* 02-02-2013)

Así este territorio mágico de Arica, parece particular donde antes del “asunto del plebiscito” los negros eran dueños de sus vidas en dicho territorio, que como vimos la historiografía esta recientemente abordando e interrogándose cómo llegaron a ser pequeños propietarios, cómo fue esa vida de agricultores en los valles. Incógnitas que surgen gracias al trabajo que la comunidad ha hecho con su memoria oral.

En un período de aproximadamente diez años, desde la proclamación como comunidad afrochilena y afroariqueña, de cara a esa conciencia cultural, se han sistematizado una serie de tradiciones como comidas, palabras, hitos en la ciudad, bailes y expresiones festivas. Entre ellas destacan³⁷ los criaderos de esclavos en el valle de Lluta; los tradicionales barrios negros en Arica: *Lumbanga* en el centro de la ciudad en calle Maipú (antiguamente llamada Atahualpa) donde realizaban distintos oficios, tenían pequeños negocios e incluso algunos lo señalan como un barrio de bares y prostíbulos (BRIONES, 2004); y el barrio de la *Chimba*, por entonces a las afueras de la ciudad, donde se despeñaban como lavanderas y además desarrollando la pesca y pequeñas chacras cuyos productos vendía en la ciudad (BAEZ, 2010). Y festividades como la Pascua de Negros, el Carnaval, Las Cruces de Mayo³⁸, La Fiesta de San Juan, Fiesta de San Miguel de Azapa, La Virgen de las Peñas, entre otras (BAEZ, 2010); todas sin duda insertas por el contacto con el español, pero enunciadas como “tradiciones” propias.

37 Solo las enunciaré pues no es objeto aquí ahondar en ellos. Sugiero ver de los mismos intelectuales afrodescendientes, ya indicados, o sino también tesis recientes como: MORA, 2011; ESPINOSA, 2013; LEAL, 2015; I.DUCONGÉ, 2015.

38 Destacándose por el rol de los cantadores de cruces negros (LEÓN, 2015b)

En esa narrativa sobre su cultura, se observa la constitución de un territorio imaginado, como fuente de origen común (I.DUCONGÉ, 2015) asociado al mundo rural, centralmente el Valle de Azapa, como “territorio ancestral” en palabras de Baez (2010). En ese mundo rural relevan las labores: la algodonera, el cortador de caña, el tonelero, la *raima* o cosecha de aceitunas y el cultivo de olivo. Dicha plantación que impera en los paisajes de Azapa, es rescatado como una tradición propia, aun consciente de su inserción en manos del español “producto que fue traído por los españoles y que el afro lo trabajó y por ende, aprendió su proceso, fue el Olivo (aceituna)” (BAEZ, 2010 p.22). Esas labores agrícolas son la fuente para contestar a la incógnita de cómo los “africanos” habrían obtenido su libertad, a lo que argumenta Baez, frente los historiadores “fundamentan lo más fácil” que a consecuencia de las enfermedades lo blancos huyeron y “así los afrodescendientes empezaron a tomarse los terrenos”; que para él no es tan así, porque existe una capacidad no sólo física sino también intelectual de estos descendientes de esclavos:

Debemos comprender que los productores directos y encargados de la buena cosecha, tanto de la caña de azúcar, el algodón, el camote, el olivo, la misma vid y otras pequeñas hortalizas, eran los africanos esclavizados en sus orígenes y sus descendientes, entonces, ahí podemos darnos cuenta que la capacidad intelectual y comercial fue clave para las producciones y posterior independencia (BAEZ, 2010 p. 24).

Más allá del debate histórico, observamos se da un debate entorno a qué es tradición y busca explicar los orígenes, frente ese “borramiento” que la *chilenización* exigió, pues “e de que outro modo podem as pessoas reagir ao que lhes é inflingido senão inventando sobre sua própria herança, agindo de acordo com suas próprias categorias, sua logica e seu entendimento?”. (SAHLINS, 2004 p. 525). La cita de Baez da un clara visión sobre la valoración de un conocimiento propio de los agricultores negros, que releva su capacidad intelectual; saberes sobre un ambiente y un territorio que dominaba. Un conocimiento que, frente al logocentrismo, revela un saber-hacer como una unidad inseparable, donde labores de ese saber-hacer se imprimen en una memoria corporal: trabajar la tierra, sus cultivos, manejar el clima, producir objetos y artefactos para dichos quehaceres... y ahí pensar también que se reverencia aquel ciclo agrícola, con aspectos de una “temposensitividad agrofestiva” (CAMPO, 2006), a través de fiestas, entre ellas el Carnaval.

2.2. APUNTES PARA REFLEXIONAR: ¿EXISTIÓ (EXISTE) CARNAVAL EN CHILE?

Frente a la profusión de estudios sobre el carnaval en otros países, en Chile se opone una carencia ostensible. Desde el sentido común “en Chile no existe carnaval”, pues se prohibió bajo el gobierno de nuestro “padre de la patria” Bernardo O'higgins³⁹. De cara a esa narrativa, que se da como explicación, cabe preguntarse ¿fue realmente así?, o aun más, ¿por qué no hay estudios sobre aquella prohibición?. Para lo cual pretendo dar algunos focos sobre esta cuestión, que sin duda merece mayor atención, pero no es objeto del trabajo.

Sobre el carnaval en la colonia y su posterior prohibición, Isabel Cruz (1995) indica que hay pocas referencias e incluso cuestiona si realmente existió. Aun así, la documentación que transcribe revela que “se celebró con disfraces y el juego de la "chaya"⁴⁰, tuvo al parecer, una brusca y momentánea efervescencia a principios del siglo XIX. Con anterioridad a esa fecha no se ha encontrado referencias de esta celebración en Chile” (CRUZ, 1995. p.196). La efervescencia que indica Cruz (1995), se basa en la explicación dada por el historiador Vicuña Mackenna (1926) que esgrime: “en cuanto al carnaval, que en América se llamó comúnmente *challa*, no tuvieron por él los santiaguinos el febril delirio de los hijos de la Plata y del Rimac (...) sin embargo, la *challa* tuvo sus grandes días en la independencia, cuando Santiago fue mitad argentino y mitad peruano, y entonces contaremos sus locuras” (VICUÑA, 1926 p.531). Al describir las “diversiones de las clases inferiores” elabora una imagen despreciativa del mundo popular, portadora de embriaguez y ociosidad, “donde las lascivas danzas traídas de África por los negros bozales(...) se unían a la indolente pereza de los indígenas americanos para hacer de los gusto populares una melancólica mezcla de ociosidad y libertinaje” (ibid. p.532). La narrativa de Vicuña Mackenna, es confusa, pues expone la existencia de una celebración en ese mundo popular -bajo un claro sesgo- y busca explicar la efervescencia del carnaval a la existencia de otros agentes: los argentinos y peruanos, que efectivamente en dicha época había un movimiento grande de tropas y poblaciones de las

39 Líder de la independencia de la corona española, que Gobernó Chile como Director Supremo (1817-1823) y es considerado padre de la patria en el imaginario nacional chileno.

40 El termino *chaya* o *calla* es una palabra de origen quechua que refiere al juego de tirarse agua, aveces harina y otras cosas, para “martes de challa” en la estructura ritual del carnaval en los Andes. Esta asociado a la celebración del *Anata andino*, festividad venera la fertilidad y seres “traedores de agua”, pues el carnaval corresponde al periodo de lluvias en el altiplano andino, que nutre las futuras cosechas. Por eso el carnaval, una tradición religiosa impuesta por el colonizador, en los Andes tiene una relación con la tierra y su ciclo agrícola, pues posee un sustrato de celebraciones propias de las culturas andinas, asociada a la tierra como divinidad y sustentadora de la vida. cf. LARA, 2007; LARA & CORDOVA, 2011.

recientes naciones, pero se lee entre líneas la intención de limpiar la imagen “bárbara” o no civilizada del carnaval, pues no sería propio de los chilenos.

Es indudable que existía carnaval a principios de s.XIX. Cruz (1995) transcribe testimonios de viajeros que describen un carnaval en Santiago, con uso del disfraz y máscara, pero sobretodo narran el profuso juego de tirar agua o *challa* (CRUZ, 1995), que eran verdaderos ataques con agua, que llevó a la institucionalidad a prohibirlos. La autoridad republicana, con afanes ilustrados, persiguió estas celebraciones “con especial énfasis luchó O’Higgins contra el juego de la chaya. Entre muchas normas que prohibían jolgorios y diversiones está un bando de 3 de Febrero de 1821 para abolir la chaya de las fiestas de Carnaval” (CRUZ, 1995 p.197), acción que tuvo que ser reforzada, enviando un nuevo bando en 1822, donde se prohibía el juego de *challa* y las corridas de toros (ídem); explicando para la autora el breve auge del carnaval y su caída, desapareciendo de la vida social de Santiago.

En oposición los trabajos de Maximiliano Salinas (2001) con interés por la vida popular, da cuenta como la *challa* (entre 1810 a 1910) siguió siendo celebrada en diversas regiones, especialmente en los arrabales de Santiago. El autor relaciona esta festividad con las tradiciones indígenas vinculadas a un periodo “cósmico” de cosechas y abundancia (SALINAS, 2001 p.282), pues la denominación popular era *challa* de origen quechua, *cha'alla*, que significa esparramar un líquido en forma de rocío, rociar un líquido (ídem), asociándose al juego de tirar agua de la celebración *Anata andina*. El autor indica que el carnaval tuvo una gran vida, como componente cósmico de las cosechas y el mundo rural de la zona central del país. Las prohibiciones de la élite burguesa impuso sobre el carnaval, fue una forma de controlar la imagen de Santiago como una urbe civilizada. Pero difícilmente podía controlar la festividad en el mundo rural, cuyas poblaciones empezaron a migrar a la capital portando sus tradiciones a inicios s.XX, por ello el carnaval, o *challa*, tenía vigor en la vida popular de Santiago (SALINAS, 2001). Sin embargo, el autor llegan hasta inicios del s.XX⁴¹, y teniendo una perspectiva entusiastas que no sopesa las puniciones que sin duda fueron factores importante para que hoy no se celebre carnaval.

41 Aproximadamente en el mismo periodo de la *chilenización*, o tiempo de la “integración” que indica Subercaseaux (2007a) cuando se estructura un ideal de nación moderna.

Ahora, estos relatos historiográficos se concentran en la *challa*⁴² y no describen la existencia de desfiles. Empero, en el *Semanario Ziz-Zag* (1913) encontré fotos que muestran a la élite santiaguina celebrando carnaval en bailes de salón, carros y *fantasías* o disfraces⁴³, como un ideario civilizado al “estilo europeo” similar al carnaval de Niza (FERREIRA, 2009). Lamentablemente no hay mayores antecedentes, ni trabajos, abriendo un futuro camino para indagar sobre la vida carnavalesca en Santiago y el por qué desapareció esta festividad.

Sobre la presencia contemporánea se observan trabajos que revelan la existencia de carnavales en el norte de Chile asociada a población aymara, quechua y atacameña (GREBE, 1974, 1986; VAN KESSEL, 1981) que corresponde al territorio anexado por Chile después de la Guerra del Pacífico y con fuertes raíces andinas. Este carnaval se vincula a un periodo cíclico de fertilidad de la tierra, el Anata andino, venerando seres de las profundidades y las *wak'as*⁴⁴ como lugares sagrados. Ahora bien, estos trabajos esgrime una narrativa donde el carnaval que “aún se celebra” se transforma en una imagen periférica de pequeños poblados indígena, con musicalidades andinas y no a la existencia de un desfile urbano en territorio “chileno”.

En contraste se observa un fenómeno reciente, en el marco de la apertura del uso del espacio público post-dictadura militar (PINOCHET, 2017), donde varias festividades barriales hacen uso de la palabra “carnaval” para sus celebraciones, como: Carnaval San Antonio de Padua (Santiago); el Carnaval Mil Tambores (Valparaíso); la Fiesta de la *Challa* o Carnaval del Barrio Yungay (Santiago), que se han tornado celebraciones icónicas y referentes en el uso del espacio público⁴⁵. Además de la coordinación de organizaciones sociales, barriales que intermedia con los municipios. Pero ninguno se celebra en fecha de carnaval católico, antes de cuaresma. En contrapartida observó que la nominación de “carnaval” hace alusión al uso público de la calle y la existencia de desfiles con diversos bailes, o en el caso de Mil Tambores de batucadas. Me lleva a pensar que en Chile existe una asociación del “carnaval”

42 No se hace una distinción clara, ni conceptual, entre carnaval y *challa*, que aunque asociados no son lo mismo. En el caso de Salinas (2001) indica que la celebración de la *challa* se extendía durante varias semanas de verano, periodo de cosechas y tiempo estival, como subversión popular que el autor enfatiza reiteradamente. Pero el carnaval está marcado por el calendario cristiano y posee fechas específicas acorde a la cuaresma; entonces si la *challa* se celebraba varias semanas de verano (o enero y febrero), ¿era todo carnaval?, ¿o el carnaval era parte de una celebración de mayor extensión?. Son algunas interrogantes que el texto suscita.

43 Ver separata *Revista Ziz-Zag* del 13 febrero 1913, en la web Memoria Chilena (BNC, 2016h)

44 Las *wak'as* significa lugar sagrado. Dentro de la ritualidad andina el periodo de carnaval coincide con fecha de la pre-cosecha y llegada de lluvias que trae fertilidad para los cultivos, celebrándose el Anata. Las divinidades del periodo de Anata son seres que traen la lluvia y también las montañas sagradas símbolos de los antepasados (LARA, 2007, 2011).

45 Todas se inician en la década de 1990. El desfile Carnaval de San Francisco de Pauda, el más antiguo de Santiago data de 1992.

al desfile y la ocupación de la calle, fenómeno que dialoga con un proceso de construcción de un imaginario de democracia de post-dictadura, como reflexiona Carla Pinochet (2017).

En dicho contexto el *Carnaval de Arica con la Fuerza del Sol*, cuya historia veremos en el capítulo 4, es contestatario y rebelde frente a una narrativa nacional que niega la existencia del carnaval, como lo demuestra los trabajos de Andrea Chamorro (2011, 2013). Previamente, me interesa dar cuenta brevemente la perspectiva de los afrodescendientes sobre el carnaval de antaño y el tumba carnaval “original”, que también fue perseguido y apagado en la región de Arica, pero que se mantuvo en la memoria oral de los “abuelos afros”.

2.3. CARNAVAL AFRODESCENDIENTE EN ARICA Y EL TUMBA CARNAVAL, SUS ORÍGENES

Estos carnavales ¿quién lo' inventaría?,
un negro borracho como yo sería...
(Verso tradicional)

Como tantas tradiciones el carnaval en la región de Arica se habría ido “perdiendo” producto de la *chilenización*, que a diferencia de las festividades religiosas, por ser “pecaminosa”, asociado al tema de la carne, sus danzas empezaron a ser perseguidas, no como las cofradías de morenos, me indica Cristián Baez. Las “comunidades negras y jugaban carnavales, y salían en un burro cada comparsa”, me señala Baez; no eran comparsas como las de ahora, sino “muy parecidas a las indígenas, el guitarrero, el bombo, una quijada, me entiendes, no el cajón, el cajón no iba porque era avanzando”. Este carnaval “tradicional” o rescatado de la memoria oral, tenía como característica una teatralización con un muñeco, el *carnavalón*⁴⁶, o “espíritu de los cultivos agrícolas” (GREBE, 1986 p.218). Este era desenterrado para compartir con él en días de carnaval (CANTO, 2003; BAEZ, 2010); y comenta Cristián Baez: “subían al *carnavalón*, al muñeco, en un burro y lo paseaban [...] y al lado iba la viuda, que eso es la diferencia al *carnavalón* de los aymaras, ¿me entiendes?. En el *carnavalón* negro hay una viuda y hay una comadre”. En ese juego recorrían casas, llevando el *carnavalón*, como si fuera el espíritu del carnaval, cuya característica en las familias

46 El “carnavalon” es un muñeco del tamaño de una persona, hecho de tela y vestido de traje con ropas viejas, que es desenterrado a cada carnaval. Que esta presente en las familias aymaras y afro que habitan en Azapa. Este muñeco como un espíritu del carnaval, algunos indica que sería representación de una papa, asociada a las profundidades de la tierra y su fertilidad (CHAMORRO, 2011); otros autores describen el muñeco como una persona no-humana, un especie de dios de los cerros, un huaca o wak'a (MORA *manuscrito*). Existe controversias sobre el origen, cabe la hipótesis que las comunidades afrodescendientes en Azapa celebraban sus carnavales con este muñeco y que los aymaras que migraron en años 1940 al valle lo habrían incorporando dándole una autenticidad propia. Entre ellas el *carnavalon* de familias afro es negro y en los aymaras de color amarillento. Recomiendo ver trabajos de: MORA et al 2008; MORA, *manuscrito*.

negras es la presencia de la viuda y su comadre (la amante del *carnavalón*), además de otros personajes, entre ellos diablos enmascarados vestido de rojo (BAEZ, 2010 p. 31).

El *carnavalón* se sienta, come y comparte los días de carnaval en las casas y fiestas familiares, donde se bailaba el tumba carnaval, haciendo rondas, con instrumentos como quijada, bombo y guitarra o elementos del cotidiano percutidos (CANTO, 2003; BAEZ, 2010). Se realizaban rondas, donde hombres y mujeres danzaban, en competencia y juego, moviendo las caderas “de acá para allá” acompañados por coplas de carnaval que al momento del grito ¡tumba carnaval! la mujer debía votar al compañero (CANTO, 2003; BAEZ, 2010). Terminados los días de carnaval, habiendo festejado con todos, el *carnavalón* era enterrado nuevamente, en alguna ladera o sector, y se leía el testamento, la viuda lloraba, acompañada por la comadre (ambos era hombres disfrazados); en el discurso se aprovechaba para “tomar del pelo” sobre alguna situación social, familiar -y por que no también política- (BAEZ, 2010 p.31) al enterrarlo, donde el muñeco aguardaría bajo tierra hasta el próximo año.

Este carnaval presente en la oralidad, la comunidad afrodescendiente lo volvió a revivir gracias a la familia de Julia Corvacho (CANTO, 2003 p.13-15) recogiendo su memoria de vida rural en la “corvachada”, hoy llamado de carnaval “tradicional”⁴⁷. Observase nuevamente como en el renacimiento afrodescendiente el mundo agrícola es crucial, ya que provee de alegorías e imágenes. Percibo, en ese discurso, que la comunidad enuncia ser los “primeros” en celebrar el carnaval, pues “si somos muy sinceros, es el carnaval más antiguo de Arica, es el verdadero carnaval que se hacían antiguamente en Arica”, indica Cristián Baez. Pues era la población mayoritaria en los valles y la ciudad; por eso como, comenta Ronald Vergara, “los afrodescendientes se tomaban la ciudad, Azapa, y hacían sus celebraciones”, pues antes de la *chilenización* ellos tenían control sobre la vida social y las festividades, “se hablaba entonces de que los afrodescendiente eran la alegría en la ciudad, antes que aparecieran los bailes aymaras como tal en la ciudad, eran los afrodescendientes, fueron los primeros, en Azapa igual, lo mismo”, me dice Ronald Vergara.

Incluso en ese proceso de rescate y constitución de una narrativa de memoria, hacen uso de descripciones del historiador regional Wormald (1968), quién con una perspectiva de relevar la vida de Arica es quizás de los pocos que enuncio la presencia de los negros; de

47 La fiesta “tradicional” de carnaval, donde se manifestaba el tumba carnaval, habría sido mantenida por Julia Corvacho, una gran matriarca y abuela negra que mantuvo la fiesta en el seno de su familia, ubicada en kilometro 8 del Valle de Azapa conocido como la *Corvachada*. Pero, al momento de la recreación ya casi no se celebraba. Sera Nelson Corvacho, que también participo en la primera comparsa, quien rescató esta tradición familiar, reviviendo la fiesta. Las descripciones del carnaval en los libros (CANTO, 2002; BAEZ, 2010; SALGADO, 2013), hacen alusión a esa expresión festiva.

hecho sus trabajos censales son usados por gran parte de la reciente historiografía sobre la presencia afrodescendiente en la región, como presente en el primer apartado. Es interesante que en el texto de Gustavo del Canto (2003), recurren la siguiente cita:

los antiguos habitantes de Arica recuerdan el entusiasmo con que los negros celebran sus fiestas, en especial el carnaval. Comparsas interminables recorrían las calles principales, cantando y bailando al son de bandas que, para esa oportunidad, no contaban con más instrumentos que un bombo y matracas hechas con quijadas de burro, que sólo servían para marcar el ritmo (Wormald, 1968 p.79)

Al revisar el texto de Wormald (1968) de donde se extrajo la cita, como un contexto narrativo mayor, este historiador no da cuenta mayormente de una vida carnavalesca, cómo se vestían, sus movimientos, etc.; tampoco refiere a un periodo o años, solo enuncia “recuerdan con entusiasmo”. Me atrevería a decir incluso que en su descripción de los instrumentos “no contaban con más” y “que sólo servían para marcar el ritmo”, denota cierta mirada despectiva a la musicalidad (como un grado “menor” de instrumentos, por ello apelativos como 'contaban con más' o 'sólo servían marcar ritmo', como menos elaborados o desarrollados); situación posible de interpretar dado el periodo en que se enmarca este autor, donde la melodía e instrumentos melódicos -sobretudo los occidentales- suelen ser considerados “mayores” o más complejos (por tanto civilizados) (FELD, 2008 p. 333).

Pero la cita de este historiador es apropiada, no sólo por Canto, sino también por la comunidad afrodescendiente quienes muchas veces me decía “Wormald Cruz hablaba de las comparsas”, o “un historiador regional, que es conocido, menciona que los carnavales eran negros” entre otros comentarios que buscan a través de dicha figura respaldar la existencia de comparsas de negros en el carnaval y en un contexto urbano (como lugar que vendrá a ocupar las actuales comparsas afroariqueñas), donde entonces se comprende que el primer carnaval era (fue) negro y que suscitaba entusiasmos en la población.

Parra cerrar el capítulo, puedo indicar que se observa cómo las tradiciones y festividades rescatadas como propias, constituyen un plano para la elaboración de un pasado común, pero a la vez, explicar su presencia en el territorio. Entre ellas destaca la constitución de un lugar mítico, fuente para alegorías y diversos otros sentidos, como es el mundo agrícola

-por sobre el mundo urbano o del puerto⁴⁸ que consolida una narrativa colectiva sobre su memoria, como una teoría nativa sobre su presencia y sus conocimientos de dicho territorio.

Este proceso, un verdadero “renacimiento cultural” afrodescendiente en la región, es tildado como híbrido, mixturado o ficticio. En oposición propongo -como señale antes- que es un fenómeno de conciencia histórica e invención de una tradición, como acciones que hacen frente y “sabotean” los impactos de la *chilenización*. Reflejos de un sistema perverso de dominación y la exigencia de encuadrarse en un sistema moderno, producto del cual perdieron el control de su productividad cultural, y hoy bajo etiquetas como “rescate”, “reivindicación” “movimiento político social” el movimiento afrochileno a través de sus diversas expresiones, busca consolidar. Un verdadero renacimiento inserto en un contexto contemporáneo, pues:

Em vez da derrubada do sistema mundial, que é hoje uma realidade irreversível de sua vida, as invenções e inversões da tradição dos povos locais pode ser entendidas como tentativas de criar um espaço cultural diferenciado no seu interior. E as ações que são, ao mesmo tempo, indigenizantes e modernizantes, parecem mais estruturais do que apenas hipócritas (SAHLINS, 2004 p.528)

Ese “espacio cultural diferenciado”, gracias a una serie de factores locales, globales y transnacionales, de lo que autores refieren como etnogénesis (I.DUCONGÉ, 2015) permitió no sólo mudar una etiqueta étnica -de negro a afro- sino la vida de las personas de esta comunidad. Decidieron bajo sus propias categorías elaborar una memoria como acción para objetivos del presente; y cambiando sus vidas, alteraron el escenario sociocultural de la región. Hoy se expresan como afrodescendiente y paradigmáticamente la *performance* del tumba carnaval posibilitó la acción pública de esa narrativa de memoria rescatada. Donde el hacer-pensar es un sólo acto, la creatividad que abrió camino a la sensibilidad y a la reflexión de un contenido suprimido (TURNER, 2002; DAWSEY, 2007), como veremos en los siguientes capítulos.

48 Por su puesto existe ahora nuevas colectividades afrodescendientes en Arica que esta relevando esa imagen de la ciudad, como el barrio la *Chimba*, pero que era antiguamente un arrabal y espacio semi-rural. Frente a ello, observo que no hay un intención de rescatar la memoria respecto a mundo del puerto.



Fig. 4: Foto- Vista al centro de la ciudad de Arica desde el cerro "El Morro". Nov. 2016. ©M.León.



Fig. 5: Fotos- (Izquierda) Vista al Valle de Azapa, se observa sus cultivos de Olivos e inserto viveros de Empresas semilleras. (Derecha) Vista al Valle de Lluta, plantaciones de maíz y alfalfa. La cordillera al fondo es la frontera con Bolivia. Nov. 2016. ©M.León.



Fig. 6: Fotos- (Izquierda) Arbol de Olivo en el Valle de Azapa. (Derecha) Mural en San Miguel de Azapa, representando al "Tonejero" Negro confeccionando toneles para aceitunas.. Nov. 2016. ©M.León.



Fig. 7: Fotos- (Izquierda) Edificio Ex-Aduana, construido en el periodo de la república peruana. (Derecha) La armada chilena frente a la Ex-Aduana, ubicados ambos en el centro. Nov. 2016. ©M.León.



Fig. 8: Fotos- (Izquierda) Museo Histórico de Armas del Morro de Arica. (Derecha) Una pareja aymara contempla el puerto desde el Morro. Nov. 2016. ©M.León.

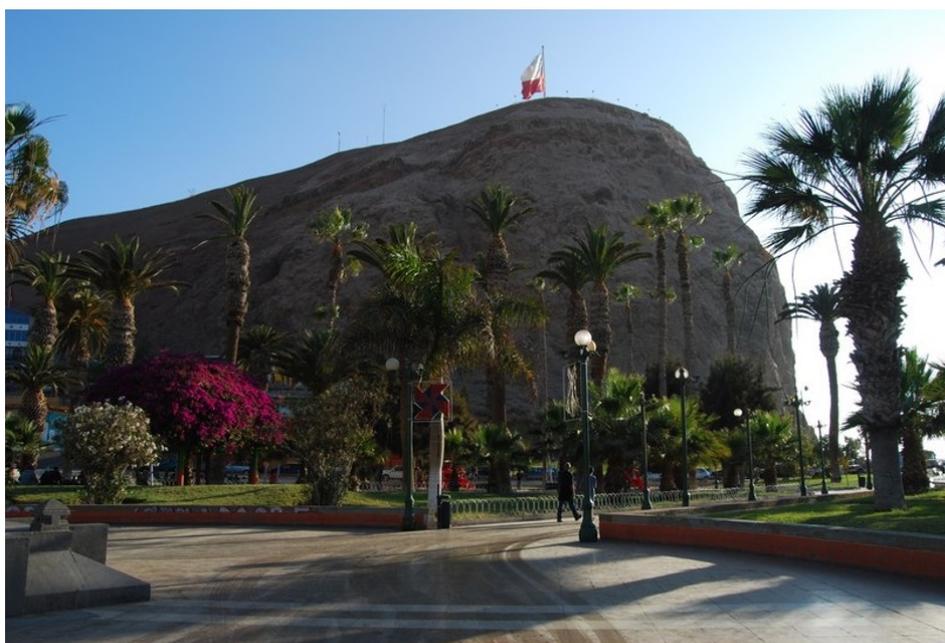


Fig. 9: Foto- Vista el Morro de Arica desde el Parque Vicuña Mackenna. Nov. 2016. ©M.León.

