

**Universidad de Tarapacá**

**Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas**

**Departamento de Antropología**



**"DE AZAPA VENGO BAJANDO"**

**UNA ANTROPOLOGÍA MUSICAL DEL TUMBE CARNAVAL  
AFROARIQUEÑO: CONFORMACIÓN, DESARROLLO, Y PRÁCTICAS DE LA  
COLECTIVIDAD "TUMBERA"**

**Memoria para optar por el título de:**

**Antropólogo Social**

**Alumno:**

**Ignacio Carrasco Meza**

**Profesora Guía:**

**Andrea Chamorro Pérez**

**Arica - Chile**

**2019**

## Agradecimientos

Buscando ser un punto de encuentro entre la investigación antropológico-cultural y la experiencia personal de “ser músico” del “Tumbe”, esta memoria es producto de personas y procesos que quiero mencionar a modo de agradecimiento. A ustedes las siguientes páginas.

A mi familia: a mi madre Victoria y a mi padre Marcelo gracias por mis 23 años, y por heredarme, entre tanto más, el interés en las humanidades. A mi papá en particular por mostrarme el mundo de la música, especialmente ese que está más allá de las notas musicales. Al resto de mis familiares de Arica gracias por su compañía, apoyo, y por compartir conmigo el proceso de re-conocer que también fuimos (y somos) negros. Gracias Marly, Karina, Denis, y a todo “Mermoz”.

A las personas que me han acompañado en mi proceso musical, ese devenir que es tan particular a cada persona. A quienes me enseñaron a tocar Tumbé, desde mi gran compañero Gonzalo Moraga en Oro Negro hasta “Nico-fly” Rodríguez en la Tumba Carnaval, y a los jilatas de Phusiri Marka, particularmente Yayo Valdivia y Rodomiro Huanca, a ellos les doy las gracias por el traspaso de uno de los lenguajes que más me gusta hablar, el de la música. En los caminos de esa extensa conversación, agradezco también a quienes han tenido la disposición de escucharme y responderme: a Paula Humire las gracias por un sinfín de experiencias, comentarios, y reflexiones sobre el Tumbé; a mis tumberos Uriel, Yarko, Teby, Juan Elías, Gonzalo, y a toda la Tumba Carnaval las gracias por dar vida a la colectividad donde pertenezco. Y por supuesto gracias a la música, pero no como algo que existe de forma abstracta, más bien como expresión, práctica, y amor, ese amor de los más puros.

Agradezco también a las personas que hasta ahora le han dado sentido a esta experiencia particular de enseñanza llamada universidad. A quienes se dieron conmigo el gusto de formar complicidades en el proceso de ser estudiante: Nadia, Bastián, María Paz, Catalina, Belén, e Israel, mis queridos “primitivos”. A quienes me ayudaron en un sinfín de procesos necesarios para llegar hasta aquí, Analís y Natalia, su buena disposición ha sido fundamental con la carrera de Antropología. A quienes, durante mis meses en México, me enseñaron a sentir y conocer en otro suelo: a Yolotzin, Fernanda, Cuauhtémoc, Victoria, por alojarme cuando lo necesité, y a toda la familia Martínez Suchil de mi querido pedregal de Santo Domingo, “Santocho”, con quienes compartí el calor de un hogar. De la Escuela Nacional de Antropología e Historia: a Scarlet, Fátima, Sac-nicté, y Addid, mis cómplices con quienes aprendí un montón, y los enriquecedores aportes de los docentes Alan Granados, Luz Olivia Domínguez, Alejandro Gutiérrez, y Adriana López. A ustedes las gracias por hacer de mi estar en la ciudad de México una experiencia que no olvidaré. A quienes, una vez de vuelta, me compartieron sus conocimientos como afrodescendientes y me han permitido aportar en el largo camino de la reparación histórica: Marta Salgado, Milene Molina, Cristian Báez, y a todos quienes estuvieron involucrados en el maravilloso proceso que dio origen al Tumbé Carnaval. Y por supuesto a quienes hicieron de interlocutores en este trabajo: Yoni, Carolina, Pablo, Camila, Francisco, Pamela, y Gustavo, a ustedes las gracias por compartir sus voces como compañeros y compañeras del Tumbé.