3. LA (RE)CREACIÓN DEL TUMBA CARNAVAL Y SU PRIMERA COMPARSA.

En mi primera visita, aún no conocía el panorama de las comparsas afroarriqueñas, me dijeron que debía hablar con Gustavo del Canto. Había revisado su libro (CANTO, 2003), pero no comprendía el personaje que significaba para el “rescate” del tumba carnaval. Con el tiempo percibí que todas las personas que participaron de la primera comparsa termina mencionándolo; algunos de acuerdo, otros con diferencias, pero todos reconocen el impulso que dio Gustavo -sin ser afrodescendiente- para tornar vivo el tumba y la primera comparsa, acción que fue expansiva para el movimiento político afrochileno.

Una tarde, me aproximé a un evento del CNCA⁴⁹ de la Región de Arica, donde él trabaja como periodista. Pregunte por Gustavo, explicándole mi interés de entrevistarlo. Días después nos reunimos, una tarde de sábado en la casa de su suegra Olga Salgado, que en medio de una comida familiar llegué como intrusa a conversar con él. Sentados en una terraza dijo esta frase, ciertamente nostálgica: “te veo y me recuerdo a mí, yo hace años llegue un día a esta misma casa, preguntando por las familias afrodescendientes... y al final, me vez, me termine quedando aquí”.

3.1. EL PRIMER MOMENTO: UNA HISTORIA DE ENCUENTROS.

porque en realidad esto fue cosas de casualidades de que se dieron ¿verdad? nos juntamos ciertas personas y nos conocimos... y cada uno tenia algo para aportar ¿verdad? en su distinta línea” (Yoni Olis, entrevista persona 04-02-2013)

En el 2001 un joven periodista viaja a Arica desde Santiago en búsqueda de una “historia”, habiendo convencido a sus jefes de realizar un reportaje sobre los “afro”; les pareció interesante apostar por ser “un tema novedoso”. Así, Gustavo del Canto emprende un rumbo, cuyo recorrido transformará su vida y resonará en la comunidad afroarriqueña. Él, en Santiago, había entrevistado a Sonia Salgado pues “había ganado un premio de la Fundación Ideas”, y ella lo invitó a Arica. Para ese entonces Sonia era alcaldesa de Camarones y se había proclamado -junto con Marta Salgado, su hermana- como integrantes de una comunidad “afrochilena”, conformando la ONG Oro Negro.

49 Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, Gobierno de Chile. Con representaciones regionales.

Al llegar Gustavo a Arica, se encuentra con una “agrupación de un movimiento como político que había surgido” pero que tenía un carácter muy familiar, bastante pequeño y su núcleo prácticamente era la familia Salgado. Como también lo relata Cristián Baez: “Oro Negro se arma desde la familia no más, la ONG, y participa de todo el proceso de lo que es la preparatoria de Durban⁵⁰”. Cristián aun no participaba de la ONG, pero indica que “recién de vuelta de Durban, Marta y Sonia vienen y dicen "hay que buscar a los negros", "hay que hacer como sea"... Justo en ese entonces Gustavo del Canto estaba buscando hacer una tesis” que, en verdad, era un reportaje.

En ese tiempo no existían “ni una” comparsa, ni manifestaciones “vivas”, “ni nada”, todo estaba armándose. Pero para el reportaje Gustavo necesitaba “otra cosa”, pues “a un diario le interesaba caras, rostros, familias, y yo no podía sacar sólo la familia Salgado, o sea el director me hubiese devuelto ¡te dimos plata!, con viáticos, no, no... no me salía”. Todavía no había un mayor contacto entre las familia, así que Marta Salgado le presenta a Carolina Letelier Salgado, su sobrina, para acompañarlo en la búsqueda de otras personas, recorriendo barrios tradicionales en Arica y Azapa. En ese contexto Gustavo, teniendo interés por la música y viendo que todo estaba “como en el pasado”, les preguntaba “¿bueno y ustedes bailan? ...ahí me hablaron del tumba o tumba carnaval.”

Este reportaje, la visita a casas y personas, instadas por un periodista entusiasta, generó una dinámica fundamental, un murmullo de algo que se estaba gestando: las familias comienzan a unirse y personas cruciales empiezan a ser actores de esta historia. Fue así como Gustavo y Carolina llegan a la casa de la “abuelita de Cristián” la señora Rosa Ríos, en Azapa. Como comenta Cristián Baez: “los vi pasar como dos veces por Azapa”, “llegaron donde mi abuela”, les habían dicho que “había una negra”, entonces “mi abuela estaba ahí y le dice que si, que ella no sabe mucho, pero le cuenta que 'mi nieto Cristián es el que le gustan estas cosas', dice, y ahí me llama, me ubican”. Se fueron incorporando paulatinamente distintas personas, en la lógica del boca a boca y las redes familiares, como Ronald Vergara que en un asado en la casa de Olga Salgado es invitado a unirse.

Tras el reportaje, Gustavo del Canto quedo entusiasmado y retorna para las vacaciones en diciembre del 2001 con la idea de “hacer algo”. Fue así que “a mí se me ocurrió hacer una comparsa, revivir eso” y rescatar relatos a través de un proyecto FONDART⁵¹,

50 Se refiere a la III Conferencia Mundial realizada por la ONU en Durban (Sudáfrica), como indicamos capítulo 1.

51 Fondo Nacional de Desarrollo de la Culturas y las Artes, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) del Gobierno de Chile.

siendo ya integrante de Oro Negro, pues “¡todos eran Oro Negro!”. En la agitación por saber más, por oír historias de su pasado, Cristián Baez convoca más personas en Azapa, donde

la gente se entusiasma; y en el marco de la tesis del Gustavo, empiezan... ellos me ubican y yo empiezo a ubicar a toda la gente, yo Azapeño... y ¡vinieron todos!, los Corvacho, los Duarte, los Baluarte, empezamos a juntar a todos, Quintana, ¡uy! ¡armamos como todo un grupo!, y yo me hice el... como el coordinador general, y empecé a coordinar, y hicimos un proyecto, de diseñar un proyecto de crear una comparsa (Cristián Baez, entrevista personal 08-02-2013).

En paralelo, un uruguayo que había llegado a Arica, Yoni Olis, se incorpora a este proceso sobre el que comenta: “todos teníamos algo que aportar”. Conoce a Gustavo y Carolina, pero “claro, faltaba juntarse con gente que para hacer un grupo y tratar de formarlo, ¿te das cuenta?”, y “Gustavo tenía el tema de la investigación del rescate; y yo tenía en mente hacer tambores”, aunque entonces “¡no tenía ni idea!, ¿te das cuenta?”.

Así, bajo el alero de la ONG Oro Negro, Gustavo del Canto, Carolina Letelier y Yoni Olis constituyen el equipo del proyecto FONDART y liderarán la labor de rescate y creación de la comparsa⁵². Ellos se abrogan la formalidad de figurar como encargados del proyecto, pero detrás había un grupo de personas entusiasmadas de la naciente comunidad afrodescendiente que participaron, opinaron y fueron agentes de dicho proceso. En este relato hay discrepancias: Cristián Baez reclama figurar “en el documento” del proyecto, aunque pasó a ser un actor vinculado al trabajo de coordinación, más que a la creación artística. Por otro lado, Marta Salgado comenta que estando dedicada a temas “más políticos”, el proyecto lo lideraron los “chiquillos”, o sea, la gente más joven de la colectividad. En este punto la historia del nacimiento de la comparsa se entreteje con la misma dinámica del surgimiento de la ONG Oro Negro y del movimiento político afrodescendiente⁵³: casi todas las personas que

52 Es un punto conflictivo el reconocimiento de las personas a cargo del proyecto FONDART. Ver nota: *Primeras Luces del Tumba Carnaval* (TUMBA CARNAVAL, 2010).

53 La creación de la ONG Oro Negro en miras a participar de “Durban” impulsa un proceso de rescate cultural y de memoria, como un “renacimiento cultural” afrochileno que indico en el capítulo 1, en el cual nace la comparsa. A raíz de ello los dirigentes afrochilenos establecerán vínculos con otras organizaciones afro-latinoamericanas. Entre ellas el *Grupo Barlovento*, coordinado por la antropóloga norteamericana Sheila S. Walker que reúne líderes afro-sudamericanos para iniciar un trabajo de rescate de tradiciones y de reflexión para recomponer los “trazos perdidos” de la diáspora africana en el Cono Sur, como es el caso de Marta Salgado (cf. WALKER 2010). El fenómeno de “Durban” y la instalación de políticas sobre la diáspora africana reverberan en diferentes dinámicas culturales reivindicativas. Por ejemplo: la danza de la Saya representativa del movimiento afro-boliviano para ser reconocidos en el proceso constituyente, quedando incluidos en la nueva constitución gestada en el gobierno de Evo Morales (cf. TOKUNAGA, 2010). Además, la inclusión América Andina como área de interés por el programa *La Ruta del Esclavo* de la UNESCO (cf. UNESCO, 2009), que por tratarse de un área poco trabajada se inicia un creciente proceso de investigación (CELESTINO, 2004; WALSH, 2005). Se observa una relación entre movimientos políticos, políticas transnacionales -como el decenio Afrodescendiente declarado por la ONU- y los gobiernos, que posiciona diversas narrativas y experiencias afrolatinoamericanas, entre lo local y lo global. Lo anterior, lleva a pensar las identidades “afro” como espacios abiertos y en constante formulación, en cuyo ámbito las *performances*, corporalidades, oralidad y narrativas son potentes dispositivos de comunicación y de actuación de la experiencia y la memoria (ANNECCHIARICO & MARTÍN, 2012).

dieron nacimiento a las posteriores organizaciones afrodescendientes participaron de este momento. Se podría decir que los líderes al inicio bailaron al son del primer tumba carnaval.

Durante el 2002, mientras se ejecutaba el proyecto que gestaría la comparsa, la ONG Oro Negro inicia un trabajo social para visibilizarse en la región. Dentro de las actividades es interesante la celebración del *Día de la Mujer Afro*, realizada el 25 de julio del 2002 en el Teatro Municipal de Arica, en la que se premió a la Señora Rosa Ríos. En esta ocasión se montó un espectáculo “afro” donde bailaron personas de la organización, no obstante, aun no existía el tumba carnaval. En una conversación con Dino y Marta revisando fotos antiguas, les pregunto:



Fig. 10: Foto - Celebración “Día de la Mujer Afro” (2002). En el centro Marta Salgado y Dino Toledo. Foto proporcionada por Dino Toledo.

Yo: esta foto... ahí bailaron, a pesar de que no tenían la comparsa, ¿bailaron? ¿qué bailaron?.

Marta: ¡afro! ... tenía la foto

Dino: esto... es la que tengo

Yo: pero ¿que tipo de afro?

Dino: como internacional...

Marta: como una música... buscamos una música... esos eran como unos pareos, cortamos unos pareos, cortamos unos géneros, ¡fue improvisado!

Yo: aaah... ¿que ritmo era ese?

Marta: era afro... no se

Dino: no era tumba, fue un ritmo que sacaron los chicos (...) era medio improvisado

Ese día bailaron nietas e hijas (la nietas de Marta, la hija de Azaneth Baez, etc.). También en la foto esta Yoni Olis y otros músicos; los que no están vestidos de blanco son los “padres” (por decirlo). Se ven roles generacionales en la red familiar: son principalmente hijos y nietos quienes ejercen lo creativo, musical y artístico, apoyados por los padres como co-partícipes; estos destacan, en un inicio, más como líderes políticos. En cambio, a los “abuelos” se les conmemora (como a la señora Rosa Ríos) y se les respeta por sus “saberes”, como la fuente de esa memoria “olvidada”, memoria oída, sentida, percibida y rescatada por las nuevas generaciones.

La conversación revela otra idea que recobro: una imagen general de lo *afro* ¿qué es lo que representan? Una imagen *improvisada* de afro *internacional*, sin una especificidad, es un *afro*, que tampoco es *tumbe*. Marta Salgado, como buena ariqueña y afrodescendiente conoce (y baila) géneros de lo contemplado hoy como afroperuano. Si hubiera sido un festejo o un valsito peruano lo habría definido, si fuera son o rumba cubana también, pues eran las música de la Arica de antes. Pero en los albores del nacimiento del afrodescendiente se bailó *afro*, como una imagen general, global, internacionalista. Se daban pasos, aún frágiles, que no tenían líneas, contornos, ni eran algo propio, con un sonido local o enraizado, como será después el tumba carnaval.

Esa idea amplia de “afro” se vincula a una necesidad política y simbólica de mostrar *quienes son*, como observo en los relatos. Uno de los motores para crear la primera comparsa era tener algo propio y escenificar pragmáticamente ese *somos* en los actos públicos, apoyando la sensibilización y el auto-reconocimiento. Por eso se tornó importante, relata Gustavo: “yo creía que eso era fundamental, o sea... bueno aquí estamos nosotros en una 'oficinita y ya', bueno, ¿quiénes son ustedes? muéstrense 'ah, bueno...' puro hablando no les va a salir mucho”. Había plena conciencia que desde un ámbito discursivo no se podían ganar todas las trincheras, había que hacer ruido en las calles, resonar la historia de la región, invitar a moverse... salir del mundo familiar a lo público.

Y el gran sentido es que la comparsa se creó para visibilizar primero, la existencia de afrodescendientes en la región, de que habíamos empezado un trabajo político social, la recuperación de la cultura y llevar nuestra comparsa por las calles de Arica, por los centros culturales, las escuelas, para que conocieran; y lo otro era la sensibilización de la población. Qué significaba eso: que las personas, muchas supieran que en esta región había afrodescendientes, pero además se auto-reconocieran (Marta Salgado, entrevista personal 30-01-2012).

Durante todo el 2002 se trabajó colectivamente en dar forma, sonidos, imagen y acción a un tumba carnaval alojado en la oralidad, que pasó a ser perceptible, en todo sentido, bajo el formato de comparsa (como *performance*). El 6 de enero del 2003, celebrando Pascua de Negros ¡resonando con música y baile! salió la primera comparsa afroariqueña a recorrer las calles del antiguo barrio *Lumbanga* en el centro histórico de la ciudad. Se crearon unos primeros tambores a base de toneles de aceitunas; se danzó con movimientos de caderas, más *suelos* y lentos que los actuales; las vestimentas fueron simples y económicas “con unas faldas floridas” compradas en una tienda hindú “¡nos costaron como \$1000 pesos!” recuerda Marta Salgado. Eran unos 6 ó 10 músicos y no más de 15 bailarinas de las distintas familias

afroarriqueñas ¡donde los tambores resuenan en la piel! dirá la prensa local, todos en un acto memorable de su afrodescendencia⁵⁴.

Luego de esta inaugural *performance* -cargados entusiasmo y felicidad en los recuerdos de sus integrantes- la primera comparsa fue invitada semanas después a participar del *Carnaval Arica con la Fuerza del Sol* y bailan por primera vez en el desfile del 2003, carnaval que estaba por entonces consolidándose (se verá en el capítulo 4). En febrero del mismo año realizaron el *Encuentro Internacional de Jóvenes Afrodescendientes*, donde la comparsa tendrá un lugar protagónico, con pasacalles y otras actividades⁵⁵.

En adelante la comparsa participó de todos los eventos conmemorativos de la ONG, a la vez de unírsele cada vez más personas. Sin embargo la semilla debía explotar, expandirse. En esos primeros años se fueron acomodando intereses y perspectivas que no tardaron en traer diferencias y conflictos⁵⁶. Casi dos años después se da la primera división: un grueso de personas se retira formando la Organización Lumbanga, liderado por Cristián Baez, su núcleo será Azapa y constituirán la comparsa Lumbanga, pero no participa del carnaval. Posteriormente se propicia otra: la familia Lara del barrio de la *Chimba* se separa y forma la comparsa Arica Negro, que desde que su formación participarán del carnaval. Y, al rededor del 2010, la última: la gran mayoría de los integrantes fundadores de la primera comparsa deciden seguir un rumbo propio y no continuar al alero de la ONG, conformando la comparsa Tumba Carnaval. Sólo pocos integrantes de la “mítica” primera comparsa permanecerán en Oro Negro. Son esas cuatro las que pueblan el mapa actual de comparsas afroarriqueñas⁵⁷.

3.2. RECREACIONES E INVENTIVIDAD DE LAS TRADICIONES

Tanto en el periodo de creación (del 2002 hasta el 2003) como en los primeros años de vida (2003 al 2004), la comparsa vivió un proceso de ajuste a condiciones sociales y prácticas como entidad organizada de personas; pero también, una adaptación simbólica y

54 No tengo certeza de mencionar a todas las personas que participaron de esta primera comparsa. Puedo señalar las familias Salgado, Corvacho, Huerta, Ríos, Quintana, Baez, Carbone, entre otros. Además personas puntuales: Sonia, Marta y Olga Salgado; los hijos de la última, Tañe y Carolina Letelier; músicos como Gustavo del Canto, Yoni Olis, Ronald Vergara, Francisco Piñones; bailaron Cristián Baez, Sandra Vildósola, Vanessa y otras bailarinas que no tengo sus nombres. Además Arturo Carrasco, Sandra Castilla, Nelson Corvacho, Aura Lara, la señora Rosa Güisa y otras “señoras”.

55 Encuentro coordinado junto a la organización afro-peruana llamada Lundú, donde intercambiaran conocimientos y los afroperuanos le enseñaron sus bailes (en especial, el Lundú) que impactó, pues el tumba aun estaba armándose.

56 También lo muestra Giselle I. Duong (2015) desde una perspectiva sobre la etnogénesis afro-arriqueña.

57 Para una descripción detallada de las actuales comparsas ver la tesis de graduación cf. LEAL, 2015.

expresiva que torna al tumba carnaval en una *performance* (TURNER, 2002; BLACKING, 2007; SEGEER, 2015). Todos sus integrantes -sobretudo los que participaron del primer momento- son conscientes de que se trata de una “recreación” en base a elementos “históricos”, territoriales o aspectos levantados de la oralidad. Fue una sinergia creativa, de trazar límites, construir un nuevo lenguaje corporal, musical y simbólico, que permitió congregarse y solidificar una colectividad, para después expandirse más allá de los fronteras familiares. Se unieron no sólo detrás de una consigna pragmática de reivindicación política, sino bajo la expresividad que les permitió el tumba carnaval, pues, siguiendo a Blacking (2013), la danza como un lenguaje no verbal y como una actividad social, invoca símbolos que comunican y originan ciertas experiencias que posibilitan “regenerar a vida social e para permitir que as pessoas recuperem (ou recobrem) os sentidos” (BLACKING, 2013 p. 84). En este caso, regenerar un tejido social entre familias bajo un nuevo sentido: la afrodescendencia.

Describiré aquí cómo la recreación del tumba carnaval se gesta desde las memorias revividas producto de narrativas orales que significó un debate sobre qué es tradición, reflexión realizada por la comunidad afrodescendiente. Pero esta recreación tiene diferentes niveles, enlazados entre sí, pues a las narrativas orales fueron unidas creaciones musicales, tocadas y danzadas, de la *performance* (que describo en capítulo 4).

El nuevo tejido social de familias afrodescendientes no es homogéneo. Tras las primeras presentaciones, surgen roces de liderazgo y conflictos respecto a lo que se estaba representando. Quiero detenerme en esto: que el tumba carnaval de la memoria oral⁵⁸, se constituye en una narratividad que toma elementos recopilados del carnaval de Camarones en Codpa y del sector de la *Corvachada* en el valle de Azapa. Su carácter es rural, de fiesta familiar, donde se cantaban coplas de carnaval, acompañando con guitarra, bombo andino o elementos percutidos de modo *improvisado*, como mesas, cajas o cosas del cotidiano (CANTO, 2003; BAEZ, 2010). Respecto a movimientos corporales se mencionan el *caderazo* y el juego de botarse, realizando una *ronda* o círculo (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2013). No había mayor información sobre cómo era el “tumba de la ciudad”, pese a existir en el puerto presencia negra histórica. Además Arturo Carrasco, indica haber visto las últimas “comparsas” de negros para fechas de carnaval en el barrio negro de Arica, alrededor 1950. Pero, como indica Gustavo del Canto en conversación personal, las comparsas tenían poca presencia.

58 Este fue descrito en el capítulo 1.

Debe considerarse que la persecución a los negros con la *chilenización* y, posteriormente, la exigencia de encuadrarse al modelo moderno de la nación chilena, fueron más violentas en la ciudad que en campo. Como consecuencia las descripciones asociadas a la práctica o ejecución del baile en el mundo urbano son más difusas en la memoria de los abuelos. Los elementos más vívidos -y claros- fueron rescatados en el mundo rural. Por otro lado, los relatos de los abuelos eran recuerdos de infancia y, en esa época, los niños no intervenían en actividades de adultos, por ende su percepción de la fiestas era “desde un rincón de la sala” más que activos participantes.

Pero desde el momento en que Gustavo del Canto inicio la búsqueda de relatos, la memoria empezó a vibrar y tomar vida. Pues “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje as experiências do passado” (BOSI, 1994 p.55). Así, posteriormente a la publicación del primer estudio (CANTO, 2003) y la creación de la comparsa, los abuelos empezaron a recordar más cosas, o a “crear” más historias, pues “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, o conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 1994 p.55). De las madejas de recuerdos del pasado se generan discrepancias entre la interpretación de los relatos y lo que se estaba representando, discusión enmarcada en un contexto mayor de interacción social. Por un lado, la propia lógica de liderazgos políticos llevó a algunos a estar incómodos con el control de Sonia Salgado, quien aparecía en los actos públicos cuando el resto trabajaba en el día a día. Por otro, diferencias con el objeto mismo tumba carnaval y su uso en el movimiento afroarriqueño. Una personas que alzó esta crítica fue Cristián Baez: “habían cosas raras”, “los abuelos decían que lo que se estaba haciendo no era tan real” respecto al tumba carnaval; e “incluso, en el discurso de la Sonia Salgado ¡prácticamente decía que mis abuelos bailaban eso po'!; y mucha gente [lo decía] ¡mentira! ¡era una falsedad tan grande! que ahí empezamos ya a tener la discusión”. Otro grupo argumentaba que la música, como algo vivo, por naturaleza se iba modificando, a lo cual Baez expresa oposición⁵⁹. Esta discusión es un ejemplo de disputa sobre qué es o qué se entiende por tradición al interior de la comunidad; donde Cristián reclamar seguir la “tradición” o aclarar que se trata de una “expresión de comparsa” que la nombraron tumba carnaval y no de el baile “original”. Pese a todo, Cristián

59 Cristián Baez tiene concretas diferencias sobre la roda o círculo que no se escenifica y que no existían tambores de barriles aceituneros (aspectos desarrollados en el siguiente capítulo). Baez posteriormente congregó varios abuelos y publicó un nuevo libro de memorias para contradecir dichos elementos. Más allá de los conflictos individuales, denota la fluidez de los relatos sobre el pasado, como un elemento creativo y vivo que aparecen al calor de la discusión. Aún, las diferencias entre lo levantado tempranamente en un inicio (CANTO, 2003) y los nuevos relatos (BAEZ, 2010), no son significativas. Es más un conflicto interpretativo -y de control del pasado- que versa sobre la comprensión de que, así como hoy, en el pasado las fiestas y la vida social no eran homogéneas.

Baez igual recuerda con entusiasmo aquel momento inicial, donde “recorrimos el barrio Lumbaga, ¡fue bonito!, ¡fue todo bonito!”

Otro caso es la familia Lara del barrio *La Chimba* en Arica. En el transcurso de su participación, surgen diferencias pues traían otra “tradición”. Me comentó Aura Lara que eran antiguamente lavanderas, y en su familia celebran carnaval lanzando agua, y sus trajes eran “más coloridos” por ser “de ciudad”. Además de pugnar con los liderazgos, se apartan de Oro Negro porque no los representaba eran “cosas más del valle” de Azapa, más rural, y “nosotros eramos de la Chimba”, o sea, urbanos.

Estos, como otros similares, no son meros conflictos de intereses sino ejemplos de una dinámica propia de las colectividades y de sus procesos de interacción social. Como reflexiona María Laura Cavalcanti (2006), sobre la relación de competencia e intercambio en el seno del carnaval carioca, el conflicto y rivalidad es parte del acto de intercambiar⁶⁰. “Trocar é confrontar-se e incorporar-se a sistemas de hierarquia social. É, a um só tempo, associar-se e rivalizar” (CAVALCANTI, 2006, p.32). Esta autora, tomando a Simmel (1971), da cuenta cómo las ideas de oposición, confrontación y conflicto se instauran en el seno de la interacción social urbana, donde un grupo, como unidad viva, sólo se constituye gracias a relaciones de conflicto y cooperación. “De forma mais específica e abstrata, conflito é uma forma de sociação no sentido em que é uma maneira, antagônica, de alcançar algum tipo de unidade” (CAVALCANTI, 2006 p.33). Así, como indica Simmel, las hostilidades son sociológicamente fértiles, definen fronteras, proveen a los individuos de posiciones reciprocas, que no serían posibles si no estuvieran acompañados por el sentimiento y la expresión de hostilidad (SIMMEL, 1971, p.75 *apud* CAVALCANTI, 2006, p.33)⁶¹; es ese el caso de la primera comparsa. Ahora, la expresividad de ese conflicto -o la ambivalencia propia de la vinculación social- se activa según el interlocutor. Frente a un agente externo -como Estado, prensa o investigadores- rápidamente habrá un bloque unido donde el tumba carnaval es una manifestación de su tradición, sin cuestionamiento. Pero al interior nacieron posiciones y perspectivas diversas, como parte de un conflicto que trazó límites, haciendo surgir nuevas organizaciones⁶².

60 La autora trae las reflexiones sobre el don realizadas por Marcel Mauss (2010), para el análisis de la competencia en el Carnaval Carioca. (cf. Cavalcanti, 2006 pp. 29-34)

61 SIMMEL, G. *On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

62 Giselle I.Ducongé (2015) llega a una conclusión similar, señala dos dimensión en conflicto: interna, refiere a las diferencias entre grupos y familias por controlar el proceso de etnogénesis; y externa, como una lucha por hacer reconocer su discurso de etnicidad como valido junto al Estado (I.DUCONGÉ, 2015 p.11). Quizás nuestros énfasis son diferentes, desde una perspectiva sobre la etnicidad y análisis de las organizaciones aparecen como elementos en conflicto; para quién aborda la expresividades artísticas y performances, las observa como complementarias y fértiles.

La idea de “intercambiar es también rivalizar”, que señala Cavalcanti, es más sensible cuando estas dinámicas están frente a un objeto valorado: el tumba carnaval como *performance* en la competencia del carnaval. ¡Existe una infinidad de comentarios! ...de cómo es o debe ser el tumba carnaval, la disputa de quiénes son los inventores o el control mismo de éste, que es irreproducible, pues cada persona tiene una visión propia sobre ese “rescate”. No obstante, los miembros “fundadores” siempre aclaran que es una “recreación”, y aunque había líderes en el momento de tomar decisiones artísticas, detrás hubo un grupo que los validó. Así, el tumba carnaval se torno algo vivo, fluido y fértil, por sobre las individualidades, al punto de ser “algo” valorado, apreciado, disputado; donde la comunidad se identifico, se hizo parte, “pegó”. Cuestión que “no costó mucho” pues la gente poseía “algo innato”, “algo en la sangre”, una viveza para bailar, sonorizar y manifestarse, universos que convergen en un “momento mágico” de unión.

Además surgieron voces externas que apuntan a este proceso como una ficción, una invención musical que tomó elementos foráneos⁶³ -del candombe, batucada, festejo-, y que no representa una “auténtica” tradición (chilena), sino que corresponde a una moda. Pero, estos discursos -como las disputas internas ya indicadas- requieren una a reflexión sobre la dinámica de la tradición, que, siguiendo la perspectiva crítica de Sahlins (2004) sobre las continuidades y los cambios culturales, “a ‘tradição’ aparece muitas vezes na história moderna como uma modalidade culturalmente específica de mudança” (SAHLINS, 2004 p.508).

Este autor crítica las visiones románticas de la tradición -como manifestación esencial, que reproduce un pasado muerto e inmutable-, o las visiones melancólicas o pesimismo sentimental -como fragmentos de estructuras culturales corrompidas por el contacto con el sistema mundial (SAHLINS, 2004 p.510). Ambas colocan a los pueblos como incapaces de “inventarse” o de tomar decisiones frente a su reproducción cultural⁶⁴. Sin negar que la modernidad implica transformaciones, a veces violentas, los pueblos son igualmente agentes de su propio cambio y quehacer cultural. Bajo esa consideración, las “tradiciones” son recreadas en y para los objetivos del presente. Rescató aquí, la idea de “conciencia cultural” que el autor propone: las manifestaciones culturales son señal de una diferencia cultural más que expresión de una “identidad étnica”, -noción normal en ciencias sociales que consigue

63 Como respuestas a esas críticas: “el sonido de nuestro TUMBE es único. No llegó ni de Uruguay, ni en Brasil ni de Perú. Se origina en Arica y actualmente es interpretado por TODAS las comparsas Afrodescendientes” ver nota on-line: *Primeras Luces del Tumba Carnaval* (TUMBA CARNAVAL, 2010).

64 Como señala, es dar la batalla por ganada, ya que el proyecto universalizante de Occidente no “salio tan bien” en todos lados, pues los pueblos tiene capacidad de reacción y son capaces de “sabotear” culturalmente los mecanimos de dominación, como desarrollamos en capítulo 1 (Sahlins, 2004).

empobrecer el movimiento-, señala Sahlins, “essa consciência cultural (...) envolve a tentativa do povo de controlar suas relações com a sociedade dominante, incluindo o controle sobre os meios técnicos e políticos até aqui para vitimá-las” (SAHLINS, 2004 p.507). El “renacimiento” de la cultura afrochilena se comprende como una “conciencia cultural”, una toma de conciencia historia sobre la *chilenización*, con el propósito de controlar sus relaciones con una sociedad dominante -la chilena- que no los reconocía, como vimos. Bajo ese prisma, la “recreación” del tumba carnaval es paradigmática: es la invención de una “tradición”, o sea, una modalidad culturalmente específica de cambio.

Sahlins analiza la *performance* del *hula-hula* en Hawai, catalogada como expresión degenerada por el contacto imperialista o ficción elaborada para el turismo. Criticando esas visiones da cuenta cómo esta *performance* aparece en distintos periodos históricos y con diversas finalidades, llegando al actual renacimiento hawaiano, donde la danza es una “invención” en base a elementos que permanecieron en las escuelas del interior de la isla. En todos esos periodos, el *hula-hula* mantuvo continuidades de forma y significado, gracias a las cuales la *performance* denota una función histórica (SAHLINS, 2004 p.514-516). Del mismo modo, el tumba carnaval *recreado, inventado, rescatado* se manifiesta como una modalidad propia de cambio, poseyendo una función histórica: habla de la continuidad de una comunidad “afro” -con todas sus nominaciones- en un territorio específico, explicitando un “antes” y un “después” de la *chilenización*. Es la “invención” de una tradición bajo categorías propias, que a la comunidad le parecieron necesarias. No es la repetición refleja y sin sentido de costumbres antiguas, es renovado, creativo, lleno de innovaciones contextuales a un presente.

En este sentido, es interesante oponer dimensiones ideológicas asociadas a la construcción de los estados nacionales, también como invención de una tradición. Como reflexiona Hobsbawm (2006) las ceremonias, hitos e iconos oficiales públicos son conscientemente inventados y manipulados, sobretudo referidos a tradiciones oficiales. Así, este autor define tradición inventada como:

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tática ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 2006 p.9).

El pasado histórico apropiado, en el contexto territorial y simbólico de Arica se instauró crucialmente con monumentos patrios, nombres de calles y marcas que reconfiguran el Centro Histórico de la ciudad -como vimos en el primer capítulo- que “inventan” una tradición impuesta a un territorio, para simbólicamente enlazarlo a un pasado histórico “apropiado” por la nación chilena.

Por tanto, esta etnografía busca equiparar las asimetrías entre invenciones, en las que algunos “quedan con toda la suerte histórica” (SAHLINS, 2004 p.512) dando cuenta que ambos casos son “tradiciones inventadas”, no ausentes las manipulaciones y creaciones para diversos fines. Aclaro que tomo una visión analítica de la “invención de la tradición”, como campo fértil para reflexionar sobre los usos del tumba carnaval por esta colectividad. En esa línea, como propone Renata de Sá Gonçalves (2010), al problematizar las continuidades en el cambio a través del caso de la danza del *mestre sala* y la *porta bandeira* del desfile de carnaval carioca,

em grande parte dos estudos contemporâneos, a noção de tradição foi reificada, identificada com certo artificialismo, enrijecendo a compreensão de práticas culturais diversas. O problema, portanto, é que a má aplicação da ideia de "invenção da tradição" desvincula-se de uma apreensão mais fortemente cultural, nublando seus aspectos inventivos.[...]o uso da ideia de "invenção da tradição" precisa ser analítico e, desse modo, não deve se tornar equivalente ao plano ideológico. Este último é apenas um dos planos de significação das formas culturais de expressão. Não é o único e nem sempre o mais evidente (GONÇALVES, 2010 p.27).

Así, las tradiciones son siempre contextuales a situaciones socioculturales específicas, por tanto, afrontar la pregunta si el tumba carnaval es inventado, es un punto de partida, pero no compensa mayor análisis si nos quedamos en una constatación factual de que “efectivamente” lo fue. Lo interesante sobre esta colectividad es que al alero de la “recreación” -como ellos llama al proceso de invención- lograron condensar elementos de la memoria oral con otros sentidos diversos. La tradición “funciona como um padrão pelo qual as pessoas medem a aceitabilidade da mudança” (SAHLINS, 2004. p 525), por tanto, el tumba carnaval -actual y en formato de comparsa- midió la aceptabilidad de un cambio de sentido colectivo: venir a ser una comunidad de afrodescendientes en el norte de Chile, conscientes de una historia cultural y territorial en los Andes.

Al punto que esta “nueva” tradición -si puedo decir que es nueva- revela un constante cambio y ampliación de sus usos en la actualidad. Como *performance* no permaneció sólo en formato de comparsa para el uso público de actos reivindicativos (una

mera instrumentalización del dispositivo *comparsa*), sino que tomó “vida propia”, que al participar en el desfile del carnaval exacerbará su riqueza inventiva. A la vez, el tumba carnaval ocupó otras esferas sociales, como fiestas familiares o festividades religiosas (Cruces de Mayo, celebración Día de los Muertos, entre otras) que denotan su significado simbólico más allá de lo esperado en su inicial creación. Lo interesante es revisar cómo fueron unidos diversos sentidos en la creación de esta *performance* y, puntualmente, cómo operó la dimensión musical de lo sonoro y del movimiento, que serán expuestos en el siguiente apartado.

4. LAS PIEZAS DE UNA HISTORIA PERDIDA: *PERFORMANCE*, SONIDOS Y MOVIMIENTOS.

Entonces hay muchas tradiciones que se perdieron, y esta música y este vestigio del tumbé que se empezó a recobrar, pero todavía falta cosas, hasta el momento no puede aparecer nadie que diga “esto se hacía así”, porque cada vez estamos recobrando más cosas. [...] Gustavo hizo un gran trabajo [...] fue muy importante ese asunto y recobrar esta historia perdida, perdida de la ciudad y de los afrodescendiente ariqueños, por eso la importancia de recrear este asunto en base [a la] experiencia de otros países, fue relacionar, fue relacionar... esto es como un rompecabezas, a veces nos faltaba una pieza, bueno había que fabricar esa pieza, si la pieza encajaba ¡listo! (Ronald Vergara, entrevista personal 02-02-2013)

4.1. LO SONORO: “VUELVE LO AFRO, VUELVEN LOS BARRILES”.

En el colectivo suena la radio transmitiendo noticias, voy entre dos señoras con grandes bolsas de feria, coloridas y ¡atiborradas de verduras! seguramente vienen del Agro. El señor sentado adelante va con holgura y conversa con el chofer. La radio chirría, las ventanas pasan como *flashback*: condominios, casonas, el Colegio Italiano, el Club de Huasos... en el kilómetro 4, al lado izquierdo de la carretera, un manchón verde se hace presente con olivos, sus troncos añosos llenos de vida contrastan con las laderas arenosas. Pasada una curva, se abre al lado derecho una inmensa planicie con viveros de las “semilleras”. Avanzando, a la velocidad de una carrera automovilística, el chofer pregunta donde nos dirigimos “voy a San Miguel” digo yo, “¿donde los carabineros?”, “sí, creo” respondo. A esa altura en ambos costados se alza un verde oscuro de enormes plantaciones de olivares con carteles anunciando empresas, ventas y visitas a sus plantaciones. Tras el Museo Arqueológico, el colectivo me deja en el reten de carabineros, me explican que a una cuadra está el departamento municipal. Cierro la puerta y el polvo se levanta pintando de arena mis zapatillas.

Al acercarme a la oficina pregunto por Yoni Olis, me indican una sala y cruzo la pequeña plazoleta -siempre me pongo nerviosa al hacer una entrevista, aunque este ya acordada-, toco la puerta “Hola, llegaste, ¡entrá!”, detrás de la mampara veo a Yoni -de mediana estatura, delgado, con pelo negro peinado, entonces, con rastas- sentado frente al computador y acompañado de una calabaza, yerba mate y un termo. Nos saludamos, me pide unos minutos para terminar unas cosas. Salimos a la plazoleta y sentados bajo la sombra de un

árbol iniciamos nuestra conversación; se presenta “soy un ritmista, si, tengo habilidad en la percusión natural no más, pero nunca estudié música” y “bueno, yo vengo de Uruguay, ¿no?, entonces ahí participaba en comparsas de candombe”, pero más que en comparsa “tocaba así libremente” los fines de semana en los barrios. Pero fue en Arica donde se hizo un personaje gravitante: “nunca había tenido la oportunidad de participar tan directamente como acá, en el tema no solamente en la ejecución del ritmo, si no que en la construcción de los tambores, porque yo aprendí con Kiko Anacona a hacer tambores”.

En esta historia Yoni Olis es una figura fundamental. Junto a Gustavo del Canto fueron impulsores de un “sonido” propio, un ritmo, que hoy se conoce como tumba carnaval. Si Gustavo se abocó al rescate e investigación, Yoni fue pieza clave en la construcción de los tambores afroarriqueños.

Él me deja ver su respeto y la magia que tiene por la música, me aclara rápidamente “es un rescate, nosotros no estamos haciendo una cosa fidedigna de lo que se hacía antes... ¡eso sería mentir! si dijéramos 'eso era', ¿verdad?”. Conversando sobre los “elementos musicales” presentes en los relatos de los abuelos, me dice: “bueno aparte de la guitarra, sabemos que la gente acá mayoritariamente eran agricultores, los que vivían acá en Azapa, entonces echaban mano a lo que sea para hacer composiciones rítmicas”. Otro elemento era “la quijada de burro”, “eran características de acá”. Sobre la existencia de los tambores, me responde “mira, no tenemos ninguna”, pero “la referencia mayor” “es que sí habían unos pequeños bombos, así hechos con cuero de chivo, como las cajas ahora andinas (...) pero más chiquitos, eso si había”. En los “caseríos de gente negra” de la ciudad, se usaba la guitarra y otras cosas, como cajas “o algo por el estilo, pero así que nosotros sepamos que ¡el instrumento era tal!, de tal características, no, no, nunca escuchamos la referencia”.

Otros integrantes señalan, así como los textos publicados, que no habían tambores como los de ahora. Resumen la antigua estructura sonora a la guitarra, bombito andino y quijada de burro (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2013). Además de *utensilios* del cotidiano que al no ser instrumentos musicales son minimizados, tachados de *no-instrumentos* sino de *improvisados* (CANTO, 2003; MORA, 2011)⁶⁵. Considero sugerente reflexionar que

65 Respecto a la etnografía de Nestor Mora (2011), discrepo de algunos elementos de su análisis musical: no diferencia bien el “tumbe de antaño” ni que es lo que comprende como “improvisado”. Por ejemplo, indica que los “tambores” eran improvisados al ser hechos de barriles de aceitunas, pero en los relatos que he levantado, como los trabajos de la misma comunidad (CANTO, 2003; BAEZ, 2010; SALGADO, 2013) indican que no había tambores de barriles de aceitunas. Asimismo, Mora cataloga de improvisado a la quijada de burro, siendo que -desde Ecuador a Chile- es un instrumento usado tradicionalmente; tampoco hace alusión al rol de la guitarra, que esta presente en el mundo andino como instrumento base para cantar coplas de carnaval, como sería también el caso del tumbe.

esos objetos no fueron menores en la sonoridad de antaño y cuestionar la categoría de *no-instrumentos*.

En la infancia de Don Arturo Carrasco (década 1950) su abuelo lo llevaba a ver desfiles en el centro de la ciudad: “el negro ocupaba toda la calle”, no se utilizaba la fila, todos iban tocando y bailando, “cada uno llevaba su ritmo, si yo voy con este tarro, yo iba golpeando (golpea un plato) tac, tac, tac; pero no había una música establecida que había que ir tocando”. Insiste que había tambores, pero su relato es confuso, no dice como eran; en verdad “los negros no tenían dinero” entonces “no habían instrumentos”. A diferencia, da un minucioso detalle de *utensilios*, que incluso tenían cierta confección: primero “con esos tarros de manteca”, “unos tarros cuadrados que todavía se ven por ahí, le ponían mango de un palo de escoba, así, y le iban golpeando”; segundo, otros tarros más pequeños “de galleta” también se golpeaba; y, tercero, unos “bambús”, unos palos huecos y anchos.

Algunos apuntan que Don Arturo “inventa” muchas cosas, pero otros relatos mencionan esos objetos⁶⁶ y entrega ideas interesantes: describe que “no había una música establecida”, lo que indica que era más espontánea (o menos padronizada); si bien no explica como eran los tambores, describe muy bien como se golpeaban los tarros, sus tamaños, formas y hasta procedencia (de manteca, de galleta). Es un atisbo a cómo era la antigua sonoridad “¡era un sonajero!”, dice Don Arturo, “todos bailaban, gritaban ¡una diversión!”. Cuestiono así que esos utensilios fuesen improvisados pues tenían un proceso de elaboración y se elegían (suponemos tenían ritmo, pulso y otros factores que hacían percutibles “esos” objetos y no otros). Además muestra la capacidad de producir sonido, aun con la ausencia de instrumentos y resolver la necesidad de sonorizar y divertirse colectivamente.

Con todo, el colectivo llega al consenso de construir tambores, proceso que contó con pruebas de materiales y sonoridades, que se pusieron en diálogo con otras simbologías:

personalmente cuando yo vine acá a Azapa, vi un par de barriles y directamente lo asocie con un tambor, ¿te das cuenta?, ese fue el nexo; y también tiene gran casualidad que la gente negra, hasta ahora, se especializa mucho en el tema de la aceituna, ¿no?, entonces en esos momentos los barriles eran utilizados para eso, para el proceso de cocimiento de la aceituna, entonces ¡esta ligado por ese lado! con lo que es la gente afro, la gente negra de acá a de Azapa. (Yoni Olis entrevista personal 04-02-2013)

66 Ronald Vergara, me describió que los “abuelos” usaban las combas (para recolectar aceitunas) y unos palitos similares al “reco-reco” que eran de bambú tallado y hueco (como la Guacharaca centroamericana). En los relatos transcritos en libro de Cristián Baez aparecen descripciones muy someras de esos utensilios (Cf. BAEZ, 2010).

Los barriles tradicionales de madera estaban en desuso, prácticamente “botados”, remplazados por toneles de plástico azul. “Entonces ahí teníamos la materialidad que estábamos esperando” señala Gustavo, fue como que “vuelve lo afro, vuelven los barriles”. Eso gatilló un doble ejercicio: no sólo crear un tambor, sino también rescatar una “imagen” de un oficio tradicional -el tonelero- que se estaba perdiendo. Como señala Ronald Vergara “se crea esta instancia de los tambores aceituneros, que también era parte de la historia y del símbolo de los afroarriqueños”. Más allá de la semejanza en la forma del tambor, era una búsqueda poética:

nosotros queríamos básicamente rescatar lo que hablaba Wormald Cruz⁶⁷, cuadrillas de tambores, salir de la ciudad, volver a eso. Y decidimos utilizar y hacer casi como una analogía poética, que fue tomar... o sea estamos redescubriendo lo afrodescendiente, y mientras hablábamos estas cosas, estábamos ahí... aquí hay barriles de Azapa (Gustavo del Canto entrevista personal 04-02-2012).



Fig. 11: Recorte diario La Estrella de Arica (25-02-2003) Reportaje sobre el encuentro Jóvenes Afrodescendientes, se ilustra con una foto de la primera comparsa.

Pero el proceso de imaginar en base a una materialidad a hacerla sonar, que respondiera a todas las necesidades sonoras y prácticas -no sólo simbólicas- hizo necesaria la mano de un legendario luthier: Luis “Kiko” Anacona⁶⁸. Entre él y Yoni se teje una relación de amistad, de cierto modo un linaje de tamborileros. Como recuerda Yoni: “ahí él fue algo importantísimo, porque ahí

nos ayudo a la transformación de que el mismo barril de aceituna, nosotros lo pudiéramos transformar en un instrumento”, transfiguración que tuvo etapas.

67 Historiador regional cuyos trabajos escritos datan entre '60-'70. La comunidad hará lectura sobre sus trabajos como desarrollamos en el apartado de “Carnaval Afrodescendiente” en Capítulo 1.

68 “Kiko” Anacona fue un músico y luthier santiaguino que llegó a Arica tocando en una banda “tropical” radicándose y donde desarrolló su oficio. Fue reconocido a nivel nacional por sus famosas “tumbadoras” encargadas por músicos chilenos de renombre. Cuando Yoni y Gustavo lo conocieron tenía más del 70 años, viendo la vida de las primeras comparsas, fallece en 2008. Es una figura central, incluso la fecha de su muerte (4 de nov.) la comunidad afroarriqueña celebra la *Semana Afro en Arica* (lleva varias versiones) y conmemora a don “Kiko” con pasacalles y un show musical. Sin duda, el tambor *repique* es casi igual a sus *tumbadoras*. Ver vídeo: CNCA, 2009.

Un **primer momento** fue: un *tambor grave*, más grande, a base de barriles y con cuero de vaca; y un segundo *tambor agudo* buscó replicar los bombitos andinos, con dos parches de cuero de chivo, tensado con cuerdas; además, las *quijada* de burro. Esa fue la base sonora de la primera salida del 6 de enero de 2003. En la imagen en la pagina anterior vemos: tambores más grandes con cuerdas similares a un barril; unos mas pequeños, abajo, como los “bombitos” y unas quijadas sobre ellos. Además, unas “tumbadoras” con tensores de metal⁶⁹.

Pero no quedó así. El formato sonoro seguirá moviéndose, vibrando, para llegar a la sonoridad actual, como una relación tramada entre entorno–objeto–sonido. Las maderas de los antiguos toneles era mala calidad y “pesadísimos”, fueron remplazadas y se achicaron los tambores. El bombo más agudo, o bombito, también sufrió cambios para que sonará mejor, siendo alargado y poniéndole tensores⁷⁰. La escasez de burros (hoy se usan camionetas) impidieron tener más quijadas; y, al cerrarse un antiguo matadero, la confección de cueros se hizo difícil. Además, hubo elecciones sonoras y prácticas para moverse en comparsa: se descartó desde un inicio la guitarra, se transfiguraron los tambores a los actuales *bombo* (grave) y *repique* (agudo), se incorporó el *chéquere* y el *güiro* en remplazo de la quijada, sumándose la *campana* o *cencerro*. (Ver cuadro de síntesis, en Anexos)



Fig. 12: Fotos de tambor Bombo (Izquierda); tambor Repique (Derecha). ©M.León.

Como **segundo momento**, tras estas adaptaciones, las comparsas se compone hoy de: grupos de dos tipos de tambores, *bombo* y *repique*; además *güiros*, *chequeres* y *campanas*. Dejar elementos e incorporar otros no fue sólo una relación con el medio -físico y territorial- sino también social: ingresaron cada vez más personas y tener tambores e instrumentos se hizo insostenible si

continuaban siendo de materiales que escaseaban. Además hubo elecciones estéticas: en cuanto sonido, comprendido como una “acción comunicativa” (FELD, 2008 p.331).

69 Yoni Olis y Gustavo del Canto hablan de 2 tambores que fueron transformándose a los actuales bombo y repique. A diferencia Ronald Vergara indica que en un comienzo eran tres tambores: uno grande, otro mediano y un pequeño, podría responder a esta foto. De todos modos queda claro que estaba aun en proceso de adaptación.

70 Comenta Gustavo que don Kiko tomara y le pondrá tensores, para que el sonido fuera más agudo; ahí su símil a la tumbadora.

Siguiendo a Steven Feld “el estudio del sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. En esa medida tal estudio se sitúa en la intersección del análisis acústico y el cultural” (FELD, 2008 p. 332). De este modo, el proceso de constituir un cuerpo sonoro excede a factores sólo prácticos; es un intrincado vínculo entre materia, sentidos y afectos de las personas. La creación de los tambores es crítica en esa relación. Aquí me detengo para reflexionar que la materialidad no sólo responde a factores técnicos, sino a la “relación humana” de las personas que se vinculan con ella para producir ciertas cosas; en el caso, generar “un sonido” e invocar imágenes y sentidos (FELD, 2008; BLACKIG 2007).

Si en un inicio la materialidad del tambor fue el barril de aceituna -invocación de la imagen del tonelero y la vida agrícola-, en su proceso de transformación esa alegoría aparentemente quedo eclipsada por otros factores, pero manteniendo en continuidad la madera: se elige una madera de mejor calidad, su corte y tallado para dar la forma -aprendido de Kiko Anacona- que mantiene las duelas del tambor (como los toneles). Pero esa materialidad-sonoridad también se extiende a otros instrumentos, como explica Yoni Olis “en remplazo de la quijada salió el chéquere, y bien, ¿te das cuenta? siempre conservando también la línea y los elementos ¿no?, el chéquere de madera, con cuentas o piedrecitas por dentro, no tiene nada plástico y funciona bien”. Las incorporaciones se aceptan o funcionan si están *conservando la línea y los elementos*, o sea la madera, *nada plástico*, manteniendo la imagen de autenticidad. No obstante, la relación con la madera va más allá.

En un momento de nuestra conversación sentados bajo el árbol, Yoni me cuenta sobre las celebraciones de carnaval de la mítica Julia Corvacho y su familia “y sabes, justo observaba lo mágico de ahí” donde “todas las celebraciones de la familia se hacen debajo de un gomero ¡más grande que este!” “que está ahí... ¡si ese gomero hablara!... ¡uuf! tendrías la pega⁷¹ hecha”. Riendo sobre ello, me lleva de esa imagen a una comparación “eso es igual que en aldeas en África (...) todas las aldeas tienen un árbol sagrado ¡así enorme! ¡siempre! el árbol característico y bajo ese árbol se junta la comunidad (...) todo pasa en torno, bajo ese árbol” a lo que el reflexiona “acá, no se si fue pura casualidad, pero sucede lo mismo ¡lo mismo!”. La imagen del árbol se presenta como metáfora de la comunidad, la reunión, el encuentro, en un contexto agrícola. Podría extenderse que esa materialidad, la madera viva de

71 Modismo de “trabajo”.

los tambores, invoca el mismo sentimiento: congrega a la comunidad, “la familia tumba carnaval”; y no sólo para carnavales, pues también en los “entierros” los tambores se hacen presentes⁷². Puesto que el tambor habla: “¡no es solamente una ejecución! sino que nosotros [...] trabajamos de lograr una conversación con los tambores”. Ahí radica la magia del tambor, lograr que el “tambor hable”, converse, se comuniquen. Como otro músico, Ronald Vergara, lo expresa: “entonces ahora con el tiempo, nosotros nos damos cuenta de que los tambores tiene una vida y un alma propia, que gracias a nosotros son capaces de hablar, nosotros somos un conducto”.

Puede pensarse que el tambor es una madera viva, que comunica y habla con distintos planos. Aún más, la noción de una madera viva, de un árbol, está presente en la explicación que Ronald me da sobre la búsqueda sobre sus orígenes “porque la música tiene una estructura, es un árbol, es un árbol que tiene muchas ramas, pero a parte de las ramas, tiene muchas raíces... o sea buscar esos dos lados, o esas dos caras de la moneda”, metáfora para describir que existen patrones rítmicos que son vestigios “afro”, o sea, vestigios de ese árbol.

De este modo se presenta el sonido como algo vivo, la música como un árbol, la madera viva de un tambor que habla, que reúne a la comunidad; metáforas que subyacen al simple fenómeno físico de producir un sonido y en cuyo fondo se dibuja una alegoría a lo rural⁷³. Desde las raíces hasta las ramas hay varios caminos posibles, nudos y decisiones, como también momentos en que ésta madera -este rescate- crece para volverse viva: “Esto fue bien místico ¡fue increíble!, porque nosotros eh, partimos con ciertos instrumentos [...] íbamos tocando el mismo ritmo de ahora, pero de otra manera, pero... ¡el ritmo evolucionó!” (Yoni Olis, 2013). O como indica Gustavo “nosotros pusimos la base” pero al final “esta cosa como que fue tomando forma sólo”. Pues “el mismo tumba nos fue pidiendo como otras cosas, y se fue dando; es decir, lo que estamos tocando hoy en día es el resultado de la evolución que tuvo ese ritmo” explica Yoni Olis.

72 Me explica que cuando se mueren personas viejas de la comunidad “estuvimos también en los funerales de cada integrante de esta familia, eh, tiene su ceremonia con los tambores alrededor de féretro, y es una parte ¡muy emotivo!, ¡es increíble la magia y la energía que se genera ahí! [...] nosotros te das cuenta, es decir, no solamente trabajamos para el carnaval, no solamente trabajamos para hacer un pasacalle, sino que trabajamos como familia, en mantener una familia... la familia Tumba Carnaval” (Yoni Olis entrevista personal 04-02-2013)

73 En la ciudad de Arica casi no hay árboles, es desierto y mar. En contraste el entorno rural de Azapa está poblado de olivares centenarios y otros árboles, como un valle fértil dentro del desierto.

4.2. DEL SONIDO AL MOVIMIENTO: EL RITMO DEL TUMBA CARNAVAL.

¿Cómo fue la *evolución* del ritmo, ese transfigurarse de materia inerte a una materialidad sonorizada, cuyo centro fue el tambor que, símil a un árbol, reunió a la comunidad? Son varios factores, que trato de resumir en dos ejes para dar cuenta cómo esa materialidad -o instrumentos- fue guiada en la búsqueda de un sonido y una rítmica, que “pidió cosas” y fue “tomado forma sólo”, pues el tumba carnaval trasmutó como un “ser” puesto en acción por todos sus integrantes.