Finalmente, agradecimientos a dos antropólogas que han sido fundamentales en mi formación. A Mariana León por permitirme conocer el mundo profesional y por compartir el interés por el Tumbé, particularmente por involucrarme en el proyecto Fondart “Danzar-mover la performance de nuestra historia: el nacimiento de la primera comparsa afroarriqueña”. Y, por último, mención especial a quien ha sido mucho más que mi profesora y asesora de investigación, Andrea Chamorro. Gracias por las oportunidades de ayudantía, docencia, e investigación, por ellas hoy estoy felizmente convencido de que elegí el camino correcto. Para ambas, Mariana y Andrea, mi profundo cariño y admiración.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Antecedentes generales.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1. La diáspora africana y la música afroamericana: Una historia de la esclavitud.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2. Los movimientos afrodescendientes en América Latina: un espacio para la producción musical.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Estado del Arte: Música y movimientos afro en el “Pacífico Negro”.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1. El renacer afroperuano: Una arqueología de la música africana .....</b>	<b>16</b>
<b>2.2. La saya afroboliviana: Un conflicto entre música y representación .....</b>	<b>18</b>
<b>2.3. El ritmo Tumbe Carnaval: recreando la memoria afro en el norte de Chile .....</b>	<b>19</b>
<b>3. Presentación del problema de investigación.....</b>	<b>20</b>
<b>4. Objetivos del estudio.....</b>	<b>22</b>
<b>5. Marco teórico y conceptual.....</b>	<b>22</b>
<b>5.1. Los estudios de performance.....</b>	<b>22</b>
<b>5.2. Antropología y performance musical .....</b>	<b>25</b>
<b>5.3. Raza y racismo .....</b>	<b>28</b>
<b>6. Marco metodológico .....</b>	<b>31</b>
<b>6.1. Unidad de estudio.....</b>	<b>34</b>
<b>6.2. Análisis .....</b>	<b>36</b>
<b>7. Resultados de investigación.....</b>	<b>37</b>
<b>7.1. El origen y desarrollo del ritmo Tumbe Carnaval.....</b>	<b>37</b>
7.1.1. La conferencia de Santiago del año 2000: camino al reconocimiento afrodescendiente.....	37
7.1.2. El proyecto Fondart de rescate y recreación del Tumbe Carnaval .....	40
7.1.3. Las primeras apariciones de una comparsa afroariqueña: el verano de 2003 .....	48
7.1.3.1. Primera salida: Pascua de negros del 2003 .....	50
7.1.3.2. El Carnaval de Arica “Con la Fuerza del Sol” .....	52
7.1.3.3. La revitalización del Carnaval de Azapa, kilómetro 8 ½ .....	54
7.1.4. Afroariqueños en escenario: el origen del grupo Sabor Moreno .....	57
7.1.5. La proliferación de otras comparsas: Lumbanga y Arica Negro .....	60
7.1.6. La consolidación del ritmo e introducción de nuevos instrumentos.....	63
7.1.7. El movimiento cultural y político por diferentes caminos: la conformación de la comparsa Tumba Carnaval .....	69
7.1.8. La propagación del ritmo Tumbe y la “nostalgia por la simpleza” .....	72
<b>7.2. El Tumbe Carnaval como colectividad: reproducción y prácticas del grupo “tumbero” .....</b>	<b>79</b>
7.2.1. La masificación del ritmo: enseñando el Tumbe.....	80