Un componente importantes del sonido es el ritmo: “que conduce al baile y al movimiento”(LOPEZ, 2003 p.58); una forma de organizar el tiempo, observar y experimentar la realidad; del mismo modo, se expresa como una fuerza física que afecta a todos los órganos del cuerpo (ídem). Schafer señala que oír es un modo de tocar, donde las bajas frecuencias pasan a ser táctiles (SCHAFER, 2011 p.29), y ello se relaciona con esa capacidad del ritmo -como parte del sonido- de afectar físicamente al cuerpo. De ahí que las dimensiones *performativas* del movimiento, vestuario y sonido, no sean -como expresa Feld a partir del caso de los tambores kaluli- rasgos de una estética abstracta, sino que buscan contribuir al toque del tambor (FELD, 2008 p.346); situación similar a la del tumba carnaval. En esta interrelación de varios sentidos -pues es una *performance*- distingo analíticamente que al hablar de ritmo -desde los músicos- se revela la interrelación con el baile y el movimiento, como vemos a continuación.

Después de crear los primeros instrumentos, señala Yoni Olis, también fue “el tema de la rítmica, te das cuenta, que también salieron elementos de la entrevista”, guiados por el paso de rueda con la cadera -que será el paso base de la comparsa- “nos dimos el trabajo de buscar ciertos elementos y patrones que todavía existen acá”, como los “bailes tierra”⁷⁴ que “era afro”; y también del sur peruano, pues “recordemos que esto también era Perú”. Los “patrones rítmicos son casi similares” al Festejo⁷⁵, “tiene como una deformación, así, con el tema de lo que es el Festejo [...] como cierto encaje con el tumba de acá, también ¡no son iguales! pero tiene su encaje”.

Del mismo modo, Gustavo del Canto indica “también hubo que reinventar el toque, reinventar las distintas variantes, y ese fue un trabajo que se hizo”, en ese trabajo se tomo

74 Se refieren al *Cachimbo*, bailado al interior de Iquique (región próxima) que tiene base en la zamacueca. La categoría baile tierra fue trabajado por la folclorista Margot Loyola (1918-2015), cf. LOYOLA, 2004.

75 Baile Afro-peruano difundido por los hermanos Santa Cruz, como parte del florecimiento afroperuano de los años '50-'60. cf. FELDMAN, 2009.

como “un paraguas”, “ponerse bajo un parámetro, un techo, un contexto y el contexto rítmico de esta zona es 6/8, 3/4, la Zamacueca⁷⁶”. Ésta, como base rítmica de bailes americanos “hijos de la Zamacueca”: la Cueca en Chile, la Marinera en Perú, la Zamba argentina, el Malambo, o el Cachimbo “de acá” (norte de Chile). Como Gustavo señala podría haber sido otro el *paraguas*, pero se eligió uno que respetase el contexto territorial y rítmico de bailes “que son medio afro, no indígenas”, donde el tumba se influencia, pues “tiene ese toque medio balseado de la Cueca, ese tacum ta tácum, tacum ta tácum, tácum ta tácum... muy Landó” del afroperuano.

Ese vínculo con un contexto revela una dimensión *local* -que se enraíza como un árbol- en base al ritmo y la similitud con el afroperuano (pues *esto antes era Perú*), de modo de organizar el toque rítmico del tumba carnaval. Gustavo explica que siguiendo el instrumento de la “cajita” afroperuana, el tambor *repique* toma esa base “golpeando en la base y haciendo unos tresillos”, tresillos en 6/8. “El repique es como la cajita”. En cambio el tambor *bombo* va “como van las caderas” al movimiento del compás, a la base, “o sea fue pensado en cuadrilla y poder avanzar.” Además de esas condiciones rítmicas, que nacieron en diálogo -o para- el movimiento, entre ambos tambores se crea la base del tumba carnaval, como una conversación, donde “el *repique* son los [tonos] más agudos, son los que van jugueteando, ahí tienen como más libertad de ajustarse al ritmo [...] sin embargo, el *bombo* es más patrón, así, establece la base” señala Yoli Olis.

Pero también hay otros patrones rítmicos que influenciaron al tumba. En décadas anteriores hubo un grupo de personas que practicaba batucada (baterías rítmicas como las de las *escolas* de samba) en Arica⁷⁷. Incluso (veremos en siguiente capítulo) en el desfile la *Ginga* en los años '90 muchos grupos tocaban batuque e imitaban las escuelas de samba carioca. Varios de esos músicos participaron también en la base de la creación del tumba

76 Zamacueca es un baile colonial limeño, cuya rítmica es una mezcla de elementos negros-mulatos y criollos-hispanos, e influenció diversos bailes del Cono Sur, como la *Cueca* (baile nacional chileno). Existe consenso que la *Cueca* tiene un origen en la zamacuenca (GARRIDO, 1979), producto de los flujos e intercambio por las Guerras Independentistas, donde tropas del Ejército Libertador, que incluían músicos, llegan a Chile; entre ellos un grupo de mulatos limeños que tocaban y bailaban zamacueca. De ese baile nace la *cueca* en suburbios urbanos “bajos” y populares (en *chinganas*, o sea bares y prostíbulos). En el siglo XIX este baile es “aristocratizado” sufriendo todo un proceso de transformación por la élite que lo incorpora como un baile de salón (cf. TORRES, 2008) y llega a ser proclamado Baile Nacional, borrando todo componente mulato, pasando a ser imagen del “roto chileno” o campesino del centro-sur de Chile, figura bucólica de la identidad nacional. Es interesante observar que la *cuenca* baile nacional chileno, tiene un origen negro-peruano, símil al tumba carnaval. Sobre la invisibilidad del negro en el canon musical chileno (cf. Spencer, 2009).

77 Movimiento extensivo a todo Chile: la presencia de Batucadas se asocia a la llegada de la Democracia tras la Dictadura Militar y la posibilidad de ocupar las calles. La influencia del músico Joe Vasconcellos, hijo de brasileña y chileno, que llega con la apertura del país (o democracia) impacto en la música popular chilena -los afrochilenos gusta mucho de 'Joe'- además Vasconcelos junto con otro músico Caruso Moraga serán impulsores de escuelas de batuque en los años '90, este último realizó talleres en diversos lados de Chile. (cf. ROJAS, 2015)

carnaval, trayendo una influencia no menor en la estructuración o cimienta del ritmo, pero fundamentalmente para una estética de “comparsa”. Así comenta Ronald Vergara sobre *cortes* rítmicos que se incluyeron: “justo teníamos a unos chicos que estuvieron en el asunto de las batucadas, entonces sacaron muchos cortes de batucada y se ingresaron también, para hacer una cosa distinta”, pero, como señala, “no era muy lejana a la realidad” porque “existen cortes ancestrales” que vienen de “otros lados de África”, que “también se han incluido al tumbé, para tener un vestigio de lo afro que nosotros somos...”

Más allá de la “ancestralidad” o la certeza de si tal patrón era o es africano, lo que me interesa relevar es que el ritmo -como rompecabezas- se robustece también con otros territorios sonoros: los batuques, el candombe, digamos la lógica de una comparsa urbana con sonidos movilizados por la industria y la circulación musical contemporáneas. Ello evidencia que la relación entre música y lugar es “un mapa que se desdibuja” (OCHOA, 2003 p. 35), donde la tecnología digital y la explotación de las industria bajo la categoría “músicas del mundo”, han alterado las formas de transmisión de estas (OCHOA, 2003). Sin duda el *world music* ha explotado la categoría “afro”, ya no como músicas enraizadas o locales, sino como una etiqueta global. Todos mis entrevistados escuchan músicas “negras”: reggae, salsa, afrocubanas, “afro” (a veces por afro-mandingue), candombe, y por supuesto, festejo y ritmos afroperuanos. En similitud, sus padres -o mis interlocutores cuando niños- escuchaban marineras, vals peruano, son, rumba, chachchá, soul, entre otros.

Percibo, entonces, el movimiento de este árbol que crece. Antes de que existiera el tumbé -como indiqué- realizaron una re-presentación con *afro internacional*, sin categoría, sin suelo, sin territorio. El tumbé carnaval -como sonido que comunica- posibilitó enraizar ese *afro global*, con sentidos y rítmicas locales -el Festejo, el 6/8, la Zamacuena, el Landó- al haber sido guiados por el movimiento corporal y la creación de los tambores. Una vez plantado este árbol, sus ramas se expandieron y se hizo necesario *hacer una cosa distinta* y construir esa *figura poética*, una comparsa -un cuerpo colectivo que se tomó las calles- donde el sonido enraizado fuera “afro”, acorde a los imaginarios sonoros de músicas afroamericanas globalizadas.

4.3. EL MOVIMIENTO: LABORES AGRÍCOLAS ESCENIFICADAS.

Recuerdo esta entrevista: sentadas en la playa Corazones, sintiendo el frescor azul del Pacífico, cuyo nombre es una paradoja, sus olas golpea ferozmente al punto de triturar la ribera abrupta, rocosa y seca. Una gama de amarillos se levanta imponiendo respeto frente a este océano, irritado, profundo y ondulante. Pongo rec-play: escucho el golpear de la brisa sobre el micrófono “si bien, eh... bueno, soy Carolina Letelier Salgado, soy de la comparsa Tumba Carnaval, ariqueña y afrodescendiente, digamos soy afroariqueña”, de fondo siento el susurro del mar, “¿eso?” “si claro” le digo. El viento enreda los cabellos, las hojas de mi pauta musitan como si ellas hicieran las preguntas “...soy socia fundadora de la comparsa, y actualmente directora de baile de la comparsa”.

Carolina Letelier, es hija de Olga Salgado y parte de la familia Salgado Henríquez que inició el trabajo de reivindicación afrodescendiente, como señalamos. Ella, Carolina, participó en el trabajo de rescate, siendo impulsora en la creación de pasos y coreografías del tumba, junto con otras mujeres se encargó de dar movimientos a este ritmo carnavalesco.

Me comenta que “sobre lo que nos contaron y lo que nos gráficaron” empezamos a recrear, llegando al “punto de similitud entre todas las cosas que nos dijeron” en relación “con el tema de bailes carnavalescos, de fiesta, asociados al movimiento de cadera, de tumbarse y de botarse; principalmente eso como eje fundamental”. La particularidad de este baile, en cuanto movimientos, era el *caderazo* y la *rueda*, para botar al compañero, de ahí su nombre: “tumba”, de tumbar. En textos y entrevistas se infiere que el movimiento de cadera -el *caderazo*- no era sólo al momento de botar al compañero, sino que era el *paso base*; y que por su carácter competitivo de diversión, tomaba una disposición espacial en círculo⁷⁸ (CANTO, 2003; BAEZ, 2010). En base a esas dos unidades de movimiento, empezaron a recrear

con pasos que estuvieran asociados a las actividades laborales que tenían los afrodescendientes en el valle de Azapa como por ejemplo, el corte de la caña, que nosotros hacemos un paso que tiene que ver con el machete; la *raima*⁷⁹ de la aceituna, nosotros cuando hacemos ese paso simulamos que tenemos una *comba*⁸⁰, entonces raimamos; obviamente que la *raima* de la aceituna no es así originalmente, cuando la gente *raima* no está bailando, lo hace, pero nosotros tomamos eso e hicimos una recreación sobre eso, tratamos de poner esa práctica

78 Por ejemplo, en el relato de Don Jorgue Llerena “Era una especie de competencia. En ocasiones lo bailaban en parejas al rededor de un círculo de gente. Y movían las caderas para allá, para acá, tratando de botar al contrario. Lo bailábamos para carnaval” (CANTO, 2003 p. 37)

79 En la zona denominan *raima* a la actividad de cosechar aceitunas.

80 Es el canasto en el cual las mujeres llenaban con aceitunas mientras *raimaban*.

dentro de lo que es un ritmo, que es el *tumbe* (Carolina Letelier, entrevista personal 07-02-2013).

Por tanto, la recreación en términos del movimiento corporal o “pasos” implicaba el ejercicio creativo de colocar esas *prácticas laborales en un ritmo*. Como elemento sonoro que lleva al movimiento, el ritmo moviliza esa memoria corporal, de cuerpos trabajando -prácticas agrícolas que ya no se hacían, pero recordadas- para artísticamente poblar con movimientos el nuevo tumba carnaval. Pues “o processo de mover-se e de dar significado ao movimento é a fonte da experiencia em dança, da qual a dança como produto é o signo visível” (BLACKIG, 2013 p.79)

Así los pasos básicos de la recreación son: “*machete*” asociado a la cosecha de caña; la “*aceituna*” de la *raima* y el “*algodón*” la cosecha de algodón; el paso “*base*” que es el movimiento de cadera, usando la falda y marcando el movimiento de cadera hacia el costado y que tiene la variante del “*avance*”, un paso con movimiento de cadera y juego de la pierna hacia atrás para avanzar en comparsa; y por fin, el “*tumbe*” que simula pegar un caderazo, de *tumbar para el lado* sin botarse⁸¹. (Ver fotos al final del capítulo)

El tumba carnaval en círculo se baila en contextos de fiestas familiares, difiere del formato de comparsa pues requiere otras necesidades espaciales: “El tema del círculo es como la cosa más espontánea; y ahí si po', se baila de pareja, se baila solo, se baila en grupo [...] pero esto de ir caminando fue [...] un acomodo o un elemento que nosotros incorporamos” aclara Carolina. Las disposiciones de los movimientos se elaboran en función del formato de comparsa, pues si bien los abuelos “se botaban ¡de verdad! se botaban al suelo con un caderazo”, lo que era un jolgorio y risotadas, en la comparsa “no nos botamos al suelo, pero recreamos en términos coreográficos” con el paso *tumbe* o representando el círculo en momentos que la comparsa se detiene. Pues,

cuando vamos en comparsa, que ya es como algo, entrecomillas, más elaborado, se van tirando señas, que tienen... que van asociadas a cada uno de los pasos, entonces eso ya es un baile, no voy a botar a mi compañero, es algo que esta aprendido [...] tiene un código, una seña, un numero para cada paso, ¡ya! (Carolina Letelier, entrevista personal 07-02-2013).

La estructuración coreográfica pasa de una expresión improvisa en círculo al desplazamiento en marcha, con códigos de algo *elaborado* que lo hacen *ya un baile*; o sea, elementos narrativos que son interpretados, leídos y expresados (BLACKIG, 2013). Pues

81 Los pasos son denominaciones *emic*, que implican en algunos un solo movimiento y otros una secuencia mayor de movimientos, pero son nombrados como “paso”, categoría que mantuve.

como indica Blacking (2007) bajo la perspectiva de una etnomusicología dialógica, interesa revelar las diferentes percepciones nativas sobre la experiencia musical-danzada y las formas en que las personas producen sentido a los símbolos musicales (BLACKING, 2007, p.202-203). Así, el movimiento basal del tumba, la cadera, es el centro cinético al que se adosan las actividades laborales de los “abuelos negros” para elaborar imágenes en movimiento que se narran al desplazarse colectivamente en la comparsa. En este sentido reflexiona Theresa Buckland: muchas veces en estudios sobre danza el pasado juega un rol fundamental para la legitimación de una autenticidad y de identidades étnicas (BUCKLAND, 2013 p. 151). Como sucede en este caso, donde la constitución motriz del tumba carnaval se torna un relato danzado de la memoria agrícola y la presencia afrodescendiente en el territorio.

En los primeros años el baile era dominio femenino, pocos hombres participaba como “figurines”, “bailando suelto”, sin coreografía. Fue en el 2011 que la comparsa Tumba Carnaval ideó el primer bloque de bailarines, que se estrena en el carnaval del 2012. Innovación a cargo de Diego Marambio y Edgar Olivares, quiénes gestaron el cuerpo masculino de bailarines y su coreografía. Diego se auto-indica así: “soy de los 'viejos nuevos' de la comparsa” y “cuando yo llegue ¡habían puras mujeres! [...] entonces tuve que aprender a bailar con ¡puras mujeres! tratando de ver vídeos, y cosas así, para sacar pasos de hombres, pero eran 30 mujeres... y yo ¿cachai?”. Los dos primeros años fue figurín, animando o acompañando alguna bailarina; pero, cansado de que “los hombres solo llegaban a tocar”, pues “no había un bloque de hombres como existe en los Caporales, los Tinkus, que hay un bloque bien marcado de los hombres⁸²” se empeñó en crear un grupo masculino.

Así “hace el llamado” entre las mujeres de la comparsa que preguntaran a sus hermanos, primos, para que “se acercaran a bailar, a probar por lo menos” y romper la cliché del dominio femenino. Finalmente reúnen unos 22 bailarines y “empezamos a crear pasos junto con el Edgar”, “buscando en vídeos antiguos” sobre el tumba⁸³, preguntado, yendo a Azapa, “buscando las labores que ellos hacían empezamos a crear los pasos”. Fue un proceso de diferenciar los pasos, pero insistiendo en las labores agrícolas, por ejemplo: el paso de *machete* lo hacen hombres y mujeres, pero “tuvimos que ir marcando, [que] se notara la diferencia [...] del paso de la mujer y del hombre, pequeñas diferencias que van

82 Caporales y Tinkus son bailes andinos, de diverso origen, que se bailan en Carnaval de Oruro y también en Carnaval de Arica. Por tanto dan cuenta de una relación de intercambio propia del contexto de carnaval (ver capítulo siguiente).

83 Se refiere a vídeos sobre la primera comparsa del 2003, pues sin haber participado del proceso de creación, se remite a los mismos conocimientos y documentos generados por el colectivo. Volver a la fuente era ya volver al año 2003.

masculinizando el paso, le van dando más fuerza, golpear el suelo, mantener el brazo arriba”. (Diego Marambio, entrevista personal 29-11- 2016)

Como me comenta Diego, los pasos básicos son casi iguales a los de las mujeres, pero fueron marcas y gestos los que los masculinizan. En un comienzo “hacíamos la *raima* de aceituna y algodón (...) pero después nosotros lo cambiamos, porque era una labor que era netamente de mujeres, entonces nosotros no podíamos hacer lo mismo, entonces (...) con los mismos tiempos hacemos un paso que se llama *cadena*”, cambios que se dan en los movimiento sobre labores agrícolas y trazan una metáfora que respete la pertenencia de género en la reminiscencia de su memoria.

Los pasos de cadera se mantienen -es la base cinética del tumba carnaval- pero se masculinizan. Surgiendo un debate entorno a la representación de lo masculino en el movimiento, pues “también estaba como un poquito del prejuicio de que... de la sexualidad, porque muchos bailarines entraban a bailar, y claro, te dá mucho movimiento de cadera, ¿cachai? y cosas así, pero la idea [es] que se mantenga masculino”; sumado al hecho de que luego ingresaron integrantes gay, que se movían más “delicados”; e implicó codificar los movimientos para mantener la imagen del “personaje”, de la “actitud” que corresponde “como debe ser un bailarín del tumba, que tiene que ser así como ¡creerse la muerte, que se come a todas las minas! y ya ¡con toda la perso! y ¡gritar fuerte! ¿cachai? tener la actitud... es un ¡rol! el rol que uno toma cuando es bailarín” explica Diego, en remarca la función de gritar, la fuerza y hasta rugir.

En oposición, las mujeres deben representar otros atributos en su baile: “transmitir ¡alegría, coquetería, energía, fuerza! en el caso del tumba”, explica Carolina, porque son bailes de carnaval y

si ponemos a buscarle la línea de similitud, que te decía, o el hilo conductor que lo une con el Festejo afroperuano [...] todo esto tiene que ver con un baile de fertilidad que se llama el Lundú[,] están asociados a prácticas de fertilidad; en el fondo acá llego un poquito más blanqueado por los mismos procesos históricos que nos tocó vivir” (Carolina Letelier, entrevista personal 07-02-2013).

Esas analogías en la representación de lo femenino (fertilidad) y masculino (fuerza), tiene una correspondencia en la diferenciación cinética del *paso base*: la cadera en la mujer es más “ondulante”, jugado con la falda haciendo un movimiento en forma de 8. En cambio el hombre es más “balanceado” moviendo la cadera más recta, sin que salga tanto para afuera, como la mujer. Por tanto, no es sólo una actitud -gestos, caras y sonidos (gritos)- sino también

una lógica interpretativa desde el mismo movimiento, como un código cinético o unidad significativa (KAEPPLE, 2013; BLACKING, 2013), que al verse comunique esa diferencia de género.

Además, nuevamente emerge la proximidad con el festejo. Como explica Diego Marambio, los pasos del festejo y el tumba son muy cercanos -casi equiparables- donde los movimiento de las manos y tronco superior son “casi iguales”; pero de la “cintura para abajo” son diferentes, los pies marcan distinto la “caída”; y, sobretodo, que en el tumba “la idea es marcar el paso base un ratito y vas haciendo otras cosas, cuando estas en comparsa”, mientras el festejo no se baila en comparsa.

El movimiento, como un lenguaje no-verbal (BLACKING, 2007, 2013), lo que importa es comunicar: “que además de la técnica, en lo que sea que tu vayas a bailar es sumamente importante ;transmitir algo!” -indica Carolina- y ese algo es la *energía*, la *fuerza*, *motivación*, *coquetería*; alegorías de la fertilidad en un baile de carnaval. La dimensión festiva, alegre, es el universo significativo en el cual transita el tumba carnaval, cuyo mensaje codificado en movimientos transmite -al igual que lo sonoro- una cierta añoranza de las fiestas de antaño, de la vida agrícola en el valle Azapa. Por ello examinar cómo el pasado es incorporado en prácticas contemporáneas -bajo signos de pasos, sonidos e invocaciones de imágenes cognitivas-, permite “comprender as memórias coletivas incorporadas, mantidas, negociadas e expressadas através da dança” en circunstancias socio-temporales específicas (BUCKLAND, 2013 p. 151).

4.4. MARCANDO LIMITES: LO QUE SE ESCENIFICA Y LO QUE NO.

Mira, nosotros puntualmente cuando empezamos con esto, como uno de los objetivos era: el rescate, la difusión, el reconocimiento, la no discriminación, la visibilización; no nos pareció digamos, eh... graficar en escena, eh, literalmente lo tortuoso que fue el proceso de esclavitud, por ejemplo, ¡caadenas, látigos!, y buaaah... esa cosa... que si bien, no hay que desconocerla, porque así fue, nosotros lo que estamos pretendiendo rescatar es lo que vino después, casi, no netamente la cosa de la esclavitud, si no que todo lo que vino después de eso; que son ¡estas fiestas! Ponte tu, que hacían en los años '30, hasta los años '50 que todavía se hacían en Azapa, que eran los descendiente de las personas que pasaron por todo ese sufrimiento, que fue... lamentable, le tomamos el peso y nos hacemos responsable, pero... las generaciones posteriores ¡celebraron eso! y lo celebraron así, con este tipo de fiestas, por eso no lo hemos hecho (Carolina Letelier Salgado, entrevista persona 07-02-2013)

Recuerdo preguntarme por qué en este proceso de reivindicación la comunidad afrodescendiente en Arica no optó por representar la esclavitud, como otros bailes en los Andes; sino que sus narrativas, aun asumiendo su descendencia de antiguos esclavos africanos, enfatizan el carácter festivo y agrícola. Pregunta surgida a raíz del Carnaval 2012 y 2013 donde observé el baile llamado “Negritos Corazón”. Este baile de origen colonial, “los negritos”, se expresaba en todos los Andes con variaciones regionales (CELESTINO, 2004) y representa de modo caricaturesco la llegada del esclavo negro al territorio andino, escenificando un capataz que golpea a esclavos. Los “Negritos Corazón” bailaban⁸⁴ en Carnaval de Arica, que siendo aymaras bolivianos residentes en la ciudad traían esta tradición (incluso venían personas de Bolivia a bailar con ellos y algunos eran negros), su *performance* mostraba explícitamente al esclavo negro con cadenas y sus cantos hablan su sufrimiento. Pregunté a varios integrantes de las comparsas afroariqueñas por este baile, que respondieron “no, eso es otro tema”, o enfatizaban que ellos no eran “de acá”. Presentía que la distancia radicaba en que era una organización aymara; pero igualmente me surgían dudas sobre esa tensión, pues muchos músicos y bailarines rescatan tradiciones de bailes andinos que narran la presencia del negro -por ejemplo la Saya- como expresiones hermanas. Por tanto, me inquietaba saber, más allá de las fricciones étnicas, qué había debajo de aquel gesto de desmarcarse y buscar otra lectura.

La explicación de Carolina, que cite inicialmente, fue entonces iluminador para entender cómo se marcó un límite en la creación e innovación de la tradición, *pretendemos rescatar lo que vino después*, o sea, la imagen de *esas fiestas*; en contra posición a *lo tortuoso* o terrible de la esclavitud (el sufrimiento o lo inhumano de esa experiencia, que hace alusión Los Negritos). Por otro lado, en mi último terreno (2016) platicando con Gustavo del Canto me comenta que en los primeros años de la comparsa un integrante entusiasmado con el rescate se disfrazó y fue golpeando con látigos, teatralizando la imagen de la esclavitud, pero después esta persona no lo quería repetir, pues “se había sentido mal”, estando acongojado por el personaje -afectado con lo que experimento en su *performance*-, a lo que los demás respondieron “¡si... mejor!” pues “a nadie le había gustado”. El mismo hecho lo indicó en una conversación informal, Marcos Llerena, que como afrodescendiente tiene una visión crítica: “alguna vez vi que representaban con cadenas, látigos [...] una cosa ¡horrible!, porque

84 Indico bailaban, porque no participaron del carnaval 2014, y por lo que entiendo, desde ahí en adelante no han estado presente en el carnaval. Durante 2013 al 2014 busque encarecidamente contactarlos, pero fue infructuoso.

nosotros no eramos eso [...] si bien eramos pobres, sin recursos, pero eso ¡no!”, revelando que la imagen de la esclavitud no es propicia o próxima.

Más allá de que la memoria llegue a cierta profundidad histórica⁸⁵ -el periodo de la *chilenización*- como base para este renacimiento afrochileno, como vimos, se observa la decisión de cómo personificarse en este nuevo escenario contemporáneo: el carnaval, la ciudad, el Estado chileno. Como Carolina me indicó sobre la esclavitud “nosotros no somos muy de llorarla en ese sentido”. Como “toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema” (BLACKING, 2007, p. 204), el tumba carnaval evidencia un sentido colectivo: la opción de reivindicarse desde la alegría, la festividad, felicidad y fuerza, como cuerpos colectivos danzantes en una *performance* que acciona estas alegorías para narrar su presencia y memoria de una vida agrícola de antaño; en cual era dueños o controlaban su reproductividad cultural, sus fiestas, vidas, sus tradiciones.

Por otro lado, también hubo límites en cuanto a demarcaciones territoriales. Existe un claro coqueteo con el festejo; su proximidad con el tumba carnaval es innegable, pero “no es lo mismo”. El tumba tiene diferencias en el movimiento -la caída de los pies, la escenificación de labores agrícolas-, en lo sonoro -detalles en el ritmo y sobretodo la construcción de los dos tambores- y demarcaciones simbólicas, pues *esto antes era Perú*, pero ya no lo es. Además, en el tumba carnaval el cajón peruano⁸⁶ no fue usado (no es práctico para moverse en comparsa) y tampoco el bombito andino; gestos de un doble movimiento de límites: no es Perú (del todo) y tampoco es Andino (indígena), el tumba está enraizado en el contexto territorial ariqueño, que diáloga con los imaginarios peruano y andino, pero que tiene su propia unidad.