7.2.1.1.	Enseñar en Arica: la Escuelita de músicos de la comparsa Tumba Carnaval .....	80
7.2.2.	La presencia del Tumbe en Arica: ¿Dónde tocan/tocamos los tumberos? .....	85
7.2.2.1.	Ensayos y pasacalles de las comparsas afroarriqueñas .....	85
7.2.2.2.	El Tumbe en espacios del calendario festivo de los afrodescendientes en la comuna de Arica.....	91
7.2.2.2.1.	La ceremonia a Yemayá .....	93
7.2.2.2.2.	Carnaval de Arica “Inti Ch’amampi” Con la Fuerza del Sol.....	93
7.2.2.2.3.	Carnaval afrodescendiente del Valle de Azapa .....	94
7.2.2.2.3.1.	Desentierro del Ño Carnavalón.....	95
7.2.2.2.3.2.	Martes de Ch’alla .....	95
7.2.2.2.3.3.	Bajada de carnaval afro.....	96
7.2.2.2.3.4.	Entierro del Ño carnavalón .....	97
7.2.2.2.4.	Aniversario del “Barrio Esmeralda” .....	97
7.2.2.2.5.	Las “Cruces de mayo” .....	98
7.2.2.2.6.	La Noche de San Juan .....	100
7.2.2.2.7.	Día de los muertos .....	101
7.2.2.3.	El Tumbe de acompañante: procesos fúnebres, escenarios, y otras descargas.....	103
7.2.2.3.1.	Tumbe de despedida: tocar y bailar para un fallecido .....	103
7.2.2.3.2.	Otras descargas tumberas .....	104
7.2.2.4.	Marchas y protestas: Arica y el Tumbe en el estallido social de 2019.....	105
7.2.3.	La enseñanza y aprendizaje del Tumbe en el resto de Chile .....	108
7.2.3.1.	Talleres o clases presenciales.....	108
7.2.3.2.	Formación de comparsas tumberas en otras ciudades.....	111
<b>7.3.</b>	<b>El performance del Tumbe desde el sonido: significados y valores asociados a la práctica tumbera.....</b>	<b>119</b>
7.3.1.	Performance desde adentro: tocando el Tumbe en “la Tumba” .....	119
7.3.1.1.	Prepararse para tocar.....	122
7.3.1.1.1.	Vestimentas tumberas.....	122
7.3.1.1.2.	El templado de tambores .....	126
7.3.1.2.	La ejecución musical: tocar y cantar en comunicación.....	128
7.3.1.2.1.	Percutir: conformación de patrones rítmicos .....	130
7.3.1.2.1.1.	La otra parte de la ejecución: heridas, errores, y “cruces” .....	135
7.3.1.2.2.	Cantar: lírica y expresiones vocales .....	137
7.3.2.	Performance e identidad: el Tumbe como experiencia colectiva .....	146
7.3.2.1.	La práctica del tumbe como experiencia de identidad: el Tumbe de “la Tumba”.....	148
<b>8.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>152</b>
<b>9.</b>	<b>Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>160</b>

## Índice de imágenes

Imagen 1: Marta Salgado caminando hacia la conferencia regional de las Américas.....	38
Imagen 2: Patrón percutivo de la quijada y la tambora tumbera, año 2003.....	45
Imagen 3: Tambor tumbero tensado con cuerdas. Ejemplo reconstruido por Francisco Piñones.....	46
Imagen 4: La comparsa Oro Negro momentos antes de su primer pasacalle, 5 de enero del 2003.....	51
Imagen 5: Patrones percutivos del Tumbe Carnaval del año 2003 en adelante .....	57
Imagen 6: Grupo chico de Oro Negro en su primera presentación: día de la mujer afrodescendiente del año 2002, Arica.....	59
Imagen 7: Shekere tejido en Arica.....	66
Imagen 8: A la izquierda repique con parche de cuero y tensores de metal, a la derecha bombo con cuero clavado acompañado de su colgador para ejecutarlo de pie.....	66
Imagen 9: A la izquierda, huiro de metal con “peine”. A la derecha, el “cencerro” o “campana” con un mazo.....	67
Imagen 10: Comparsa Tumba Carnaval terminando su pasacalle de Carnaval de Arica, año 2013.....	72
Imagen 11: Comparsa Tumba Carnaval en pasacalle por el paseo peatonal “21 de mayo”. Año 2018.....	89
Imagen 12: Comparsa Tumba Carnaval en pasacalle de Carnaval de Arica, año 2019.....	94
Imagen 13: El Ño carnavalón acompañado por músicos de la comparsa Tumba Carnaval (izquierda). Desentierro de carnavales año 2017, Kilómetro 8 ½ del Valle de Azapa.....	95
Imagen 14: Tumberos paseando al Ño carnavalón por el centro de Arica. Martes Ch’alla 2020.....	96
Imagen 15: Comparsa Tumba Carnaval en la “Cruz de mayo” año 2019. Valle de Azapa km. 8½.....	100
Imagen 16: Vanessa Vargas bailando para “San Juan” (izquierda) acompañada por los músicos (al fondo). Víspera de la noche de San Juan, año 2014.....	101
Imagen 17: Bailarinas de Tumbe en la “marcha de los pueblos”. Arica, noviembre de 2019.....	107
Imagen 18: Afiche promocional para un taller de Tumbe en Valparaíso impartido por Camila Marchant.....	109
Imagen 19: Realización de un taller de Tumbe impartido por Carolina Letelier. Santiago, 2017.....	110