En síntesis, se observa en la *performance* del tumba carnaval una forma creativa de construir una tradición que no responde a la imagen de lo chileno -en cuanto hegemonía de lo nacional- y tampoco a lo peruano. Para muchos parece una demarcación contradictoria, pero es una forma creativa y sublime de hacerse cargo de un proceso histórico complejo, en un

85 Siendo que la memoria es creativa y está en función de los objetivos del presente (BOSI, 1994; HALBWACHS, 2004), podría haberse escenificado la esclavitud como referente, aun pese no ser “cercano” temporalmente. Por ejemplo, el baile de *Los Caporales* fue creado en 1969, inspirado en el personaje Caporal de la Saya, un mulato capataz de esclavos negros. Hoy es parte de los bailes patrimoniales de Bolivia, pero es una creación reciente y donde la esclavitud es bailada. (cf. MEDINA, sin fecha)

86 El cajón peruano ha sido usado por las familias afrodescendientes “desde siempre”, pero en la creación del tumba carnaval como comparsa deciden no utilizarlo. Actualmente varios grupos musicales afroariqueños usan el cajón mostrando su vínculo con la comunidad afroperuana, como un territorio sonoro que dialoga con Perú. Pero en la forma de comparsa no se utiliza.

territorio que se mueve entre ambas esferas y en el que las narrativas de esta comunidad no habían sido manifiestas. Como indicamos, el tumba carnaval tiene una función histórica, da cuenta de la continuidad dentro del cambio (SAHLINS, 2004; GONÇALVES, 2010, 2009), cambios simbólicos sobre lo nacional. Esta *performance* se enraíza en ese territorio móvil, evocando la vida agrícola y la festividad que existía antes del quiebre de la *chilenización* para expresarse en un presente (en conjunto con los bailes andinos como veremos).

A la vez, no sólo se hace cargo de una memoria, como una narrativa sub-alterna a la Historia, también tiene una función pragmática: el acto de hacer memoria como práctica (RICOEUR, 2004 p. 83). La *performance* tumba carnaval, como un dispositivo de memoria -con sonidos, pasos y desplazamientos- difiere de la rememoración o evocación simple del pasado, pues tiene un uso; sus movimientos, toques, sonidos y otros elementos participan en un proceso de aprendizaje. Es un mecanismo de memorización, que “consiste en maneras de aprender que tiene como objeto saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de modo tal que estos sean estables, que permanezcan disponibles para la efectuación” marcados fenomenológicamente por el sentimiento de facilidad, espontaneidad y naturalidad memorización p. 83). La creación del tumba carnaval, como un dispositivo artístico vinculado al tiempo, constituye un lenguaje propio configurando una memoria-hábito: para bailar y tocar se debe aprender su código -sonoro y cinético-, marcas que son la memorización de un saber y una forma de aprender “esa” memoria de sus abuelos negros agricultores.

Además la construcción de los tambores es paradigmática, pues invoca una serie de metáforas -como una madera viva- que reúnen a la comunidad; además porque “la construcción del sonido del tambor en su sentidos material y cultural, el toque y la ejecución persiguen cristalizar un nodo de sensibilidades” (FELD, 2008 p. 348) . Donde hacer, escuchar, sentir y –añado– el bailar, la fuerza del sonido del tambor constituye una acción comunicativa. Así, los integrantes de esta primera comparsa inventaron una “lógica interpretativa” para escuchar la correspondencia entre un patrón acústico y su movimiento y “decidir en qué consiste, una vez acústicamente percibida” (FELD, 2008 p. 353). Los sonidos del tumba carnaval comunican y activan hondos sentimientos: de una memoria agrícola, de cuerpos trabajando en labores agrícolas, el sentido de comunidad que se reúne bajo un árbol, o entorno a un tambor; una historia que retorna, pero renovada.

Por último, la lógica interpretativa que tiene el tumba carnaval y su capacidad de memorización lo constituyen en un lenguaje no verbal (BLACKING, 2007, 2013), que en su

proceso de creación congregó y constituyó una comunidad, que la propongo como un “grupo sonoro”, definido como “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos” (BLACKING, 2007, p. 208), como en el caso de las distintas comparsas afroariqueñas y las personas que participan entorno a ellas. Siguiendo una antropología musical, que estudia la vida social como una *performance*, pues la *performance* musical crea muchos de los aspectos de la cultura y la vida social (SEEGGER, 2015 p. 14); este colectivo, como grupo sonoro, creó y se expresa bajo un lenguaje común. Por ende, participan de una forma de entender el mundo, en la que el tumba carnaval es la expresión de una forma de ser colectiva y experiencialmente afrodescendiente, en un territorio específico en los Andes.



Fig. 13: Fotos primera comparsa. (Izquierda) Recorte de Prensa – Diario Estrella de Arica. Pasacalle Pascua de Negro (6 de enero 2003). Corresponde a la primera salida de pasacalle de la comparsa. (Derecha) Primera Comparsa – pasacalle por Paseo 21 de Mayo (año 2003-2004). Imágenes proporcionadas por Dino Toledo.

SECUENCIAS DE PASOS



Fig. 14: Secuencia de Fotos 1 – Paso rueda y caderazo. Comparsa Arica Negro (2012). ©M.León.



Fig. 15:: Secuencia de Fotos 2 – Paso giro de "tumba" y variación "avance". Comparsa Tumba Carnaval (2012). ©M.León.



Fig. 16: Secuencia de Fotos 3 – Paso de "machete" versión masculina. Comparsa Tumba Carnaval (2012). ©M.León.

5. NARRATIVAS EN EL DESFILE DEL CARNAVAL ANDINO “ARICA CON LA FUERZA DEL SOL”.

5.1. DESDE LA PLAZA BRASIL AL MORRO: HISTORIA DE UN RECORRIDO CARNAVALESCO.

Arica siempre ha tenido tradición de pasacalles, Arica es una ciudad que si va a pasar alguien haciendo en algún momento del año un pasacalle, todos salen a las calles y es una ciudad de estar afuera, de pasacalle, no sé, ¡todo el mundo! viene al carnaval tanta gente (...) siempre les ha gustado. Y antes de este, estaba la *Ginga* que ahí participaban los que no eran andinos, que en los barrios sacaban su pasacalle (Gustavo del Canto, entrevista personal 04-02-2012)

Era viernes de tarde noche, me dirigía al ensayo y eran ya mis últimas semanas en Arica. En el “Polyvan” -un local frente al Morro- se divisan algunas personas que habían llegado. Este lugar es un punto dentro de la ciudad, marcado “para el saber-hacer” (GUTERRES, 2009) de las comparsas y diversos bailes, denominado como “el Polyvan”. Aunque en verdad es usado el estacionamiento del Puerto, atrás del aquel local, por ser suficientemente grande para ensayar. Las bailarinas cuchichean y se colocan las faldas. Mientras hablo con Diego Marambio, uno de los bailarines comenta “nooo, loco si el grupo de bailarines de Oro Negro ¡esta terrible bueno!” y suscita una conversación de auto-evaluación; Diego comenta “bueno cabros, si, este año no le hemos puesto mucho, pero el próximo si”, considerando que es noviembre y faltan 2 meses para carnaval. Las monitoras empiezan a llamar, me pongo la falda y acerco a una de ellas que no había visto antes, tímidamente le digo: “hola, se que soy nueva, pero sólo vengo a practicar para conocer el tumba carnaval”. Diego le hace un gesto como aprobando mi presencia.

Los músicos empiezan a tocar, sumándose pausadamente tambores, chequeres y guiros. Nosotras empezamos a movernos “a calentar chiquillas, ¡solo base! ¡base!... así ¡cadera, cadera!, formen filas”. Diviso a Yoni Olis bajar de un auto y rápidamente se incorpora a los tambores, uno de los músicos con un megáfono empieza a cantar... se inicia el ensayo. Formamos 4 líneas de bailarinas, al frente la monitora indica los pasos con “señas” de manos; me concentro en seguir a mis compañeras. Una pregunta desde atrás “¿cuál es ese?” pues olvida la seña. La monitora pide orden “vamos chiquillas ¿no se acuerdan? ¡lo ensayamos el miércoles!”, nos movemos lo más ágil posible, repitiendo una y otra vez la secuencia nueva de pasos, aunque sin duda yo me pierdo a cada vuelta. Mi “compañera” que

baila al lado, sonrío y me ayuda indicando con breves frases “a la derecha”, giro, las demás también me corrigen. Me entretengo en memorizar y bailar a la vez, pero siento que soy una perdida, me gustaría poder explicarles “no, no gasten su tiempo, yo no bailaré para carnaval”, pero no es un espacio para hablar, sino para bailara y que la “coreografía se vea bonita”. Me auto-respondo diciéndome “tengo que vivir el momento y aprender lo mejor posible”, pero aunque tenga claro mi objetivo, siempre hay un fantasma que ronda, entre giro y giro, ¡es la innegable presencia del carnaval! que baja en ese atardecer junto al Morro.

En Carnaval Andino “Inti Ch’amampi, Con la Fuerza del Sol” (en adelante Carnaval Andino) es realizado desde el año 2002 en la ciudad de Arica y no se corresponde a la fecha previa a la cuaresma. Su historia es una síntesis de diversos procesos dialogantes: la consolidación de una celebración urbana en formato de desfile, que nace de la auto-gestión mayoritaria de la comunidad de migrantes andinos -principalmente aymaras- y participación de la comunidad afrodescendiente, quienes negocian el uso del espacio público con la autoridad municipal (CHAMORRO, 2013). Además, la población andina portando sus tradiciones y bailes al desfile -aunque contemporáneo- reactualiza un vínculo con la dimensión cíclica, el final de las lluvias, asociado a la celebración del Anata andino. Por otro lado, el interés de aprovechar esta fiesta por parte de la Municipalidad de Arica para promover políticas culturales y el turismo en la región (CHAMORRO, 2011, 2013).

Pero el Carnaval Andino tiene como antecedente el desfile de *fantasía* desarrollado desde 1985 hasta 2004, llamado *La Ginga Ariqueña* o *Ginga*⁸⁷, que nace imitando al Carnaval Carioca:

En realidad la *Ginga* nació a raíz de una ex-feria, que ahora ya se ha convertido en estacionamiento, que se llamaba Feria Brasil; y ahí se le ocurrió a ellos hacer esto, con un locutor, Carlos Verdugo que era muy animoso el hombre, le decían “Carlinhos”, que había estado en Brasil, de hacer un carnaval *Ginga* al estilo brasilero, pero adaptado a la realidad nuestra, claro. (Dino Toledo, conversación personal 26-10-2016).

Como una fiesta ciudadana, creada por Carlos Verdugo, la *Ginga* era una competencia que buscaba garantizar la participación social, ayudando a promover turísticamente la ciudad (CHAMORRO, 2011 p. 59). Este imitaba el desfile carnavalesco de Rio de Janeiro, con carros alegóricos y vestimentas de fantasía, como comenta Dino Toledo:

era un carnaval ¡mixto!; iban las juntas de vecinos, los clubes deportivos; la *Ginga* era ¡bastante bonita!, porque ¡era participativa!, de la comunidad ariqueña; junta de vecinos, clubes de adulto mayores, centros deportivos, cada

⁸⁷ Haciendo alusión a la palabra portuguesa *gingar* referida al “juego de cintura”, entre sus tantas acepciones.

uno se inscribía y bailaba, con el baile que le parecía conveniente... se pintaban... era una imitación pobre del carnaval de Brasil, por su puesto... también había bailes brasileros, el samba, ¡claro!.

Aunque por espacio no puedo profundizar, se observa que hay una percepción diferenciada de la *Ginga* versus el Carnaval Andino actual. Las personas más antiguas, que no son ni andinas o de los bailes afroarriqueñas, suelen recordar con nostalgia⁸⁸ ese desfile de *fantasía*⁸⁹, pues “era un carnaval de los barrios” o juntas de vecinos, que “cada barrio hacía su carnaval y salí a como quería, no sé si, se pintaban así”, me comento un descendiente de alemanes. Es claro que el “ariqueño promedio” –sin etnia- fueron los promotores de este desfile, donde bailaban y se *fantaseaban*. Como también me deja ver Gustavo del Canto en su descripción sobre la *Ginga* “era gente chilena antigua que llegó, no sé, después de la guerra, no son ni aymara, ni afro... no sé ¡se inventaban! ¡este año salimos de Egipto! entonces se disfrazaban de Egipto”. A diferencia -me indica Andrea Chamorro en conversación personal- la comunidad andina veía como “pobres” y “de mala factura” los trajes y bailes de la *Ginga*; mientras que los andinos gastan “enormes cantidades de dinero” en sus bandas y vestimentas para el desfile, siendo un modo de ostentar poder frente a la ciudadanía⁹⁰.

Las familias afrodescendientes no participaban de la *Ginga* como una colectividad “afro”, pues fue previo al proceso reivindicativo y la creación de la primera comparsa (año 2003). Pero mis colaboradores me comentan que la familia Lara del barrio de la Chimba (actual Comparsa Arica Negro) habrían participado de la *Ginga* como asociación barrial e incluso un año se *fantasiaron* de “negros” diciendo que “con ese disfraz ¡nos va a salir bien!”. La nueva generación de afrodescendientes tiene una imagen vaga sobre esta festividad “había otro carnaval que era como de batucada” me indica un músico y, a diferencia, valoran el actual Carnaval Andino por superioridad en la ejecución de los bailes -y no los carros alegóricos⁹¹-, además de la transformación festiva de la dinámica urbana:

88 De hecho, Dino Toledo, de Valparaíso que llegó hace décadas a Arica, es un ejemplo. El no es ni andino, ni afro, sino chileno de la zona central; aunque como compañero de Marta Salgado ha participado activamente colaborando en la “causa afro”. Pero él denota esa nostalgia, enunciada en la noción de participativa, o sea un espacio que era propio de otro perfil social que hoy no baila en el Carnaval Andino.

89 En español la palabra fantasía tiene otro significado que no implica el “disfraz” de carnaval. Aplico el concepto de *fantasia* de la lengua portuguesa y usado en trabajos sobre carnaval (cf. DAMATTA, 1997; PEREIRA, 2013), para dar cuenta del tránsito entre un imaginario de disfrazarse o *fantasearse* alusivo a una imitación del carnaval carioca, para después -conformado el Carnaval Andino- pasar a otra significación de la vestimentas de los bailes.

90 Un poder simbólico, cuyas *performances* relevan, a modo de oponerse a la discriminación que ha sufrido esta comunidad en el contexto de disputas nacionales de la tri-frontera (cf. Chamorro, 2013).

91 El Carnaval Andino actual no tiene carros alegóricos, su esplendor se basa en la ejecución de bailes y complejas coreografías que buscan la máxima sincronización. A diferencia que la *Ginga* contaba con carros alegóricos.

[la *Ginga*] si era algo parecido al Carnaval, pero con comparsas más chicas y era con carros alegóricos, entonces la atención se centraba mucho en los carros, que en los bailes o las bandas; si bien es cierto era muy parecido a un carnaval, era casi lo mismo [...] pero no era ¡tan, tan masivo! como es el Carnaval de ahora... la *Ginga* era un “evento”; el Carnaval hoy en día paraliza la ciudad completa, entonces e... ahí es la diferencia. Yo igual conocí la *Ginga*, pero nunca la vi con las mismas magnitudes como el Carnaval, ¿cachai?, son tres días la ciudad se paraliza, todo el día, en los trabajos les dan permiso a todos, todo Arica esta consciente que es Carnaval y ¡son los días más importantes! (Diego Marambio, entrevista personal 29-11-2016)

La *Ginga* duró hasta el año 2004, en cuyo último desfile participó la primera comparsa afroarriqueña bailando como Oro Negro. Este desfile experimentó un declive y la Municipalidad dejó de apoyarlo económicamente. Responde, como expone Andrea Chamorro (2011, 2013), a que la comunidad andina que inicia su participación en la *Ginga* desde fines de los '80, había tomando la escena del desfile con sus bailes folclóricos; y paralelamente, se observa un desgaste en los baile de *fantasía* y de samba al estilo brasileiro (CHAMORRO, 2011).

El impacto de los bailes andinos fue tal que se inicia un fenómeno asociativo de coordinación, auto-gestión y consolidación de otro desfile: en el año 1999 un grupo de bailes se retira de la *Ginga* para formar la *Confraternidad de Bailes Andinos de Arica Inti Ch'amampi*, creando su propio evento que tendrá un proceso paulatino de consolidación, no exento de disputas y conflictos con la autoridad municipal (CHAMORRO, 2011 p.59-61). El año 2002 se realiza el primer Carnaval Andino. En la siguiente versión, el año 2003, participa la comunidad afrodescendiente como invitados con su primera comparsa, que recientemente había dado a luz. “Entonces el mismo 2003, como te decía, Martín Quispe nos invito ese año” comenta Marta Salgado.

Pero, tras problemas al interior de las organizaciones, en el 2003 se dividen creándose dos desfiles paralelos: uno organizado por la Confraternidad de Bailes Andinos y otra por la Municipalidad de Arica y la Federación Kimsa Suyu, agrupación de bailes andinos pero gestionada por el municipio (CHAMORRO, 2011 p.60). La Confraternidad de Bailes Andinos, quienes habían iniciado el Carnaval Andino, emprende un trabajo de auto-gestión apoyados por otras instituciones y logran mantener el desfile sin apoyo municipal, realizándolo en paralelo al de la Federación Kinsasuyo de orden Municipal. Finalmente en el año 2007, mediante una mesa de trabajo entre las diferentes organizaciones, la Municipalidad y la CONADI⁹², acuerdan unificar estos dos carnavales. En ese proceso se negocia la fecha de

92 Sigla: Corporación Nacional de Desarrollo Indígena, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social, Gobierno de Chile.

la realización del evento cultural en función de potenciar su difusión y la promoción turística (ibid. p.60-61). Desde ahí anualmente se deciden -entre municipio y organizaciones de bailes- la fecha, siempre entre finales de enero y el mes de febrero, pero además que no coincida realización del carnaval de Oruro, como un macro evento de la región andina⁹³.

En este sentido, este desfile carnavalesco se haya en un espacio dialogante con distintos factores: un imaginario de carnaval andino -de comunidades y pueblos del norte de Chile- con la celebración del *Anata andino*, vinculado al cíclico agrícola y la tierra, cuya expresividad se toma las calles de Arica (CHAMORRO, 2011). Pero también de modo paradigmático con un contexto sociocultural de “desfiles icónicos” y el surgimiento del uso del espacio público en Chile de post-dictadura (PINOCHET, 2017), incentivado por políticas culturales y la promoción turística en Arica.

El Carnaval Andino en sus últimos años ha crecido ostensiblemente; en su última versión (2016) contó 10.000 bailarines y más de 60 comparsas⁹⁴ en sus tres días de fiesta. Considero importante apuntar algunas explicaciones sobre las dinámicas de este desfile: como señale, se realiza en una fecha a convenir entre enero y febrero, la cual no es regida por la cuaresma, y que no compita con el Carnaval de Oruro; dado que muchas bandas participan de este carnaval, pero también porque las comunidades celebran su carnaval tradicional, subiendo a los pueblos del interior o altiplano. En el caso de la comunidad afrodescendiente destaca la celebración en la *Corvachada* y otras zonas de Azapa. Por lo tanto el Carnaval Andino se expresa como una festividad urbana de tipo cultural, pero que no merma su impacto en la vida de la ciudad y de sus habitantes transformándolo en especial, y en ello radica su valor ritual (PEIRANO, 2006).

El desfile ocupa el casco histórico de la ciudad de Arica, cuyo marco escénico se inscribe construcciones como: la Catedral de San Marcos, la Ex-aduana, Mercado Central, el Ferrocarril a Tacna, todos iconos de la administración peruana antes de la Guerra del Pacífico (CHAMORRO, 2011 p.53). Y transita por las calles que componían el antiguo barrio *Lumbanga*, barrio negro de la ciudad en periodo peruano y actual icono de reivindicación afrodescendiente (BAEZ, 2010). Además, el recorrido se inicia en el Parque Brasil y culmina en el Morro, que lo propongo como una alegoría al desplazamiento de como se origina, como

93 En parte para no competir en cuanto promoción turística; pero por otro, dado que muchos de los bailes y bandas que participan en Arica, también lo hacen en Oruro, y otros carnavales peruanos. La fecha anualmente busca una flexibilidad en cuanto a no opacar las festividades regionales, no sólo por intereses gubernamental y turísticos, sino también porque las personas en una dinámica de tri-frontera circulan para tocar, bailar y asistir entre estos eventos carnavalescos.

94 Datos sacados de la web: <https://www.aricafuerzadelosol.cl/>

un carnaval de *fantasía* que imitaba al Carioca, para desembocar en un carnaval propiamente Andino⁹⁵ bajo el Morro, un peñón que se asoma al mar y que no sólo recuerda la Guerra del Pacífico, sino que trasciende el conflicto pues es una *Wak'a*, un lugar sagrado de la ciudad, por ello los bailes lo celebran⁹⁶.

Los elementos más técnicos: el desfile se realiza durante tres días (viernes, sábado y domingo) donde los bailes participan los tres días, compitiendo para acumular puntaje al finalizar el carnaval. El circuito es sin costo y abierto al público, pasa por 10 cuadras y sólo en las últimas calles tienen graderías; permitiendo un público variado y que las personas circulen entre sus escenarios, teniendo aún un carácter bastante democrático. El trayecto no cuenta con amplificación de los músicos⁹⁷, solamente en el tramo final -el Parque Vicuña Mackenna- antes de llegar al Morro, pues ahí se encuentra el jurado. Durante el circuito se observa un modo de economizar tiempo, energía y potencialidades para obtener mayores puntos por parte de los grupos danzantes, en una dinámica organizada entre las “salidas” y las “pasadas”, donde a una colectividad de baile o comparsa le toca un horario diferente cada día para equiparar entre todos los mejores horarios⁹⁸. Además el recorrido es un continuo de bailes, que parten con un intervalo de 10 a 15 minutos, intercalándose entre las diferentes categorías; esta se organizan en: 1) *Thinkus*, 2) *Danza pesadas o Morenadas*, 3) *Caporales*, 4) *Comunas o Tarkeadas*, 5) *Pueblos*, 6) *Valles Costeros*, 7) *Afrodescendientes*, 8) *Tobas*, 9) *Danzas livianas*.⁹⁹. La categoría como “afrodescendientes” es reciente -unos dos años- gracias a una lucha de las comparsas afroariqueñas para competir como grupo propio, ya que antes competían en la categoría de *Comunas y otros de carácter local*, con bailes que “no tiene nada que ver” me señalaban.

A continuación, expongo un mapa con el circuito del carnaval entre años 2012 al 2014 (tengo entendido que en el 2015 cambio una parte del trayecto). Ver Mapa, pagina siguiente.

95 Es más el carnaval se inicia con la *Pawa*, un ritual andino como una forma de pagar a la tierra, y que bendice el carnaval. Este rito es dirigido por un *Yatiri* (chamán aymara), con la presencia de las autoridades y representantes de los bailes en el punto inicial del recorrido.

96 En el proceso de consolidar el Carnaval Andino, un encuentro de *Yatiris* en el Morro consultaron sobre este desfile y auguró ser provechoso. Por ello la Confraternidad de Bailes nunca transa que el circuito deje de pasar por el Morro, porque se le baila al Morro (Conversación personal con Andrea Chamorro).

97 Pero si dispone de 4 escenarios previos al jurado, que cuentan con la amplificación del locutor que enuncia el baile que va pasando, describen sus características. Pero no se amplifica la música de los bailes.

98 Se le denominan “salidas” al momento en que parte las comparsas y bailes, y “pasadas” al momento en que están frente al Jurado, como momento culmine de la performance. El desfile se inicia a las 15.00hrs aprox. y si un baile tiene la “salida” a las 15.00 o 16.00hrs llega a la “pasada” del jurado a las 17.00 ó 18.00 hrs., transitando en el horario de mayor calor. Así el mejor horario es partir cerca de 18.00, al atardecer, y llegar a la “pasada” como 20.00 ó 21.00 hrs., un horario además donde “se sabe que el jurado está más atento” o que están todos.

99 Esta organización de categorías son las del año 2016. Para comprender mejor las distinciones entre estas categorías cf. CHAMORRO, 2011.

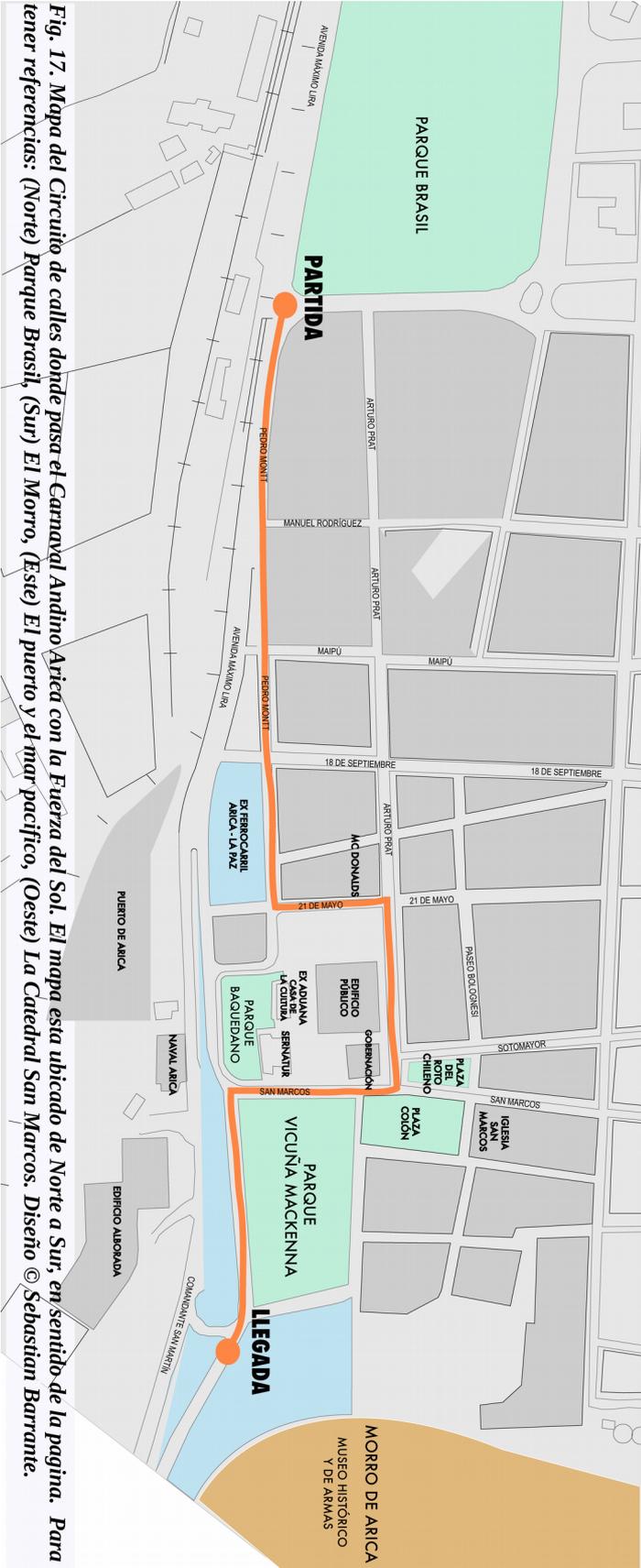


Fig. 17. Mapa del Circuito de calles donde pasa el Carnaval Andino Arica con la Fuerza del Sol. El mapa esta ubicado de Norte a Sur, en sentido de la pagina. Para tener referencias: (Norte) Parque Brasil, (Sur) El Morro, (Este) El puerto y el mar pacifico, (Oeste) La Catedral San Marcos. Diseño © Sebastián Barrante.

La brisa del mar se siente como un caminante que viene desde el puerto subiendo por el Paseo peatonal 21 de Mayo, su frescor y olor parece volcarse por todos los rincones. Las calles del centro histórico de Arica están pobladas de hitos “patrios” que evocan las “glorias” navales de la Guerra del Pacífico. Pero al viento poco le importan, este se encarga de transmitir los ecos de una ciudad en movimiento que normalmente murmulla de 10 a 12 am., después duerme la siesta para volver a susurrar de 4 a 7 pm. y caer en un silencio nocturno. El bullicio se desplaza a los bares de la Av. Boloñesi, en las terrazas de la Plaza Colón y la costanera. Ese ritmo sonoro contrasta con las retumbantes bandas y las multitudes que colman el centro durante tres días iniciado el carnaval. “Es que Arica se transforma, llega enero y empieza todo, nooo... ¡el carnaval! ¡todos queremos bailar!”, comenta Diego Marambio, pues llega el verano y “como que todo se activa, entonces la gente tiene más tiempo, son las vacaciones”.

Los días previos al carnaval la ciudad tiene un movimiento diferente: los hospedajes están llenos, se ven camiones, camionetas y vehículos portando trajes e instrumentos; los pasos fronterizos se intensifican, llegan desde Perú y Bolivia visitantes, bailarines, costureras y sobretodo músicos de las bandas de bronce contratados por los bailes andinos. Con ellos sus familias, quienes pasan todo el día aguardando hasta la hora del desfile, sentados o durmiendo siestas en los parques y plazas, visitan el mar y la playa, recorren el Puerto... grupos de mujeres aymaras se reparten en la Plaza de la Ex-Aduana formando círculos con sus enormes faldas, mientras vigilan a sus hijos que se corretean unos con otros al rededor de ellas. En cambio, los residentes en Arica reciben familiares y visitas; las playas se llenan durante el día y al atardecer se vacían, todos irán al desfile. En torno al circuito carnavalesco se instala la Feria Artesanal, los puestos de jugos “tropicales” pueblan las calles, los vendedores arranchan kioscos de comida en las esquinas, todos esperan a los “turistas”, sobretodo santiaguinos que “compran más”. Las calles se engalanan con adornos, los escenarios prueban micrófonos, la prensa demarca sus lugares, todo se transforma en un escenario.

El chofer del colectivo, me dice “noo, mire si es muy ¡bonito! los bailes, vienen muchos grupos de Bolivia y Perú, es espectacular... las bandas, ¡las Morenadas!” y comenta que poco a poco se esta haciendo conocido en Chile. Recordé con él, que yo había pasado hace años por Arica rumbo a Machupichu y vi este carnaval pero no sabia que era, ahora venia exclusivamente al carnaval. Él orgulloso dice “nadie se queda en Arica y ¡hay tantas cosas bonitas!... pero el carnaval es especial, parece que uno no lo toma en cuenta, pero cuando se acerca el día, uno se pone ansioso, sabe, es como si cambiara todo, uno esta más alegre, es raro, pero pasa, aunque sepa que siempre habrá, pero igual”. Yo sonreí y le dije:

“imagino, si yo llevo 4 días y ¡estoy ansiosa!”. Él soltó una carcajada “¡nosotros estamos el año entero esperando!”.

5.2. “EL CORAZÓN, LA ALEGRÍA Y LA FUERZA”. EL CUERPO DE LA COMPARSA EN EL DESFILE DEL CARNAVAL.

Nosotros decimos que los músicos son el corazón de la comparsa, ¿cachai?, son los que van dando el pulso, si no hay músicos la comparsa no va a funcionar; entonces los músicos son el corazón porque van dando el pulso; y las bailarinas son la cara bonita de la comparsa, porque ellas van sonriendo, van bailando y tiene que ver a las bailarinas, ¡ellas son lo bonito de la comparsa!, y los bailarines tiene que ser la fuerza de la comparsa, tiene que ser la garra, el musculo, tiene que ser los que van gritando... (Diego Marambio, entrevista personal 29-11-2017)

5.2.1. El Parque Brasil: el pre-desfile o tras bambalinas.

La *pawa* inicia y bendice el carnaval, esta se realiza el primer día (el viernes) cerca de las 14.30hrs, para que las “salidas” comiencen a las 15.00hs... cosa que nunca es así. Sentada en la cuneta espero, con la cámara en mano, que comience el desfile. El sol es aplastante, en el horizonte se ven pocas personas deambulando, pero esporádicamente emergían “personajes” solitarios a medio vestir, corriendo de una acera a otra, en dirección al parque que esta frente a la calle Chacabuco con Av. San Martín, punto de inicio del desfile.

Es el Parque Brasil, que digno a su nombre, se transforma en un espectáculo de carnaval: montones de personas bajo la sombra de las palmeras se arreglan, comen, pintan; las madres peinan a su hijas, algunos repasan melodías. El color verde del pasto es invadido de brillos, mascararas y trajes, un camarín muy coloquial. Los grupos de bailes se desparraman en el parque, todos se “ven” en el espacio abierto, pero cada grupo parece tener un lugar propio. Al frente un restaurante toca música *chicha*, donde se bebe cerveza y se espera las “salidas” del desfile. Es el tras bambalinas, un lugar fuera del escenario, que se constituye para la prefiguración: los músicos y bailarines aún tienen un semblante de persona, son familia, amigos, novios; su actuar es por decirlo humano: comen, beben, hablan, aún no son “morenos”, “diablos”, “demonios”, “ñustas”, “afro”, personajes que emergen en la Av. San Martín al partir el desfile.

En aquella esquina, invadida de personajes-humanos, empiezan a llegar personas vestidas de blanco, cantidades de faldas largas se despliegan en la zona, en un rincón un grupo pequeño de hombres enciende fuego, como pidiendo permiso se protegen del viento y colocan los tambores en círculo; las bailarinas y bailarines se acomodan sus adornos, los niños y niñas ya trajeados atraen las miradas de sus familiares, todo parece relajado, pero el director de la comparsa empieza “yaaaa... viene la salida”, “ya chiquillos, vamos”. Los tambores salen de su círculo, se han templado y los cueros están listos para timbrar, se suman los chequeres, guiros y cencerros. Todos se acomodan en la calle ubicando sus puestos y uno que otro llega corriendo a último minuto. Cuando el monitor municipal da el silbato, el lienzo de la comparsa se despliega al frente, los tambores encienden en unísono brillante ¡boommmmm!, ¡tac, tac! ¡boommmmm!; los bailarines y bailarinas gritan un animo colectivo, comienza el desfile.

5.2.2 Avenida San Martín: inició del circuito.

Desde la partida en Av. San Martín hasta el primer escenario es una especie de “calentamiento” del desfile, que durará más de dos hora dependiendo del número de integrantes y la fluidez del trayecto. A cada silbato parte un grupo diferente de baile, separados por 10 ó 15 minutos entre sus partidas, transformando el desfile en un continuo de *performances* distintas contrastando sus sonidos, movimientos, narrativas y expresividades que producen una particular percepción de diversidad en el espectador.

En ese trecho los integrantes toman sus posiciones, que en la Comparsa Tumba Carnaval se compone de¹⁰⁰: en el frontis se despliega el **Lienzo** de color blanco, con letras negras y rojas, con el nombre de la comparsa; abriendo van las **tumberitas** o niñas bailarinas que son guiadas por una monitora; siguiendo la **ñusta** o reina de la comparsa y su **acompañante**, ellos bailando en pareja y generalmente junto a ellos va la **bandera**, aunque esta puede moverse por toda la comparsa. La bandera es un diseño pintado sobre una tela blanca, compuesto de un círculo con un sol que encierra el nombre de la comparsa y en cuyo centro está un tamborilero y una pareja bailando.

100 En general esta estructura se repite en todas las comparsas afroarriqueñas. En el 2012 la Comparsa Tumba Carnaval, solo tenían uno bloque de mujeres y otro de hombres, ubicando los músicos en el centro; pero hoy poseen dos bloques de mujeres. Los números indicados corresponden al carnaval del 2017, donde fueron campeones. Actualmente no puede extenderse más los bloques pues requiere de más músicos para tener una capacidad sonora que alcance ser oída por todos sus componentes.

Después viene el **primer bloque de bailarinas**¹⁰¹, dispuestas en 4 filas con 60 mujeres jóvenes; seguido de **los músicos**, compuesto por un tambor llamador y un conjunto percutivo organizado en filas de 5, con bombos, repiques, campanas y chequeres formando un total de 40 músicos¹⁰²; atrás se dispone el **segundo bloque de bailarinas**, también en 4 filas con 48 mujeres. Les siguen, el **bloque de bailarines**, distribuidos en filas de 4 personas con 35 bailarines; tras ellos, casi cerrando la comparsa, se encuentra **las señoras**, que son mujeres mayores que bailan “más suelto” marcando el paso base y algunas coreografías, compuesto de 12 mujeres distribuidas en 4 filas. La *familia tumba carnaval* o comparsa, abre sus filas con los niños, por decir “el futuro de la comparsa” que son los hijos de esta familia, y cierran las señoras para mostrar al público la vitalidad asociada a una sabiduría, pues “es revitalizante ver señoras de '60 bailando, moviendo su falda, ¡bailando 3 horas de carnaval!, como si nada...” me señala un bailarín.

Al final “van libres”, o sea mueven independientes, los **figurines** que recrean la teatralización de carnaval azapeño con: el **ño carnavalon**, la **viuda**, la **comadre**, dos **diablos** y la **lavandera**¹⁰³; de último dos **Monos gigantes**, tipo marionetas grandes que representan una pareja de negros bailando que son distintivos de esta comparsas. Destaco que la **bandera** se mueve y “está paseándose todo el rato” dentro del colectivo; los figurines también pueden moverse, pero por lo general van dispuestos en la parte trasera. La parte principal de la comparsa -lo más visto por el jurado- se centra en el vigor y manejo coreográfico de las bailarinas, músicos y bailarines. Las vestimentas destacan el color blanco, aunque con los años -en el marco competitivo del carnaval- se han ido incorporando detalles con colores en las trenzas, turbantes o pañuelos (LEAL, 2015).

Esta formación para carnaval¹⁰⁴, al verla como un todo, parece enfatizar los gestos superiores del cuerpo (un juego de manos-brazos y hombros), mientras que la parte inferior (las caderas-rodillas-pies) es más constante, como un gesto aparentemente simple de la cadera, pero que es la base cinética del tumba carnaval. Este cuerpo colectivo se despierta

101 Se catalogan informalmente como bailarinas “jóvenes”, que se componen de mujeres entre 20 a 45 años, pero en los últimos años cada vez se ha ido componiendo de mujeres más jóvenes, promedio de 20 a 30 años. En parte también por la exigencia de la coreografía, que con el tiempo se ha ido modificando a ser más rápida y con mayor combinación de pasos, en post de obtener mayor puntaje en el carnaval.

102 Son mayoritariamente hombres, pero actualmente hay cada vez más mujeres tambores y otros instrumentos. Es interesante destacar que hay más mujeres tocando chequeres e incluso, estos son confeccionados por mujeres usando mucho colorido en sus cuentas; en contraste que la confección de los tambores sigue siendo primacía masculina.

103 En otras comparsas también va una mujer simulando ir en burro y vendiendo frutas, como oficio que desarrollaban antiguamente “los abuelos afro”.

104 Existe otra que depende de su función: esta la forma de “pasacalle”, donde los músicos van al frente y las bailarinas delante; otra para fiestas íntimas, donde se forman círculos bailando espontáneos y los tambores no se mueven, entre otras. Estas formaciones, que no son de carnaval, no se presentan figurines y personajes, toman otra identidad como “tambores” acompañado de bailarines/as, similar al caso de candombe uruguayo descrito. cf. GUTERRES, 2009.

para iniciar su camino y marchar al son del paso de “avance”, que en las bailarinas es un juego de cadera-pie para desplazarse, enlazado con los brazos que se agitan formando una extensión con las faldas. Estas ondulan formando un horizonte blanco, como olas fluctuantes sobre el cemento, en cuyo fondo aparece el Morro con su presencia rotunda en todo el recorrido.

Es un aprendizaje saber usar la falda, es una extensión del cuerpo y debe ir abierta mostrando los pies, pero “tampoco mucho”. En los ensayos recuerdo que parte de toda mi confusión con los pasos era no saber jugar con ella, una chica me explicó “ábrela más, no la tomes del medio sino más de las puntas, así extendida”. Bailar tumba carnaval en las mujeres implica saber moverse con la falda, soltarla cuando es debido y tomar sus extremos rápidamente, girar y siempre manteniendo el encanto de su fluctuación. Ella en el fondo encierra un aspecto cinético importante: hace ver las caderas ondulantes y a la vez “oculta” el conjunto cadera-piernas-rodillas, que el público no logra ver, siendo este el “secreto” para avanzar.

Se ve al grupo tranquilo en este primer trecho, están empezando el movimiento, los integrantes van un poco desordenados, aun reuniéndose, realizando pasos simples sin mayor aspaviento. Al pasar el primer escenario, el locutor anuncia “la comparsa afroarriqueña Tuuumba Carnaval!!!” y el público los mira pasar, algunos sonrientes, otros con cierta simpatía. Al final esta calle se estrecha entre dos edificios, los tambores retumban más y siempre antes de girar al Paseo 21 de Mayo se hace un atolladero, porque algún otro baile está demorado... los bailarines y bailarinas se agolpan. Hubo un gesto, una mirada, y los tambores empezaron a tocar con fuerza, ¡todos empezaron moverse con energía!. Entonces los bailarines se desplazan en dos filas, que estando atrás, avanzan delante de los músicos, gritando, moviendo los brazos, cantan “*esta es la comparsa de los negros, ¡¡¡lo negros!!!... ¡¡¡con el tumbe sabrosón!!!*”.

5.2.3. Del Paseo 21 de Mayo a calle Sotomayor: la mitad del camino.

Como explica Diego Marambio la dinámica del bloque de bailarines: “ellos se pueden mover en toda la comparsa, entonces ya van detrás, se arman dos filas, y se meten entre medio de las bailarinas”, “en esas dos mismas filas, van y se colocan entre los músicos, y después de entre los músicos va adelante y vuelven armar el bloque de la comparsa, y

después se devuelven”. Los bailarines, adelantando a los músicos, se instalan en el Paseo 21 de Mayo, organizan una fila y toman el machete de su vestimenta, para realizar el **paso corte de caña**: primero muestran el machete, con movimiento al unísono con sus brazos, potenciando su expresión con gritos y sonidos de esfuerzo “ehhh, ehhhh”, después haciendo giros, inclinan su tronco superior para golpear con el machete en el suelo crack, crack y erguirse; y hacen un giro final moviendo la cadera, para terminar congelando el movimiento en un gesto desafiante de sus brazos tensos mostrando el esfuerzo masculino, al unánime sonido gutural “Eeeehh”.

Ellos “son la fuerza de la comparsa”, son “los que van, adelante y arman desorden, y van atrás y arman desorden, y ohhññ, eso es lo que tienen que sentirse de los bailarines, el grito, la energía, la garra.” explica Diego. El bloque de bailarines es “el único bloque tiene el permiso, por decir de cierto modo, para hacer ese paseo por la comparsa”, pues “esta ensayado de esa forma para que el bloque pudiera tomar ciertas formaciones y pasarse por la comparsa, porque... no se po' a veces necesitamos ¡gritar más!, entonces se colocan alrededor de los músicos y gritamos, armamos ruido”. Como representantes de la *fuerza*, ella debe fluir por el cuerpo de la comparsa para vitalizar a todos los componentes, pues “la idea es, como te digo, ir dando fuerza a la comparsa y tenemos esa libertad” de movimiento, enfatiza Diego.

Mientras los hombres realizan esta dinámica, las mujeres acompañan a los músicos cantando, haciendo el *base* y avanzan a la siguiente cuadra. Ellas ondulan sus faldas, las caderas se mueven circulares y sonríen constantemente. “Es súper importante sonreír” me comenta Catalina en el ensayo, donde además las monitoras enfatiza todo el tiempo “sonrían, sonrían”. Es tanto que “cuando es carnaval, uno se llega a cansar de sonreír, pero es fácil, porque todas las personas que te ven te sonrían, entonces uno devuelve la sonrisa, va sonriendo, sonriendo... al punto de que por sonreír a veces se te pierde un paso ja, ja,” me dice Catalina. La sonrisa juega un rol fundamental, si los hombres se mueven y gritan fuerte -aunque en algunos movimientos las mujeres también gritan- ellas deben constantemente mostrar “la cara bonita de la comparsa”, porque ellas “tienen que transmitir ¡alegría!, ¡coquetería!, ¡energía!” indica Carolina Letelier, es mostrar una energía pero asociada a la fertilidad -como vimos- y donde se enfatiza en la condición de sonreír constantemente.

En este trecho hay más público, que se aprieta de pie para poder mirar, mientras los monitores municipales solicitan no sobrepasar las cuerdas que marcan el circuito. Las caras de las bailarinas son brillantes, sonrientes, parecía que ahora se iniciaba el desfile. La bandera flameaba adelante llegando al 2° escenario, los músicos tocaban sin parar, cantando. Después

de la *performace* de los hombres, el primer bloque de bailarinas avanza en 4 filas, realizando movimientos con sus brazos alzados al cielo, girando su mano y ejecutando el *paso de la raima*, labor agrícola de recolectar las aceitunas: ellas cogen en el aire, moviendo las manos con delicadeza para tomar las “aceitunas” y echar en una “comba” o cesto, pero imaginario. El movimiento de las “aceitunas”¹⁰⁵, se marca con 4 avances de pies y un giro para repetir en el otro sentido, avanzando y recogiendo aceitunas a la vez.

Tras ello, una seña de la monitora y se reordenan nuevamente para continuar avanzando. “Cuando vamos en comparsa, que ya es como algo entrecomillas más elaborado, se van tirando señas, [...] que van asociadas a cada uno de los pasos, entonces eso ya es un baile [...] es algo que está aprendido”, “tiene un código, una seña, un numero para cada paso”, indica Carolina Letelier. Esto se con-dice con que muchas chicas me comentan que las “señas” es lo más difícil aprender pues “son muchas”¹⁰⁶. Además siempre se debe mantener la misma distancia con la compañera y no se puede perder el “base”¹⁰⁷ pues es la estructura del movimiento. Me comenta otra bailarina, Coni Valentin, “cuando comencé yo también no daba una, pero ensayando, ensayando uno ¡toma ritmo!... además es cosa de seguir a los tambores, ellos te van diciendo”.

Los tambores al entrar a la calle Arturo Prat, empiezan apretarse unos con otros y las voces, empieza a gritar “eeh... tumbe, eh... tumbe”, los chequeres brillan con sonantes “chic, chic”, los guiros rasgan a más no poder y las campanas marcan en el frontis. Son un gran conjunto que se desplaza entrelazados, que a diferencia del inicio del recorrido, ahora están cohesionados, unidos como si fueran una red sonora, un cuerpo todo palpitante. Los músicos son “el corazón de la comparsa”, pues “si no hay músicos la comparsa no va a funcionar; entonces los músicos son el corazón porque van dando el pulso”, señala Diego Marambio. Ese *corazón* debe alcanzar a todos los integrantes, cuyo sonido tiene que envolver a los bloques –bailarinas/alegría y bailarines/fuerza– como partes de un cuerpo, “por lo mismo no podemos expandir mucho la comparsa, tenemos que poner a los músicos al centro y mantener la comparsa lo más compacta posible para poder mantener la fuerza”, porque sino “no van a poder seguir bailando”, indica Diego. Así el sonido, asociado al ritmo y movimiento

105 En los ensayos las monitoras indicaban que el paso “son 4 aceitunas”, donde la unidad cinética era llamada “aceituna”, compuesta de un conjunto de movimiento de mano, en el aire y llevar a la cadera, avanzando con la cadera-pierna.

106 Sólo trabajo los 4 pasos básicos del Tumba Carnaval; pero la dinámica de competencia propicia la creatividad creciente: si la primera comparsa del 2003 tenía sólo 4 pasos, a los años tuvieron 8 pasos. Actualmente, en el caso de la Comparsa Tumba Carnaval tiene 25 pasos diferentes, algunos diferenciados para hombres y mujeres; sin contar la dinámica de desplazamientos, juegos de espejos y filas en que se disponen esos 25 pasos, que hacen numerosas las combinaciones.

107 Se refiere al “paso base”, pero este es coloquialmente dicho el “base”.

-como vimos- se palpa de modo sensible, porque “si no se oye”, “se pierde el paso”, y con ello, la armonía del desplazamiento grupal.

Este *corazón* sonoro tiene una lógica interna que ha sufrido cambios según la cantidad de instrumentos, describe Yoni Olis, pues “¡es importante el orden!”, “porque si no cae en el tema de que te equivoques en la ejecución del ritmo, claro... uno ¡no puede poner todos los bombos adelantes y los repiques atrás, ¡eso no se puede hacer!, tiene que ser homogéneo, claro, porque uno que va tocando el patrón necesita algo que... que le vaya marcando, acelerando y marcando el ritmo, porque o si no queda muy bajo...”.

Enfatiza que es “importantísima” la distribución de los músicos, sobretodo al crecer el numero de integrantes; y -para el 2013- se organizan los repiques formando un rombo, intercalando los bombos, con los chequeres y las campanas a los costados; generando distintos rombos continuos para que los instrumentos sean homogéneos. Pues es fundamental “que el ritmo sea bien distribuido”, como señala Yoni, no sólo para los bailarines y público, sino para la audición interna del grupo, dado que numerosas bandas que avanzan y resuenan en todo el centro de la ciudad. Así este “evento sonoro” (SCHAFER, 2011) se torna una lucha por posicionar un discurso también a nivel sonoro, cuya cacofonía se lee como un “ruido social”, que puede ser entendido como “ruido sagrado” (ibid. p. 368) dado el contexto ritual del desfile.

Los músicos son los que cantan las letras, donde la primer voz la lleva uno de ellos -siempre es hombre- quien va ¡gritando! las estrofas y los demás responden en coro, acompañados por los bailarines. Pero el grueso de los cantos lo realizan los músicos (aunque no se entienden las letras por el ruido ambiente). Además siempre hay un director que marca los cortes y “códigos rítmicos”. Toda esta dinámica transforma el transitar colectivo, que trasciende la mera lógica de ejecución, emergiendo la noción viva de los tambores dialogantes:

¡no es solamente una ejecución! (...) siempre trabajamos de lograr una conversación con los tambores, ese es nuestro objetivo, ir conversando, si no... ¡es muy difícil!, muy difícil tocar en la comparsa, ¡te diste cuenta que son muchas horas!, el instrumento no es muy liviano tampoco, las manos comienzan a doler, y si no vas conversando ¡uuuy!, es un sufrimiento horrible, en vez de disfrutar. (Yoni Olis entrevista personal 04-02-2013).

Ese diálogo sonoro -como expresamos en el capítulo anterior- entre tambores es el motor para el movimiento, ellos marcan los “códigos rítmicos”, como dice Yoni, que está en relación con el baile. Por ello las bailarinas y bailarines enfatizan que “los tambores te guían”,

pues es un entramado, que más allá de los tecnicismo sonoros y coreográficos, al momento de la ejecución deben dialogar armonizando los elementos, como un cuerpo total de corazón-músicos, fuerza-bailarines y alegría-bailarinas. Existe una correspondencia entre el sonido, la ejecución y el significado de estos (FELD, 2008) que el colectivo como un grupo sonoro determinó (BLACKING, 2007). Y muestra su máxima expresión como acción *performática* en el desfile del carnaval, pues como acción ritual engendra una experiencia común, impregnados de *orexis* (sentimiento y voluntad) más que de planificación racional, cuya abertura a la creatividad permite la producción de nuevos símbolos y significados mediante la acción pública (TURNER, 2002 p.110).

La calle Arturo Prat se encierra entre fachadas de edificios que reverberan formando un masa estridente de distintos sonidos, el centro de la ciudad está intervenido con sonidos que transforma la sensación espacial del lugar (SCHAFER, 2011). Al costado se puede ver la Intendencia y al frente una de las primeras graderías que tapan por completo la Plaza del Roto Chileno, cuyo busto es plenamente eclipsado por el carnaval, como si fuera enterrado bajo los adornos, sonidos y movimientos de distintos bailes que desfilan deslumbrantes por las calles del casco histórico. Las veredas y esquinas están atiborrada de miradas, personas deambulando, vendedores que sortean los bailes y cruzan las calles, más de uno espera una especie de pausa -que siempre se da por azar en este trecho- para cruzar por Sotomayor. El bar Jamaica de la esquina contribuye con su propia festividad colocando reagge a todo volumen, que se mixtura con los sonidos brillantes de los bronces o los tambores profundos de las comparsas. Se divisa la Plaza Colón y desde algunos rincones la Catedral San Marcos.

Al no poder avanzar al siguiente escenario, los tambores cambian su ritmo: ya no tocan en el parche, sino que la baqueta golpea en el costado, dando un sonido seco de la madera; los chequeres y campanas callan generando un ambiente de tensión, acentuado por la repetición de “tac, tac” de las baquetas, una secuencia repetida tres veces. De pronto.... los tambores resuenan al unísono, golpeando sobre los parches ¡a no más dar! parecen ¡¡romperlos!!... animados con los gritos “¡¡¡tumba carnaval!!!, ¿que es lo que suena?, ¡¡¡tumba carnaval!!!”, las bailarinas comienzan hace giros enormes de cadera, es el paso “*tumbe*” o el *caderazo*. Giran golpeando a la compañera, volviendo a girar para acomodarse y dar caderazos, seguidos de risotadas que espontáneamente salen flotando entre el bullicio.

Cuando participe de los ensayos en el paso “*tumbe*” las monitoras enfatizaban “con fuerza, golpeen la cadera!” y girábamos rápidamente dando golpes; acto seguido generaba una sensación juguetona de alegría, que se mezclaba con las risotadas que propicia este

movimiento, que aunque simula el caderazo y botar -sin hacerlo efectivamente como lo hacían los abuelos- algo en el corazón se expandía y todas nos reíamos, aun siendo un ensayo.

Tras el paso “*tumbe*”, aún no se podía avanzar, esta situaciones facilitan el “desorden” o, digamos, juegos más espontáneos. Los músicos, guiados por los tambores aprovechan para dejarse llevar, se arma una rueda grande entre las bailarinas, la *ñusta* y acompañante entran a bailar al circulo, el “tema del circulo es como la cosa más espontánea; y ahí si po’, se baila de pareja, se baila sólo, se baila en grupo, como lo hacemos cuando vamos en comparsa” indica Carolina Letelier. Así van entrando bailarinas al centro y se mueve, retuercen y agitan los hombros, entrando una, siguiendo la otra; ¡los tambores explotan! y los cantos se hacen al unísono... el momento de espera parece ser expansivo y se busca no mostrar agotamiento. El público se enciende, aplaude y más de uno baila con ellos, “a la gente le gusta, y nos van siguiendo, se van incorporando, interactuando con nosotros, cuando nos tocan esas esquinas, donde hay que esperar, los sacamos a bailar, se prestan para el juego con nosotras, pa’caer en ese tema de... ¡de carnaval! que es en el fondo...” (Carolina Letelier, entrevista personal 07-02-2013).

Un monitor municipal hace un gesto de avanzar y la comparsa se re-organiza bajando de la nubes para volver al desfile. Avanza por la calle San Marcos, donde se disponen graderías en ambos lados, siendo un espacio menos dinámico pues el publico baila menos, a diferencia de los trechos en que se esta de pie. El tercer escenario anuncia la llegada de la comparsa, que avanza lento, bajando intensidad y preparándose para la parte final, en el Parque Vicuña Mackena.

5.2.4. El Parque Vicuña Mackena: el jurado.

El ruido es infernal, se confunde con la amplificación de la banda de bronce que realiza su “pasada” en el último escenario del jurado. El ambiente es una mezcla de sonidos diversos, ecos que retumban y que si uno está lejos, puede percibir un continuo de melodías enlazadas, que evoca el encadenamiento de los bailes, uno tras otro, como movimientos inagotables que interpelan las miradas, oídos y corazones de las personas. Un espectáculo que maravilla por sus diversas historias: la profundidad de las minas de Potosí; la selva amazónica y sus chamanes; los valles agrícolas y la fertilidad de la tierra; los capataces y caporales trayendo la esclavitud; los cuerpos esforzados y alegres de los agricultores afroariqueños....