Imagen 20: Tumba Carnaval finalizando su presentación en un colegio de Tocopilla.....	113
Imagen 21: Taller de percusión de Tumbe Carnaval impartido en Tocopilla por miembros de la comparsa Tumba Carnaval (izquierda) para integrantes del grupo “Tumbe del Desierto” (derecha).....	114
Imagen 22: Bailarina Tumbera en la marcha por el día internacional de la mujer trabajadora. Santiago, 8 de marzo de 2020.....	116
Imagen 23: Polera de músicos de la comparsa Tumba Carnaval. Ejemplar del año 2019.....	124
Imagen 24: Polera masculina de la comparsa Tumba Carnaval. Ejemplar del año 2020.....	124
Imagen 25: Trajes masculinos de la comparsa Tumba Carnaval, año 2019 y 2020 respectivamente.....	125
Imagen 26: Templado de Tambores previo a una descarga tumbera “de despedida”. Abril del 2016.....	126
Imagen 27: Bloque de músicos de la comparsa Tumba Carnaval previo a su presentación en el Carnaval de Arica, año 2017.....	128
Imagen 28: Formación de músicos en pasacalle. Avanzando en dirección derecha a izquierda.....	130
Imagen 29: Formación de músicos en media luna para descargas o presentaciones “de escenario”.....	131
Imagen 30: Directores musicales de la comparsa Tumba Carnaval indicando la realización de un corte en pasacalle del Carnaval de Arica, año 2020.....	132
Imagen 31: Tocando Tumbe en el entierro del Ño Carnavalón, año 2018.....	134
Imagen 32: Notas musicales que componen la escala de Sol Mayor.....	138
Imagen 33: Ejecución musical de la canción “San José viene bajando” .....	140
Imagen 34: Ejecución musical de la canción “El día que yo me muera” .....	140
Imagen 35: Ejecución musical de la canción “Tumbe pa la cruz de mayo” .....	141
Imagen 36: Melodía de la canción “Como suena ese repique” .....	142
Imagen 37: “Tommy” bailando por “la Tumba” en pasacalle de Carnaval de Arica año 2018.....	148
Imagen 38: Afiche lanzado en Santiago por la comparsa “Tumbe Chimbero” para mujeres interesadas en bailar Tumbe en la marcha por el día internacional de la mujer trabajadora, año 2020.....	149

## Introducción

El Tumbe Carnaval (también llamado Tumbe) es un género musical y coreográfico que surge en la comuna de Arica (norte de Chile) durante el año 2002 y principios del 2003. En sus inicios, este ritmo reunió a una serie de familias que comenzaron a identificarse como afrodescendientes y que vieron la posibilidad de visibilizarse como tal a través de su baile y música<sup>1</sup>. Actualmente, gracias al trabajo de las “comparsas afroarriqueñas”, el Tumbe no sólo se ha transformado en uno de los ritmos más populares en Arica, sino que también ha llegado a conocerse y practicarse en otras ciudades de Chile.

El interés en investigar el Tumbe Carnaval surge de mi participación como músico de las comparsas afroarriqueñas desde el año 2015, particularmente en las agrupaciones Oro Negro (durante los años 2015 y 2016) y en Tumba Carnaval (desde el año 2016 a la fecha) donde actualmente me desempeño como director musical<sup>2</sup>. Desde esa fecha en adelante he podido participar y compartir con distintas agrupaciones afrodescendientes que difunden el Tumbe en Arica y en el resto de Chile, además de conocer e involucrarme con otras organizaciones que trabajan alrededor del movimiento afroarriqueño y su búsqueda por el reconocimiento histórico, sociocultural y estatal.

En este estudio subrayo la dimensión musicológica del Tumbe Carnaval desde la perspectiva de sus ejecutores, tanto afrodescendientes como no afrodescendientes, buscando dar especial énfasis a sus procesos de enseñanza y difusión y a las relaciones sociales que se construyen alrededor de su práctica y performance musical. Desde esta perspectiva, problematizo el papel de los aspectos musicales en procesos de identificación de sus participantes con el pueblo tribal afrodescendiente<sup>3</sup> y con la colectividad tumbera<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> A lo largo de este estudio utilizo el término afrodescendiente para aludir a individuos y grupos llamados “negros” o “negras” y a sus descendientes o familiares directos. Ambas categorías entrecomilladas fueron construidas asociando el color de piel de las personas a una diferencia cultural en el contexto del colonialismo y la “colonialidad del poder” (Quijano 1992). En respuesta, el concepto de afrodescendiente busca asociar ese color de piel a una ancestralidad y/o ascendencia africana que, dependiendo del caso, puede ser más o menos directa. Este término fue institucionalizado en la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia realizada entre el 31 de agosto y el 8 de septiembre de 2001.