¡historias unidas en un circuito que invade el centro de una ciudad andina!. estatua del Libertador Bernardo O'Higgins, padre de la patria chilena ¡ya no existe!, no se ve, como todos los otros próceres dispuestos en el parque. A diferencia, el Morro se impone, iluminado como un gran ser que recibe a sus danzantes, cuyos cuadros avanzan enmarcados entre los adornos del último trayecto, con los colores de la *wipala* y la iluminaria del escenario final del jurado.

Le dan el “vamos” y la comparsa empieza a avanzar para hacer “la pasada” final frente al podio del jurado. Los micrófonos -que en las otras partes del circuito no existen- se acercan a los músicos, estos avanzan primero tras el lienzo y se disponen en la tarima especial para los músicos, ahí colocados ven desplazarse a todos los bloques de la comparsa. Es el momento culminante de la *performance* y se ejecuta la coreografía final, “la pasada del jurado”, como la llaman. Esta es un intrincado juego entre las diversas filas¹⁰⁸, avanzan y mueven confrontándose entre los grupos, generando un espejo. Para una persona al nivel de la calle es difícil percibir el conjunto de todos los movimientos y juegos de espejos entre bloques; pero el jurado, que se ubica en una gradería superior, como un Olimpo intocable que mira desde arriba, puede observar todos los elementos y apreciar el juego de movimientos.

Pero para quien danza, se experimenta la sensibilidad del tumba carnavalesco, como un sonido asociado al movimiento, que posee varias dimensiones espaciales. En mi pequeña participación de los ensayos percibí cuatro lógicas entrelazadas de movimientos, que dan una profundidad espacial particular. Las organicé en: una *primera*, la ejecución del paso, con centro de atención en un “yo” ejecutante; una *segunda*, el movimiento del esquema del paso con la combinación de pasos y desplazamiento a nivel individual; este se entrelaza, con la *tercera* lógica, que es la relación con tu compañera, o pareja, quien ejecuta los movimientos contigo formando un espejo de tus movimientos. Y la *cuarta*, que es el acoplamiento de todas esas sensaciones espaciales como una relación colectiva -de un “yo” en movimiento; un desplazamiento individual; la dualidad, como espejo del “yo-tu” con tu compañera- haciendo que todo ese juego de flujos y dimensiones espaciales sea a la vez que un movimiento colectivo, un cuerpo total de comparsa. Esta última lógica te permite sentir una colectividad cinética enraizada a un espacio que dialoga con el entorno, sus fachadas, hitos y los sonidos de una ciudad que está siendo efectivamente intervenida.

La energía es desbordante, las bailarinas me decía que en vez de agotarse terminan energizadas, “se conecta con algo más allá”, como que “uno no quiere parar”, es

108 En verdad cada año esta coreografía varía, que está basada en los distintos pasos, combinándolos de manera que se desplacen entre los diversos componentes, como verdaderos juegos de espejos, cuyo detalle no cabe desarrollar en este trabajo.

“emocionante el carnaval”. Algo te “conectan con el tambor”, incluso para los ensayos una de las cosas distintivas es “que tiene música en vivo” y “que son los tambores” los que te energizan. Sensaciones que son indescriptibles:

Nooo... yo me emociono, ¡yo termino llorando después de los carnavales!, no se quéé sentimiento es precisamente, pero hay una cosa súper fuerte que es ¡cuando vas bailando no hay cansancio!, pese a que uno baila 3 horas ó 4... llega un momento... que no se si es entrar en trance, yo le pongo un poco de color, yo entro en trance, pero ¡conecto con el tambor! ¡y ya no paro, ya no paro más!, ¡no paro más!; no se que nombre ponerle a ese sentimiento” (Carolina Letelier, entrevista personal 07-02-2013)

Es la correspondencia sonora con el movimiento, que la *performance* del tumba carnaval posibilita desatar emociones y sensaciones que van más allá de un lenguaje verbal (BLACKING, 2007), cuya dimensión experiencial permite generar procesos cognitivos, asociadas a su conexión con los sentidos y expresiones que posibilitan otra experiencia temporal dado el contexto ritual del carnaval (CAVALCANTI, 2015).

5.2.5 Fanfarrias en el Morro: la festividad colectiva.

Pasado el momento cúspide del desfile, los músicos vuelven a la pista y se unen a los bailarines, se despiden del jurado y salen del circuito sin parar de tocar, hasta terminar a los pies del Morro. Aquí, donde el jurado no “ve”, se mueven más libres, otros ya cansados, se desfiguran. Se observa el transito del “personaje” a la “persona”, vuelven a ser amigos, novios, niños, se encuentra con sus familiares, beben, hablan, su corporalidad retorna a ser “humana”. En contraposición los músicos demoran en “bajar” del estado de transe, los tambores siguen ¡hasta no más poder!, prolongan el éxtasis como un verdadero *corazón* que no puede sucumbir, ¡el pulso palpitante de ese cuerpo!. Son los primeros en partir y los últimos en parar. Finalmente en algún gesto deciden terminar de tocar. Acuerdan detalles para el siguiente día, los integrantes de la comparsa se funden entre la multitud sedienta de bailarines y músicos a los pies del Morro.

Alejándose, se puede ver las luces del escenario final, donde esta el jurado -seguramente también bebiendo¹⁰⁹- y aun se siente pasar los bailes. Pero si giras al costado derecho se ve el mar y el Morro albergado un hormiguelo de personas jolgoriosas festejando, una festividad colectiva, las bandas de bronces que toca sin parar para otro público: los

¹⁰⁹ Enfatizo ello, porque en Chile esta prohibido beber alcohol en la vía publica. Pero en el contexto del carnaval, ello se hace incontrolable.

bailarines y comunidad ¡la calle es una pista de baile!... al ingresar en este espacio veo personas celebrando, se baila con espontaneidad, las parejas aparecen, los coqueteos, las *cholas* ríen y beben cerveza tanto como los hombres... hay una vibración, donde la música es para todos, para bailar ¡ya no importa el desfile y su espectáculo!... y si alzas la vista se ve imponente un ser profundo con forma de peñasco de tierra sobre tu cabeza y el cielo oscuro poblado de estrellas con un cielo limpio como el desierto nos suele brindar.



Fig. 18: Fotos Comparsa Tumba Carnaval pasando por el jurado (2012) ©M.León.



Fig. 19: Fotos Comparsa Tumba Carnaval- (Izquierda) Músicos en recorrido (2012). (Derecha) Músicos en la tarima final del jurado (2013) ©M.León.



Fig. 20: Fotos Otras Comparsa - (Izquierda) Baile "Negritos Corazón" frente al jurado (2013). (Derecha) Danza de Morenada, iniciando recorrido (2012) ©M.León.



Fig. 21: Fotos Final del recorrido - (Izquierda) Comparsa Oro Negro llegando al Morro, saliendo del circuito frente a otros bailarines (2012). (Derecha) Personas descansando bajo el Morro durante la tarde del desfile (2014) ©M.León.

6. CONCLUSIONES

6.1. “CONTAR, OÍR, MOVER: LA (RE)CREACIÓN DE MEMORIAS” .

Entonces hay muchas tradiciones que se perdieron, y esta música y este vestigio del tumba que se empezó a recobrar, pero todavía falta cosas, hasta el momento no puede aparecer nadie que diga “esto se hacía así”, porque cada vez estamos recobrando más cosas. [...] Gustavo hizo un gran trabajo [...] fue muy importante ese asunto y recobrar esta historia perdida, perdida de la ciudad y de los afrodescendiente ariqueños, por eso la importancia de recrear este asunto en base [a la] experiencia de otros países, fue relacionar, fue relacionar... esto es como un rompecabezas, a veces nos faltaba una pieza, bueno había que fabricar esa pieza, si la pieza encajaba ¡listo! (Ronald Vergara, entrevista personal, 02-02-2013)

Me pregunto ¿qué experimentaron las personas en este proceso creativo? ¿cuál fue la magia de esta recreación, “como un rompecabezas”, que imprimió en sus vidas y en las calles de la ciudad los sonidos del tumba carnaval? Como señalaba, la invención de la tradición puede “ser totalmente improvisada, algo que nunca se viu nem se imagino antes, e não apenas uma repetição reflexa de costumes antigas”(SAHLINS, 2004 p. 525). La experiencia de inventar es relacionar, percibir y crear un espacio -una tradición nueva-, acción sutil y poblada de sentidos, como lo percibo en las palabras de mis colaboradores. Poner en acción la *performance* del tumba carnaval es congrega diversos sentidos, los cuales se articularon de modo radical en su creación.

En primera instancia, el rescate de lo oral no fue cosa abstracta, fue **oír** el pasado en la voz de un abuelo, fue sentir y hacerse parte de esa memoria (CARDOSO, 2013). Como ya se indicaba, la escucha atenta es afectuosa, constituyendo un camino poderoso para construir conocimiento (CARVALHO, 2011). Las personas que participaron de ese rescate se sentaron, conversaron, conocieron y sobre todo, oyeron historias. Oír es una acción performática, no la mera recepción de contenido verbal, se establece una relación. Varios autores contemplan la audición como parte de la performance musical (BLACKIG, 2007; SEEGER, 2015; FELD, 2008), y siguiéndolos, extendiendo la performance de la audición de la antropología musical a los relatos orales. Como Seeger, quien trata los distintos géneros vocales de los kîsêdjê, que se presentan como performance narrativas, cada una con un estilo particular -especificando por cierto uso de tonos, cadencias, énfasis en vocales, entre otros parámetros- que posibilitan imprimir sentidos (más allá del contenido), y las distingue de las conversaciones del cotidiano

(SEEGER, 2015). Cabe distinguir las diversas dinámicas en la acción de oír como una categoría cultural: el caso citado de Seeger (2015), se aproxima al sentido de la audición y sus expresiones musicales en el contexto ritual (la *Festa do Rato*), por cuanto los sentidos de esa audición se entienden dentro del mismo ritual (y por tanto sincrónico).

Ahora bien, la musicalidad del lenguaje no es un factor menor cuando uno se sienta a oír historias más si son antiguas y revelan conflictos apagados, como la chilenización, pues confiere una compostura, tonalidad, énfasis. Los sonidos del habla como *performance* tienen sentido y significados (SEEGER, 2015 p.79). Pero, esa condición sonora y musical -que se percibe en la audición como una categoría cultural- me permito extenderla para comprender la narración de relatos (como un aspecto diacrónico) como “traços do passado que se insinua no presente através das performances do narrar” (CARDOSO, 2013 p.43). Esa *performance* de narrar, que también pasa por la audición y que pone en juego una serie de expresividades del sonido para entregar emociones, afecciones y significados, se encuentra en otro nivel (ni mayor, ni menor, sino diferente), uno que implica una textualidad relativa a la historia y que produce relaciones entre personas; narrar es como un camino trazado a lo largo de la experiencia vivida (INGOLD, 2007 *apud* CARDOSO, 2013 p.49); así, contar historias es un arte (CARVALHO, 2011; CARDOSO, 2013; HARTMANN, 2013) y, aunque no hayan sido narradores de oficio, estos abuelos negros imprimieron sentidos en sus oídos.

Como segundo sentido articulado en la creación del *tumbe*, considero que quienes oyeron fueron *afectados*, entraron en el mundo de la sensibilidad (FAVRET-SAADA, 2005). Por ello, expresan como propia esta memoria, poblada de adjetivos como los de *terrible*, *violento*, *casi la esclavitud* aquella sobre la *chilenización*, y, con los de *alegres*, *fiestongas*, *felicidad* cuando hablan de los remotos carnavales. No fue una recolección abstracta de historias orales, sino un continuo de sentidos y afectaciones: del oír al sentir, del sentir al *imaginar*. Así, tercer sentido, un entrevistado enuncia “tenemos que imaginar” cómo eran las fiestas de antes; y revela la esfera creativa de la memoria, como algo vivo, activada para los objetos del presente (BOSI, 1994). Como trata Ricoeur (2004) sobre la fenomenología de la memoria, la filosofía clásica¹¹⁰ ha relacionado la memoria y la imaginación, pues comparten un mismo destino: evocar una 'cosa ausente'. La diferencia es que la imaginación va a la 'ficción' y la memoria al 'pasado', ya que la memoria es una relación con el tiempo (RICOEUR, 2004 p. 24), y es caracterizada por la afección correspondiente a la sensación (percepción) temporal (ibid. p. 33-34). Es sugerente la proximidad entre memoria e imaginación, de ahí que en mis

110 El autor esta refiriéndose a Aristoteles.

interlocutores vea la afección de 'imaginar' lo que oían, imaginar esa memoria, imaginar el pasado. Pero, la memoria es también ejercida “acordarse no es sólo acoger, recibir una imagen del pasado, es también buscarla 'hacer' algo” (ibid. p. 81).

Y cuarto sentido: de imaginar la memoria -o sentir esa imagen del pasado en la voz de sus abuelos-, pasaron a la acción, al **movimiento**, ejercer la memoria a través del cuerpo y los sonidos, activar la *performance* tumba carnaval. Como reflexiona Cardoso (2013) sobre *performances* narrativas como formas de construir conocimiento, trayendo el concepto de “conocimiento habitado” de Ingold (2007) proponiendo que las narrativas habitan espacios y producen lugares: “Para Ingold (2007, p. 89), este conhecimento é um caminho de movimentos pelo mundo e é no movimento – entre lugares, entre temas, entre estórias – que o conhecimento é integrado ou posto em relação. Conhecimento é uma trama em movimento” (CARDOSO, 2013 p. 52).

En ese movimiento, como un conocimiento habitado, distingo otros sentidos y roles cuando me aproximo al aspecto activo de la 'recreación': la esfera sonora (musical), liderada por hombres, transitó por una relación con la materialidad y la confección de los tambores, llevandola a una esfera concreta -al objeto tambor- para constituir un sonido; el ritmo se dispone en relación al movimiento y se crea en base a “tarareos” de los abuelos (lo sonoro). Las expresiones elegidas por los informantes muestran cuán difícil es explicar verbalmente el universo del sonido (BLACKIG, 2007), al privilegiar metáforas y alegorías. La coreografía fue liderada por mujeres, y al acercarse al ritmo desde quien baila emergen expresiones como “lo que nos gráficaron” los abuelos, apelando a una “imagen” del pasado, no siempre libre de ambigüedades, mostrado la danza, en cuanto movimiento, tornando “algo visible” (VALERY, 2011). Ambos sentidos y categorías -sonoro y movimiento- pasan por una intrínseca relación con la **audición**, en una dimensión tanto del espectáculo y a la *performance*: comunicarse entre músico-danzarina, sonorizar-oír-comunicar con el público, la ciudad y otras dimensiones... ¡oír los tambores hablar!

La audición y el tacto se encuentra en el punto en que las frecuencias bajas (como las del tambor) pasan a ser vibraciones táctiles (SCHAFER, 2011 p.29), por eso los tambores tocan a sus bailarines. Esta dimensión física y biológica del sonido-audición esta interrelacionada con la categoría cultural de sonido-audición, pues ambas son esferas de lo humano, que dialogan y que no pueden entenderse una sin la otra (BLACKING 2007). Así, en la creación del tumba carnaval percibo un andar de sentidos: de la escucha atenta, oír como afección; del sentir esos

relatos e imaginar la memoria; del imaginar a crear en sonidos y movimientos, los cuales vuelven a enfatizar el “oír” como sentido primordial en esta performance, pues la “audição é um modo de tocar a distância; e a intimidade do primeiro sentido funde-se à sociabilidade cada vez que as pessoas se reúnem para ouvir algo especial” (SCHAFER, 2011 p.29)

6.2. LA PERFORMANCE TUMBA CARNAVAL LA ALEGRÍA DE SER AFROARIQUEÑO

Ha ver el tumba eh... ancestralmente era un baile que trajeron los esclavos “afro” de ese entonces, como esclavos, como una especie de... de muestra y felicidad que tenían que expresar, eso prácticamente era lo que era el tumba (Ronald Vergara, *entrevista personal* 02-02-2013)

En este trabajo he presentado cómo la comunidad afrodescendiente en la región de Arica vivió un proceso de “recreación” colectiva de la *performance* del tumba carnaval y la primera comparsa. Fenómeno que se enmarca en un contexto de rescate de su memoria colectiva y de elementos culturales para la reivindicación de su presencia, donde la comunidad sistematizó y constituyó un corpus de tradiciones afroariqueñas, experiencia que la he denominado “renacimiento cultural” afrochileno. Siguiendo a Sahlins (2004) ese renacimiento cultural se esgrime como una toma de conciencia cultural e histórica, en respuesta al impacto del proceso histórico denominado *chilenización*, experiencia violenta que puede ser comprendida como dominio colonial de un Estado nacional sobre una región capturada a otro, que es otra faceta más de las codicias del capitalismo mundial. Así, esta etnografía analiza la historiografía y los relatos orales de la comunidad afrodescendiente, como narrativas equiparadas o buscando simetrizar su importancia (GOLDMAN, 2008), y observa que este hito, la *chilenización*, marca un “antes” y un “después” en la vida colectiva de los “abuelos negros” como una ruptura del control de su reproductividad cultural (SAHLINS, 2004).

Los “nietos de los abuelos negros” son quienes, como parte de ese renacimiento, movilizan una conciencia histórica y constituyen una narrativa sobre sus orígenes, su presencia y pertenencia a un territorio bajo sus propias categorías: una alegoría al mundo agrícola y la vida rural de los antiguos “abuelos negros”, paradigmáticamente del valle de Azapa (pero también otros valles), como un espacio que nutre un proceso de invención de tradiciones para esgrimir una memoria colectiva como acción para los objetivos del presente

(BOSI, 1994; HALBWACHS, 2004); acción que es una contra-respuesta a la imposición de una tradición nacional, también una invención de hitos patrios y públicos (HOBSBAWM, 2006) acordes al ideal moderno de la nación chilena con aire europeos (SUBERCASEAUX, 2007a).

En dicha dinámica de inventividad y creación de tradiciones, el tumba carnaval como *performance* tiene una función histórica y expresa un proceso de continuidad en el cambio (SAHLINS, 2004; GONÇALVES, 2010, 2009). Habla de la presencia de una colectividad negra-afrodescendiente en un territorio complejo, que vivió un desplazamiento simbólico bajo lo nacional. Donde su “recreación” no es más que una forma creativa de constituir una tradición, que no responde a la imagen hegemónica de lo chileno, pero tampoco de lo peruano. En el análisis de sus elementos sonoros, rítmicos y de movimiento, se puede concluir que la creación del tumba carnaval dialoga con los imaginarios peruano y andino (indígena), pero construye su propia unidad. Pues la *performance* del tumba carnaval se enraíza en ese territorio móvil, evocando la vida agrícola y la festividad de los antiguos negros agricultores, que existía antes del quiebre de la *chilenización*, como narrativa que se expresa en el presente, de modo que “sabotea” la Historia -nacional chilena- que hasta entonces no los contemplaba.

Ese proceso de creación de una tradición, el tumba carnaval, presenta niveles: por un lado, posibilitó la constitución de una colectividad con un nuevo sentido, “ser afrodescendientes”, en donde la conformación de la primera comparsa se torna crucial. Y por otro, la creatividad de un dispositivo de memoria, con sonidos, ritmo, y movimientos que se constituyen en una narrativa y que difiere de una evocación simple de un pasado, ya que tiene un uso y un proceso de aprendizaje, y es -por tanto- un mecanismo de memorización (RICOEUR, 2004). Propongo que la “recreación” de la primera comparsa y del tumba carnaval, son dimensiones dialogantes de un mismo fenómeno, pero que se puede distinguir analíticamente en dos esferas: una *dimensión narrativa* -en sonidos, ritmos, movimientos- que expresa, como *performance*, una memoria afrodescendiente que hace alegoría a la vida agrícola, la felicidad y la festividad de ese mundo rural. Y una *dimensión colectiva* de personas o unidad organizada, la comparsa como tal, que pone en acción dicha narrativa o *performance* del tumba carnaval.

En esta *performance*, como un lenguaje no verbal (BLACKING, 2007, 2013), la comunidad, a través de sus agentes y líderes constituyó una lógica interpretativa (FELD, 2008) y de memorización, que en su proceso de creación congregó una comunidad, que la entiendo como “un grupo sonoro” (BLACKING, 2007). Ello, porque trasciende la mera

colectividad afrodescendiente, pues en la actualidad también congrega personas no afrodescendientes y de diversos estratos sociales. Es un colectivo que comparte un lenguaje común musical y un conjunto de ideas sobre la música y sus usos, que expresa una asociatividad que va más allá de lo meramente artístico: el tumba carnaval, como *performance* musical, constituye una forma de ver el mundo (SEEGER, 2015; FELD, 2008; BLACKING, 2007), de la cual participa una amplia gama social de personas -afro y no afro- que constituye un grupo sonoro.

Ahora bien, quiero apuntar otros aspectos del tumba carnaval sobre su capacidad para invocar diversos sentidos y dimensiones, anclados en la experiencia como condición fundamental de la *performance*. La correspondencia sonido y movimiento, como lenguaje no verbal, constituye una *performance* que narra una memoria agrícola de los abuelos negros, como desarrollé. Pero la ejecución de esa *performance* en formato de comparsa, en el desfile del carnaval, se despliega por la ciudad y permite un proceso cognitivo importante, que asocio a la noción espacial -sin duda también interviene la temporal- en 4 niveles del movimiento: un “yo”-ejecutante; un desplazamiento-individual; la dualidad-espejo del “yo-tu”; y la colectiva-cuerpo comparsa, descritos en último capítulo. Esa sensibilidad espacial, como mecanismo de memorización (RICOEUR, 2004), es un proceso. Como Carolina lo deja ver al recordar a una compañera:

inicialmente no participaba, y luego empezó a meterse, ella era bien tímida, empezó a meterse, cada vez más, cada vez más, cada vez más; de bailar mas o menos, paso a bailar bien, y se metió en salsa, en otros tipos de baile, y hoy día también es una de las mejores bailarinas, a mi juicio ¡baila espectacular!, ¡baila espectacular!, ¿cachai? y fue desarrollando ese tema, y que probablemente no lo hubiera desarrollado, si no se hubiera encontrado con esto en el camino, y ¡creo que fue “lo que nos paso” ¡a varios!, por eso, es lo mismo auge.” (Carolina Letelier, entrevista personal 07-02-2013)

Ese *desarrollar el tema* es el aprendizaje de las técnicas y no sólo crear un lenguaje corporal, sino que manejarlo, para poder disfrutarlo y sentirlo (BUCKLAND, 2013). Pero, además, el movimiento combina la experiencia sentida corporalmente con la organización de esa experiencia, que -como indica Sklar- es basada culturalmente en patrones cognitivos. Así, las formas de moverse, también son formas de pensar (SKLAR, 2001 p.4 apud BUCKLAND, 2013 p.149). Pero voy un poco más allá: ese aprendizaje e incorporación de un lenguaje nuevo, de la correspondencia sonora y de movimientos del tumba carnaval, con sus significados y alegorías simbólicas de una memoria de agricultores negros, propicia una conciencia colectiva -en esos cuatro niveles espaciales de percepción corporal- que pasa de un

yo, a un individuo que se mueve, a una relación dual o espejo y, después, a un cuerpo colectivo. Esa conjunción de niveles de movimiento-espacio, basados en la experiencia, se enfrenta a la crisis de significación: ser afrochilenos en un país en el que no existían. Ahí, la *performance* desata las emociones para lograr sus metas hasta entonces ocultas o inconscientes (TURNER, 2002 p. 109).

Por eso, algo ocurre en quienes empiezan a bailar-tocar en la comparsa, pues es un proceso cognitivo que va de bailar y toque a la reflexión sobre sus orígenes, y de ahí al auto-reconocimiento

Si, esa es la verdad, mucha de las personas que llegan acá llegan por parte de la música, o en el caso de las chiquillas por el baile, en ningún momento se les pasa por la mente ¿A ver si soy afrodescendiente o no?, de verdad... muy pocas personas dicen “sí, parece soy afrodescendiente”, no tiene una noción concreta, no tiene una noción concreta; pero a través del tiempo las personas que ya tiene tiempo [...] han reconocido, o se han dado cuenta que en sus propias familias si hay o hubo un vestigio africano o de afrodescendiente (Ronald Vergara entrevista personal 02-02-2013)

¡Son múltiples los casos así!, siendo indiscutible que el proceso de participar de la comparsa, de experimentar el tumba carnaval, de ejecutar su *performance*, no sólo atrajo personas al movimiento y llevó a conformar una colectividad, sino que también a mudar algo en cada individuo -o *performer*- que abrió paso a un cambio cognitivo, puesto que no *había una cosa concreta* dice Ronald, situación que se materializó en el nuevo lenguaje del tumba carnaval, permitiendo que ser afrodescendientes fuera una experiencia. Así

había mucha gente que ¡siendo afro!, no tenía idea, no se reconocían, ¡incluso muchos que un día renegaron!, hoy día son líderes, hoy día son líderes.... “Que, nooo... yo no soy negro, ¡que cómo se te ocurre!”. Entonces el proceso de investigación, de historia, de echar pa'atrás les hicieron un click; y si eso tu lo condimentai' con la cosa musical [...]¡engancho mucho más!; por eso, yo creo que hay un gran auge de las comparsas (Carolina Letelier, entrevista personal 07-02-2013)

En este sentido, la posibilidad de que ser afrodescendiente o afroarriqueño fuese una experiencia por medio de la *performance* del tumba carnaval, se articula -como Carolina apunta- a su unidad organizada en comparsa, que es una familia y un cuerpo colectivo con sus unidades (corazón-músicos, fuerza-bailarines, alegría-bailarinas) donde su participación del Carnaval Andino fue fundamental.

Al respecto del Carnaval Andino de Arica con la Fuerza del Sol, propongo que su proceso de consolidación transita desde un juego de *fantasía* al estilo carioca a un referente territorial propio de los carnavales andinos (sustratos culturales que esta comunidad porta y

celebra) con bailes folclóricos diversos. En dicho tránsito, la comunidad afrodescendiente se incorpora, viviendo en paralelo la creación de la primera comparsa de tumba carnaval. Y ello ilumina el proceso creativo de esta colectividad: el interés de la comunidad afrodescendiente por tener una comparsa no era menor, pues bailar en dicho contexto era un mecanismo -entonces ya patente- de posicionamiento frente a la ciudadanía, produciéndose una dinámica urbana de disputas simbólicas por consolidarse públicamente bailando en las calles de la ciudad. Como la siguiente cita lo deja ver:

Aparte que Arica se ha contagiado con lo que es carnaval entonces, ¡todos buscan algo!, buscan algo y [...] creo que en la región, el lugar invita que la gente quiera ser parte; no solamente del carnaval, si no que en las cofradías, para las Peñas, para las dos fiestas de las Peñas, la Tirana; o sea en Arica en el año esta en movimiento, con ensayos de comparsas de todo tipo (...) entonces ¡ya es parte del ADN de nuestra ciudad!. O sea, no hay ningún güeón que no haya participado en una comparsa, ya sea de cofradía o comparsa de carnaval, ¡sería ilógico que no participes! (Cristián Baez, entrevista personal 08-02-2013)

Además, notó en este desplazamiento que alegóricamente denomino “del Parque Brasil al Morro”, pues pasa de la *fantasía*, como un juego de *ser un otro imaginado* que imita algo foráneo, a algo enraizado que seduce los sentidos con seres y simbologías de una tradición carnavalesca andina, asociada a la tierra, al ciclo agrícola y su fertilidad. En ese tránsito, si la comunidad andina refuerza esos símbolos en sus *performances* (CHAMORRO, 2013), propongo que la comunidad afrodescendiente se incorpora trayendo un modo diferente de vivir ese ciclo agrícola. Al crear la *performance* del tumba carnaval, ponen en evidencia la alegría, fuerza y fertilidad, alegorías de su memoria agrícola, como cuerpos danzantes que invocan labores agrícolas de los abuelos negros, técnicas corporales herederas en el sistema de explotación agrícola de corte esclavista. Aunque la narrativa de la *performance* del tumba carnaval no enfatiza la esclavitud sino que se constituye desde la alegría de un mundo agrícola de antaño, en su acción *performativa* de repetición y a la vez siendo algo nuevo actualizado (SCHECHNER, 2003) las comparsas afroariqueñas se han posicionado en paralelo al mundo andino en una ciudad que los desconocía, y gracias al lugar privilegiado del desfile como un espacio especial que interviene la ciudad (DAMATTA, 1997). Su actuar colectivo de *performance* es reflexivo y elabora una narrativa en la cual los Andes no pueden entenderse sólo con la presencia indígena, sino como una historia compleja de interrelación cultural, donde se halla el mundo afro-andino (CELESTINO, 2004); y a la vez revela una alianza entre grupos, que no es tratada por las narrativas nacionalistas, y abren camino a la indagación sobre un proceso de relación afro-indígena (GOLDMAN, 2014).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANNECCHIARICO, Milena; MARTÍN, Alicia. Introducción. *Afropolíticas en América del Sur y el Caribe*, Buenos Aires: Puentes del Sur, 2012.