<sup>2</sup> Es necesario aclarar que para este estudio utilizo la categoría Tumbe Carnaval o Tumbe para referir al género musical y coreográfico, y la denominación Tumba Carnaval para referir tanto a la expresión que dio origen al ritmo Tumbe como a la comparsa afroarriqueña que lleva ese nombre.

<sup>3</sup> La denominación de Pueblo Tribal Afrodescendiente corresponde a la utilizada por los propios sujetos afrodescendientes chilenos como por el Estado chileno y sus instituciones, expresada también en la ley 21.151 de la República de Chile, que desde el año 2019 reconoce legalmente al pueblo afrochileno.

<sup>4</sup> Utilizo el término “colectividad tumbera” para referir al conjunto de músicos y danzantes que practican el Tumbe Carnaval, sin perjuicio de su ascendencia étnica ni de la organización a la que pertenezcan.

He organizado los contenidos de la investigación en un total de ocho capítulos. El primer capítulo corresponde a los antecedentes, donde describo la noción de “diáspora africana” y vinculo ese proceso de traslado forzoso de población esclavizada con la proliferación de las llamadas “músicas afroamericanas”; asimismo, destaco a los movimientos de reivindicación afrodescendientes como fundamentales en y para la producción de estas músicas. El segundo capítulo corresponde al Estado del Arte, donde reviso distintas investigaciones que profundizan en la presencia de estas músicas en la región centro-sur andina, específicamente en Perú, Bolivia, y Chile. En el tercer capítulo presento el problema de investigación, cuyo propósito es mostrar que las investigaciones existentes sobre el Tumbé Carnaval no han considerado que buena parte de sus ejecutores son personas sin ascendencia africana, lo que motiva a problematizar la relación de su práctica musical con los procesos de identificación afrodescendiente. El cuarto capítulo explicita los objetivos del estudio, mientras que el quinto capítulo corresponde al marco teórico, donde desarrollo una breve discusión en torno al desarrollo de la Antropología musical y los conceptos de Performance, Raza, y Racismo. En el capítulo sexto, expongo el marco metodológico utilizado en la investigación donde destaco la perspectiva cualitativa y etnográfica del estudio. En el séptimo capítulo se detallan los resultados de este trabajo, que se dividen en tres apartados: el primero describe el origen y desarrollo del Tumbé Carnaval, enfatizando en que estos han posibilitado la conformación de una colectividad de “tumberos” y “tumberas”. En el segundo, describo etnográficamente las actividades que permiten la reproducción del grupo social “tumbero”. Finalmente, en el tercero, describo la práctica musical en perspectiva de performance para posteriormente reflexionar sobre el valor que se le otorga a esta. Por último, el capítulo octavo corresponde a las conclusiones del estudio.

## **1. Antecedentes generales**

### **1.1. La diáspora africana y la música afroamericana: Una historia de la esclavitud**

Durante los siglos XVI, XVII, y XVIII, en el contexto de la expansión territorial-imperial europea sobre otros continentes, millones de esclavizados africanos fueron sacados de sus lugares de origen y desplazados forzosamente hacia otras partes del planeta. América y Asia, por ejemplo, recibieron bastas cantidades de personas de dicha procedencia que fueron privadas de libertad y sometidas a un régimen de explotación que se justificaba en el color de sus pieles (Chamayou 2014).

En el caso de América, la esclavitud tuvo la característica de estar profundamente relacionada a las dinámicas comerciales que los imperios de España y Portugal desarrollaron en torno al Océano Atlántico. Para el año 1518 se cuenta con el primer registro de un barco enviado con esclavizados negros a nuestro continente (Moreno 2006), conformándose desde ahí un “comercio triangular” con base en el tráfico de africanos esclavizados entre Europa, África y América. En ese contexto, llegaron al “nuevo mundo” aproximadamente 9,5 millones de personas que fueron comercializadas para trabajar como mano de obra en los rubros del café, tabaco, algodón, arroz, minería, y otras actividades productivas (Aretz 2006).

En este contexto, y en el entendido de que se ha denominado como “diáspora africana” a los procesos violentos de dispersión y reasentamiento de esclavizados (Nehl 2016)<sup>5</sup>, la existencia de aquel triángulo comercial generó interacciones culturales, sociales e históricas particulares. Paul Gilroy (1993) ha denominado este proceso como “Atlántico Negro” aludiendo no sólo al espacio transoceánico de comercio de esclavos que conectó durante tres siglos a actores de diferentes lugares de origen (Rosbach 2007), sino que también al espacio de intercambio cultural donde los esclavizados vieron en la música, la danza, y la literatura, formas de expresión que terminarían consolidándose con nuevas funciones dentro de sus sociedades (Aretz 2006), permitiéndoles re-identificarse con sus orígenes africanos en un

---

<sup>5</sup> Diáspora africana es el concepto utilizado para referir al éxodo forzado de población africana esclavizada que tuvo su punto álgido en el contexto de la expansión imperial española y portuguesa. Este desplazamiento forzado de africanos no solo fue un desplazamiento de gentes, sino de culturas con sus respectivas cosmovisiones y prácticas de existencia, lo que muestra cómo han participado cada una de esas culturas y las formas comunes y diferenciadas que produjo su esparcimiento a lo ancho del continente americano durante cuatro siglos. Así mismo, la diáspora como raíz o tronco común de los afrodescendientes permite entender las múltiples expresiones que las comunidades negras han adquirido en esta larga historia, sus dispersiones, sus fracturas y la diversidad de formas de ser afrodescendiente. Por esa razón hoy hablamos de comunidades negras, afroperuanas, afrochilenas, entre otras, dando cuenta de las múltiples maneras de nombrar y de sentir la negritud, pero todas originadas de un tronco común, llamado diáspora africana (Caicedo 2008).

contexto de opresión y denigración (Bermúdez 1994). En este sentido, el concepto de Gilroy (1993) abre una ventana para mirar esa música y otras “modalidades culturales” como formas expresivas y estructuras de sentimiento de la diáspora, que se trasladan y difunden heterogéneamente a lo largo del “Atlántico Negro”, mezclando y transformando tradiciones provenientes del mundo occidental con otras heredadas desde África.

Esta “música de la diáspora” nace del encuentro del ritmo y la percusión de la “tradición musical africana” con elementos musicales indígenas y europeos (Aharonián 1994; Quintero 2018). No obstante, dentro de este universo es posible distinguir las “músicas afroamericanas” (Aretz 2006) como el conjunto de instrumentos musicales, patrones rítmicos y cantos, que fueron ejecutados por los africanos esclavizados y que se traspasaron, con más o menos cambios, a sus descendientes y a otros actores de la sociedad colonial y nacional<sup>6</sup>.

Desde sus comienzos, las “músicas afroamericanas” se vieron enfrentadas a frecuentes prohibiciones que emanaban desde los órganos de control coloniales (Aretz 2006). Tanto en las colonias españolas como en las portuguesas, los toques de tambor eran asociados a jolgorios y fiestas religiosas que debían ser perseguidas y castigadas<sup>7</sup>. A pesar de esto, dichas manifestaciones persistieron, evolucionaron y en algunos casos se reinventaron, hasta convertirse en distintos estilos musicales que fueron y que son ejecutados, principalmente por la población descendiente de los africanos esclavizados que llegaron a América. Un ejemplo de música afroamericana “reinventada” son los “zapateos”: expresiones musicales difundidas durante el virreinato del Perú entre las cofradías de negros con el objetivo de erradicar los perseguidos toques de tambor (Daponte 2010)<sup>8</sup>.

A grandes rasgos, las “músicas afroamericanas” se caracterizan por ser polirrítmicas, pues están conformadas en base a distintos patrones rítmicos; y asincopadas, porque en su ejecución se combinan golpes, silencios y acentuaciones distintas a las de la música europea (Quintero 2011)<sup>9</sup>. Estas características están presentes en la Salsa, la Rumba, el Son, el

---

<sup>6</sup> Esta afirmación requiere aclarar que, para hablar de un encuentro entre elementos europeos, indígenas y africanos, se debe tener en cuenta que estas tres vertientes no conforman unidades culturales homogéneas, sino que se encuentran en constante cambio (Aharonián 1994).