ARTAL Vergara, Nathalie. A(f)rica: relatos y memorias afrodescendientes en Arica tras la chilenización y el conflicto entre Perú y Chile (1883-1929), *Aletheia*, La Plata, V. 2, N°4, julio 2012.

BAEZ, Cristián. *Lumbanga: memorias orales de la cultura afrochilena*. Arica, Chile: [s.n.], Imprenta Herco, 2010.

BIENES NACIONALES. *Ruta Patrimonial N° 44: Valle de Azapa: La Ruta del Esclavo*. Santiago Chile: Ministerio de Bienes Nacionales, 2009.

BLACKING, John. *¿Hay Música en el Hombre?*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

_____. Música, Cultura y Experiencia, *Cadernos de Campo*, São Paulo, n°16: 201-218, 2007.

_____. Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social, En: GUILHON, Giselle (Org.). *Antropologia de la Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

BNC (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE) Arica (1540-1929). *Memoria Chilena*, 2016a. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-554.html> > Accedido en 19-03-2016.

_____. *La industria salitrera (1880-1930)*. *Memoria Chilena*, 2016b. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3309.html> > Accedido en 19-03-2016.

_____. *El impacto de la Guerra del Pacífico (1879-1929)*. *Memoria Chilena*, 2016c. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100610.html> > Accedido en 05-12-2016.

_____. *Las operaciones militares de la Guerra del Pacífico (1879-1884)*. *Memoria Chilena*, 2016d. Disponible en < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-693.html> > . Accedido en 19-05-2016.

_____. *El Camino del Inca en el Norte Grande. Memoria Chilena*, 2016e. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3374.html> > Accedido en 05-12-2016.

_____. *Etnias Prehispánicas del Norte de Chile. Memoria Chilena*, 2016f. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-617.html> > (Accedido en 05-12-2016).

_____. *Masacre de la Escuela Santa María de Iquique. Memoria Chilena*. 2016g. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3604.html> > . (Accedido en 10-12-2016).

_____. “*Algunas fiestas de carnaval, 1913*”. *Memoria Chilena*, 2016h. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-62118.html> > . (Accedido en 08-05-2017).

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRIONES, Viviana. *Antecedentes básicos para el estudio histórico de la presencia étnica negra en Arica entre los años 1870 y 1930*. Arica, Chile 1991. Seminario (Licenciatura en Historia) Departamento de Historia y Geografía, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, 1991.

_____. Arica colonial: libertos y esclavos negros entre el Lumbanga y las Maytas, *Chungará*, vol. especial, 2004. pp. 813-816.

_____. Afrodescendencia y registros documentales coloniales para el corregimiento de Arica. En: DIAZ, 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. p. 79-126.

BUCKLAND, Theresa. Mudança de perspectiva na etnografia da dança En: GUILHON, Giselle (Org.). *Antropologia de la Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. pp. 143-154.

CAIUBY, Sylvia. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia, *Iluminuras*, Porto Alegre, v.13, n.31, jul./dez. 2012, p.11-29.

CAMPO, Alberto del. Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual. La temposensitividad agrofestiva invernal. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, v.LXI, n° 1: 103-138, enero-junio, 2006.

CANTO, Gustavo del. *Oro negro: una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago, Chile: Editorial Semblanza, 2003.

CARDOSO, Vânia Z. Contar o passado, confabular o presente: performances narrativas, poética e as construções da história. En: RAPOSO, P. *et al* (orgs.) *A terra do Não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*, Florianópolis: EdUFSC, 2013.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. Capítulo 3. Bethino como narrador de sua história. Parte 1. Sobre o uso das narrativas. En: *A graça de contar. Um país Francisco no bumba meu boi do Maranhão*; Editorial Aeroplano, Rio de Janeiro, 2011. p. 292-353.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile* -2da ed.- Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MINC/FUNARTE, 1995.

_____. Prefácio a Terceira Edição, e Capítulo 1. A Competição Festiva. A troca agonística En: *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile* -3era ed. rev. Ampl.- Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. Os sentidos no espetáculo: corpo, tempo e experiência ritual En: *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. pp. 35-65.

CELESTINO, Olinda. capítulos: Los afroandinos y «La ruta del esclavo», y, Relaciones incas-negros y sus resultados en el capac-negro y los negritos. En: UNESCO, *Los afroandinos de los siglos XVI al XX* Perú: UNESCO, 2004. p. 23–33 y p. 34-58.

CHAMORRO, Andrea. *El Carnaval Andino “Inti Ch’amampi, Con la Fuerza del Sol”:* cuerpo y performance en la ciudad de Arica. Arica 2011. Tesis (Magíster en Antropología) – Departamento de Antropología, Universidad Católica del Norte e Universidad de Tarapacá, Arica, 2011.

_____. Carnaval Andino en la ciudad de Arica: Performance en la frontera norte chilena, *Estudios Atacameños*, n° 45 [online]. 2013. p. 41-54.

CLIFFORD, James. Sobre la autoridad etnográfica *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001. p. 39-77.

CNCA – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. 2009. “Luis “Kiko” Anacona, región de Arica”, Video Red Artesanías CNCA, Disponible en: (parte 1) <<https://youtu.be/aboK1rfqqiE>> ; (parte 2) < <https://youtu.be/1PRqxe5j9Tg> > ; (parte 3) <<https://youtu.be/q25k0bZzmhE>> Accedido en 05-02-2017.

CNCA - Programa Tesoros Humanos Vivos. *Inventario de Reconocidos como Tesoros Humanos Vivos de Chile*, Santiago. Publicación Digital, 2011a. disponible en: < <http://seccion.portalpatrimonio.cl/programas/thv/> > Accedido en 04-07-2012.

_____. *Documental: Agrupación de Adulto Mayor Afrodescendiente Julia Corvacho Ugarte*, Santiago, 2011b. Video On-line, Disponible en: < <http://vimeo.com/37947486> > (Accedido en 4-07-2012).

CRESPIAL. *Salvaguarda de Patrimonio Cultural Inmaterial de los Afrodescendientes en América Latina. Informe sobre la situación PCI. Afrodescendientes en Chile*. Publicación On-line, 2012. Disponible en: < http://www.crespial.org/public_files/EAPCIA-Chile.pdf > Accedido en 05-04-2014.

CRUZ Amenabar, Isabel. *La Fiesta Metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago: Editorial Universidad Católica de Chile, 1995.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. - 6ta ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, Jonh C. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. En: MEDEIROS, Maria et al (org). *Tempo e performance*. Brasilia: UnB, 2007.

DÍAZ Aguad, Alfonso. La violencia del discurso: la problemática política y social de Tacna y Arica, a través de la prensa local 1918-1926. En: DIAZ, Alberto; RUZ, Rodrigo y GALDAMES, Luis (comp.). *Tiempos violentos. Fragmentos de historia social en Arica*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2014. pp. 75-84.

DIAZ, Alberto. La producción de maíz en el valle de Lluta, norte de Chile, durante la época colonial (siglos XVI-XIX), *Interciencia*, Vol 40 N°11, nov 2015 p.767-772.

DIAZ, Alberto; BRIONES, Viviana; SÁNCHEZ, Eugenio. Afrodescendientes en Arica. Registros coloniales para una historia regional. En: DIAZ, 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. p.41-78

DIAZ, Alberto; GALDAMES, Luis; RUZ, Rodrigo (comp.) *...y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII – XIX)*, Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2013.

DIBAM- Dirección de Bibliotecas Archivo y Museos, Programa Memoria Siglo XX . *Costumbres Africanas que han desaparecido, Orígenes de los afrodescendiente en Chile y Discriminación a los afrodescendiente*, Vídeos On-line, 2010. Disponibles en: < <http://www.memoriasdelsigloxx.cl> > (Accedido en: 10-03-2016)

ESPINOSA, María Paz. *Reconstrucción Identitaria de los Afrochilenos de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago, Chile 2013. Disertación (Graduación en Antropóloga) Departamento de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2013.

FAVRET-SAADA, Jeanne, Ser afetado, *cadernos de campo* n°13: 155-161, 2005.

FELD, Steven. El Sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli, En: CRUCES, Francisco y otros (editores) *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2008. p. 331-355.

FELDMAN, Heidi Carolyn. *Ritmos Negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología (IDE) & Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2009.

FERREIRA, Felipe. Um carnaval à francesa: a construção da folia na cidade de Nice. En: CALVACANTI, Maria Laura e Renata de Sá Gonçalves (Org.) *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.

FUNDACIÓN CHILE, *Impacto de la Industria Semillera en la Economía Chilena*. Chile: documento On-line, feb 2009. Disponible en: < <https://es.slideshare.net/xcelis/impacto-industria-semillera-chilena> > (Accedido 25-05-2017).

GARRIDO, Pablo. *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979. [Original, titulado: *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Editorial Nascimientos, 1976. Disponible en: < <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019473.pdf> > (Accedido 15-04-2016)

GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Editora Paidós, 1989

_____. Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura, En: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003. p.19-41.

_____. Introdução *O Saber local. Novos ensaios em antropología interperativa*. São Paulo: Editora Vozes, 2006a.

_____. Capítulo 1. A mistura dos gêneros, En: *O Saber local. Novos ensaios em antropología interperativa*. São Paulo: Editora Vozes, 2006b.

_____. Capítulo 2. Descoberto na tradução: a historia social da imaginação, En: *O Saber local. Novos ensaios em antropología interperativa*. São Paulo: Editora Vozes, 2006c.

GOLDMAN, Marcio. A relação afroindígena, *Cadernos de campo*, São Paulo, n° 23: 213-222, 2014.

_____. Os Tambores do Antropólogo: Antropologia Pós-Social e Etnografia, *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropología urbana da usp*, São Paulo: Ano 2, versão 03, julho 2008.

_____. Jeanne Fravet-Saada, os afetos, a etnografia En: *Mais alguma antropologia: ensaios de geografia do pensamento*. Rio de Janeiro: Punteio, 2016 p. 111-118.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadora de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2007.

_____. Continuidade no espetáculo da mudança: o casal de mestre-sala e porta-bandeira. En: CALVACANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (Org.) *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009. p.221-252.

_____. *A Dança nobre do carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2010.

GONZALEZ, Sergio. *La llave y el candado. El conflicto entre Perú y Chile por Tacna y Arica (1883-1929)*, Santiago-Chile: LOM Ediciones, 2008.

_____. El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá: violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950. *Revista de Ciencias Sociales* N°5 (1995): 42-56, 1995.

GREBE, Maria Ester; ALVAREZ, Cristina. La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales, *Revista Musical Chilena*, Vol. 28, N°. 126-1 (1974): Abril – septiembre, 1974.

GREBE, María Ester. Migración, identidad y cultura aymará: Puntos de vista del actor. En *Revista Chungará*, N°16-17: 205-223, 1986.

GUTERRES, Liliane. Comparsa de Negros y Lubolos: o carnaval urugaio de matriz cultural africana. En: En: CALVACANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (Org.) *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009. p. 73-90.

HARTMANN, Luciana. Velhas histórias, novas performances: estratégias narrativas de contadores de “causos”. En: RAPOSO, P. *et all* (orgs.) *A terra do Não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. En: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terece (org.) *A invenção das tradições*. Rio Janeiro: Paz e Terra, 2006.

INE – Instituto Nacional de Estadística Chile. 2014. *Primera Encuesta de Caracterización de la Población Afrodescendiente de la Región de Arica y Parinacota* (Presentación, Feb 2014), Disponible en: <
http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/estadisticas_sociales_culturales/etnias/pdf/Presentacion-ENCAFRO.pdf > (Accedido en 10-09-2016).

I. DUCONGÉ, Giselle; LUBE, Menara. Diásporas, etnicidad y etnogénesis: de las reflexiones teóricas a los estudios de caso sobre las comunidades afro-descendientes en América Latina, *Papeles de Trabajo N° 28* - Diciembre 2014a, p. 95-119.

_____. “Afroariqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia” *Estudios Atacameños*, N°49, 2014b p. 129-151.

I. DUCONGÉ, Giselle. *Afro-ariqueños: rupturas, hibridismos y continuidades de un proceso de etnicidad*. Arica, noviembre 2015. Tesis (Mester en Antropología) Programa de Posgrado en Antropología, Universidad Católica Del Norte-Universidad De Tarapacá, Arica-Chile, 2015.

KAEPLER, Adriennne. A dança segundo a perspectiva antropológica, En: GUILHON, Giselle (Org.). *Antropologia de la Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

LARA, Marcelo, *Carnaval de Oruro. Visiones Oficiales y alternativas*. Oruro: Latinas Editores / CEPA, 2007.

LARA, Marcelo; CORDOVA, Ximena. *Fiestas Urbana en los Andes. Experiencias y discursos del Carnaval de Oruro*. Oruro: Latina Editores /CEPA, 2011.

LARRAIN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM, 2001.

LEAL, Yannina. *Performance, memoria e identidad: Las comparsas de bailes afrodescendientes de la ciudad de Arica, XV Región de Arica y Parinacota, Chile*. Arica,

2015. Disertación (Graduación en Antropóloga Social) Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, 2015.

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 Colombia: Editorial Negritud. Universidad de Cartagena, 2014. p.163-176.

_____. ¿Un tema emergente o no considerado?. La omisión de la poblaciones afrodescendientes en las Cs. Sociales en Chile y la emergencia etnopolítica de los afrochilenos., *Rufian*, n° 21, año 5. *Kuriche. Perspectivas de la diáspora africana en Chile*, 2015a. p. 35-43. Disponible en: < http://rufianrevista.org/?page_id=1932 > (Accedido en: 10-04-2016).

_____. El canto con sentimiento: aproximaciones a los cantores negros de las Cruces de Mayo, Arica (Chile). *Kuriche. Prácticas musicales de raíz afro en Chile*. Publicación digital, Santiago Chile, abril 2015. Año 1, n° 1. pp. 9- 30. Disponible en: < www.kuriche.cl > (Accedido en: 10-04-2016).

_____. Tempos múltiplos: experimentar a memória afroarriqueña através da dança tumba carnaval. En: Gonçalves, Renata; León, Mariana; Cordeiro, Daphne (coord.) *Anais do II Seminário Pontos, Linhas e Nós: etnografia, artes e cidades*. NARUA, Cosmopolíticas, Lepec, PPGA – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

LETELIER SALGADO, Carolina. ¡Soy Afroarriqueña!, *Rufian*, n° 21, año 5. *Kuriche. Perspectivas de la diáspora africana en Chile*, 2015. p. 31-33.

LOYOLA, Margot. *Bailes de Tierra en Chile*, Valparaíso: Ed. Universidad de Valparaíso, reimp. 2004.

LOPEZ de Jesus, Lara. *Encuentros sincopados: el caribe contemporaneo a través de sus prácticas musicales*. México: Editorial Siglo XXI, 2003.

LUMBANGA, *Matanza del Olivo en Azapa por semilleras, Territorio afrochileno*. 2012, Vídeo On-line, En: < https://youtu.be/6S_oKPoZSIQ?list=PLw5QuLMud4TkZ7C4QngXDkbt2IeW7D3wF >. (Accedido en 20-05-2017).

MEDINA E. Bruno. [sin fecha]. (comp). *Danzas del Perú*. en: Colección Aalten. IQUIQUE – CHILE: IECTA, N°. 536. pp. 1-63.

MELLO, Marco Antonio; VOGUEL, Arnol. *Gentes das areiras. História, medio ambiente e sociedade no litoral brasileiro. Maricá – RJ 1975-1995*, Niterói: EdUFF, 2004.

MENDEZ-QUIROS, Pablo. *Redes viales e integración territorial en los Valles Occidentales, área Centro Sur Andina*. Barcelona 2016 (Trabajo Final conducente al grado de Máster en Arqueología Prehistórica), Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.

MORA Rivera, Gerardo. El Ño Carnavalón no es un dios, tampoco un diablo, *manuscrito*, Chile, sin fecha .

MORA Rivera, Gerardo et al. *Azapa el Ño Carnavalon. Un carnaval en San Miguel de Azapa*. (Disco) Chile: Azpa Expresiones, 2008.

MORA, Nestor. *Afro-chilenos. Cultura e Política no ritmo tumbero*. Dissertação (Maestrado em Antropologia). Niterói 2011. Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MORONG, Germán. De la historiografía nacional a la historiografía de los bordes. Violencia epistémica y emergencia de lo subalterno en el contexto de la chilenización del norte grande, siglos XIX-XX. En: DIAZ, Alberto; RUZ, Rodrigo y GALDAMES, Luis (comp.). *Tiempos violentos. Fragmentos de historia social en Arica*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2014. p. 11-22.

MUÑOZ, I.; BRIONES,L. Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica: descripción y análisis de sistema de organización. *Chungara*, 28(1/2), 47–84,1996.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

ONU – Organización de Naciones Unidas. *Informe de la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia*, 2001. Documento On-line en: <
http://www.un.org/es/events/pastevents/cmcr/aconf189_12.pdf > (Accedido 05-12-2016).

PALACIOS, Nicolas. *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Vol.I y II., Santiago de Chile: Editorial Chilena, 1918. [1904]

PEIRANO, Mariza. Temas o teorías?. O estatuto das noções de ritual e de performance. *Campos* 7 (2):9-16, 2006.

PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. Os bate-bolas do carnaval carioca contemporâneo: dinâmicas e disputas simbólicas. En: CALVACANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (Org.) *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009. p.173-194.

PEREIRA, Anderson Lucas da Costa. *A Cabocla Mariana e a sua Corte Ajuremada: modos de pensar e fazer festa em um Terreiro de Umbanda em Santarém, Pará*. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (mestrado) Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2017.

PINOCHET, Carla. Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia. *Revista Estudios Avanzados*, nº 26:1-18, enero 2017.

PROCHILE - Dirección de Promoción de Exportaciones- del Ministerio de Relaciones Exteriores. *Exportaciones Region Arica Parinacota 2014*. Chile, 09 febrero 2015. Disponible en: http://www.prochile.gob.cl/wp-content/files_mf/14238325542014Reg15AricayParinacota.pdf > (Accedido en: 25-05-2017)

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

RAGAS, José F. Afroperuanos: Un acercamiento bibliográfico. En: FERRADAS, Mónica et al. *Etnicidad y Discriminación racial en la Historia del Perú*. Tomo II: Lima, Perú: PUCP, 2003. p. 191-226.

ROJAS, José. Batuque chilensis: consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile. *Kuriche* Nº1 año 1, Santiago: abril 2015. -Publicación digital- Disponible en: < <http://www.kuriche.cl/2015/06/18/kuriche-publicacion-digital-de-libre-descarga> > (Accedido 05-12-2016).

RUZ, Rodrigo et al. El Perú negro en magazines chilenos. Imagen y alteridad en la revista corre-vuela. 1910-1930. En: DIAZ ARAYA, Alberto; GALDAMES, Luis; RUZ, Rodrigo (comp.) *...y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII – XIX)*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2013.

SALGADO, Marta. El legado africano en Chile. En: Walker, Sheila S. (comp.), *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, La Paz:

Fundación Pedro Andavérez Peralta; Afroidáspora Inc.; Fundación Interamericana; Fundación PIEB, 2010. p. 223-270.

_____. *Afrochilenos. Una historia oculta*. Coquimbo-Chile: Centro Mohammed VI para el Dialogo de Civilizaciones, 2013.

_____. Crónica del Movimiento Pueblo Afrochileno: La lucha por el reconocimiento constitucional, *Rufian*, n° 21, año 5. *Kuriche. Perspectivas de la diáspora africana en Chile*, publicación digital, 2015. p. 25-29.

SAHLINS, Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna historia mundial. En: *Cultura na Pratica*, Rio Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SALINAS, Maximiliano. ¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910. *Mapocho n°50*, Santiago, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *A afinção do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2ed. Sao Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. *O percevejo*. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os kîsêdjê. Uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOTO José; PIZARRO Elías. A este cholo hay que matarlo como a un perro: violencia nacionalista y justicia en Arica durante los preparativos del plebiscito entre Chile y Perú (1925-1926). En: DIAZ, Alberto; RUZ, Rodrigo; GALDAMES, Luis (comp.). *Tiempos violentos. Fragmentos de historia social en Arica*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2014. p. 85-100.

SPENCER, Christian. La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX, *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña* n°25, 2009, pp.66-94

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y Cultura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2007a.

_____. Raza y nación: el caso de Chile, *Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol.5, N°1. Fall, 2007b, 29-63.

TOKUNAGA Jensen, Maya. *Solidaridad en Saya: un movimiento musical afroboliviano* Documental, 2010.

TORRES, Rodrigo. Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860) *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Santiago de Chile, Enero-Junio, N°209, 2008 . p.5-27

TURNER, Víctor. Símbolos en el ritual Ndembu. En: *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*, Madrid: Siglo XXI, 1999. p. 21-52.

_____. La antropología del performance, En: GEIST (Comp.). *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, INA, 2002. p. 103-144.

UNESCO. *La Ruta del esclavo. Reconciliar el deber de memoria con la verdad histórica*, Paris: UNESCO, 2009. Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?lin=1&catno=186636>> (Accedido: 04-03-2010).

VALERY, Paul. Filosofía de la Danza. *O percebejo On-line*. V.3, n.2, 2011. [Traducción Charles Feitosa. Versión original 1936]

VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago 1541-1868*. Vol.1, Santiago: Nacimiento, 1926.

VAN KESSEL Juan. *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Lima: Instituto de Pastoral Andina, 1981.

WALKER, Sheila (comp.). *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta; Afrodiáspora Inc.; Fundación Interamericana; Fundación PIEB, 2010.

WALSH, Catherine (coord.). *Pueblos de descendencia africana en Colombia y Ecuador: compilación bibliográfica*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Proyecto Estudios de la Diáspora Afro-Andina. 2005.

WORMALD, Alfredo. *Frontera Norte*. Santiago-Chile: Editorial Orbe, 1968.

_____. El mestizo en el departamento de Arica. En *Anales de la Universidad del Norte*. N° 5, (1966) [1903] p. 183-318.

Artículos de prensa y sitios web:

ANPORS, (Sitio web). Disponible en: < <http://www.anproschile.cl/comite/arica-y-parinacota/> > (Accedido: 25-05-2017).

“El despertar de los afrochilenos”. *Descendientes de los esclavos africanos reclaman reconocimiento*. Reportaje de Catalina May, Periódico The Clinic, 26 Julio 2014. Disponible en: < <http://www.theclinic.cl/2014/07/26/el-despertar-de-los-afrochilenos/> > Accedido en: 16-03-2017.

“Primeras luces del Tumbé en Arica” Blog Comparsa Tumba Carnaval, 15 Julio 2010. Disponible en: < <https://tumbacarnaval.wordpress.com/2010/07/15/primeras-luces-del-tumbe-en-arica/> > Accedido en: 06-04-2012

“Arica la ciudad de la eterna primavera”, Ilustre Municipalidad de Arica, disponible en: < <http://www.muniarica.cl/page.php?id=6> > Accedido en: 05-12-2016

“De la Ginga Ariqueña al Carnaval con la Fuerza del Sol”, ONG Oro Negro, disponible en: < <http://ong-oronegro.blogspot.com.br/2017/02/de-la-ginga-ariqueña-al-carnaval-con-la.html> > Accedido en: 05-05-2017

“Algunas fiestas de carnaval, 1913”. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-62118.html> > . Accedido en 08-05-2017.

Entrevistas realizadas:

Arturo Carrasco. 2014. *Entrevista personal (14 julio 2014)*. Arica, Chile.

Carolina Letelier Salgado. 2013. *Entrevista personal (7 febrero 2013)*. Arica, Chile.

Cristián Baez Lazcano. 2013. *Entrevista personal (8 febrero 2013)*. Arica, Chile.

Diego Marambio. 2016. *Entrevista personal (29 noviembre 2016)*. via Skype (internet).

Gustavo del Canto Larios. 2012. *Entrevista personal (4 febrero 2012)*. Arica, Chile.

Marta Salgado Henríquez. 2012. *Entrevista personal (30 enero 2012)*. Arica, Chile.

Ronald Vergara Aros. 2013. *Entrevista personal (2 febrero 2013)*. Arica, Chile.

Yoni Olis Larronda. 2013. *Entrevista personal (4 febrero 2013)* Arica, Chile.

ANEXOS

TABLA 1
Cuadro De Síntesis
Transformación De Instrumentos comparsas afroariqueñas

Según Relato Oral	1era Transformación	2da Transformación	Instrumento/ Forma Actual	Descripción /SONORIDAD.
Instrumentos auto-construidos: latas, combas y palos de bambú o caña ahuecados.	No se reconstruyen	-	-	Sin mayor descripción
Guitarra (aveces presente)	-	-	-	Se descarta por practicidad en movimiento de la comparsa.
Quijada de Burro	Se mantiene	Empiezan a faltar, es difícil obtener burros.	Desaparece prácticamente su uso en la comparsa.	Es reemplazada por el Güiro.
Bombito andino agudo (pequeño y con tensores)	Se hace con dos parches, y tensores. Con cuero de chivo que da un sonido más agudo.	Se agranda, se quita un parche y coloca tensores, se mantiene parche de cuero de chivo.	Repique Forma mas alargada, con tensores, con parche de cuero y aveces de plástico.	Tambor agudo. (hace un símil a la cajita del afroperuano) En ritmo de trechillos.
Tambor grave (no existe consenso o referencia si existía)	Se hace a base de toneles de aceituna, con aros de metal para dar la forma; se coloca tensores de cuerda. El cuero es de vaca, para dar tono grave.	Se sacan los tensores de cuerda. Las maderas son reemplazadas y su forma se achica, para hacer más liviano. El cuero de vaca es clavado a la base.	Bombo. Tambor grande, con cuero de vaca clavado (hoy en día algunos son con tensores).	Tambor grave. Da la base, para el movimiento de caderas.
No existía	-	Se incorpora el Güiro en remplazo a la quijada.	Güiro. Instrumento de percusión a base de madera o calabaza, que se raspa con otro palo.	Remplaza el sonido de la quijada (que en festejo y lando acompaña la cajita afroperuana). Acompaña al repique.
No existía	-	Chequere, se incorpora en un viaje a Valparaíso, que lo intercambian con otros músicos.	Chequere Calabaza con tejido de cuentas de madera. Actualmente se confecciona en mismo Arica.	Potencia la sonoridad de la quijada, es más brillante.
Sin información	-	Se incorpora, por similitud de campanas usadas para los animales, de la imagen rural.	Campana o cencerro. De metal (podría asemejarse a lo utensilios del cotidiano que eran percutidos)	Para marcar los cambios y claves dentro de los cortes de la comparsa.