<sup>7</sup> Para el año 1563 existe registro documental de una prohibición de toque de tambores, emanada desde el cabildo de Lima. El argumento de la prohibición es que los bailes con tambores de los negros en las calles públicas de esa ciudad no dejan transitar a la gente, espantan a los caballos, y provocan otros daños e inconvenientes. De no obedecer la prohibición, el castigo era de doscientos azotes. (Aretz 2006).

<sup>8</sup> Las cofradías fueron instituciones vinculadas a la religión católica que reunían individuos con la finalidad de definir propósitos de culto y de vida bajo la advocación de la virgen María, Jesucristo, y otros santos o reliquias. Durante el virreinato del Perú existieron cofradías de negros, pardos libres, criollos, y de españoles.

<sup>9</sup> En la tradición musical europea, los tambores fueron relegados a un papel secundario, básico, y sencillo, en el afán de privilegiar las melodías y otros aspectos sonoros (Quintero 2011:202).

Candombe, el Festejo, la Saya y otras músicas, todas conformadas en el continente americano con aportes musicales de la diáspora africana (Eli 2009).

## **1.2. Los movimientos afrodescendientes en América Latina: un espacio para la producción musical**

A pesar de que existe una innegable herencia y presencia cultural africana en América, las comunidades afrodescendientes en este continente y en todo el mundo “siempre han sido objeto de estereotipos racistas y formas entre sutiles y explícitas de discriminación y segregación ejercidas por la sociedad” (Agudelo 2010:111). Estos vejámenes provenientes de la trata transatlántica han sido profundizados y perpetuados por los Estados nacionales y sus agentes, como las fuerzas de orden y los medios de prensa. Así, y como afirma Luis Campos (2017), las sociedades latinoamericanas se caracterizan por ser “pigmentocracias”, pues en ellas el color de la piel es central para la comprensión de la estratificación social.

Considerando que todas las prácticas de exclusión, negación y discriminación a la que han sido sometidas las poblaciones afrodescendientes reflejan mecanismos que obedecen a una misma matriz eurocéntrica y pigmentocrática (Campos 2017), es posible observar diferencias nacionales. En México, por ejemplo, los discursos de nación han “olvidado” al negro (Hernández 2004), porque ponen acento en lo indígena para referir a la conformación identitaria nacional (Lewis 2005)<sup>10</sup>. Consecuentemente, el Estado mexicano ha invisibilizado a su población afrodescendiente excluyéndola de los libros de texto escolar y de los distintos programas gubernamentales. En Colombia, en cambio, estos discursos han construido la idea del “Pacífico Colombiano” como una “región de negros” que hacen parte de la nación pero que en el imaginario nacional son representados según nociones de atraso y salvajismo (Olaya 2018)<sup>11</sup>. Esas comunidades afrocolombianas también han sido vulneradas por el Estado, pues por mucho tiempo tuvieron carencias en la satisfacción de necesidades básicas, producto de situaciones de extrema pobreza (Quintero 2011).

En el caso de Chile, con posterioridad a la Guerra del Pacífico<sup>12</sup>, el Estado anexó territorios cuyos habitantes eran mayoritariamente afrodescendientes. Con el objetivo de

---

<sup>10</sup> Los “discursos de nación” construyen un ideal de país provenientes de relatos tanto de la academia como de los medios de prensa y de la literatura (Hernández 2004).

<sup>11</sup> Pacífico Colombiano es el nombre con el que se conoce a la región Nor-oeste de Colombia, cuyas costas se bañan por el Océano Pacífico (Olaya 2018).

<sup>12</sup> La Guerra del Pacífico fue un conflicto bélico ocurrido entre los años 1879 y 1884 que enfrentó a Chile contra Bolivia y Perú. El resultado de este proceso permitió al Estado de Chile incorporar los territorios de Tarapacá,

erradicar sus prácticas culturales, dicha entidad movilizó campañas xenófobas e inició violentos procesos de persecución y expulsión de negros e indígenas<sup>13</sup>. A esos esfuerzos del Estado por erradicar lo negro y lo indio de sus territorios se le conoce como “chilenización” (Díaz et al. 2014), proceso que ha contribuido a crear la idea de que en Chile no hay negros, y si hay negros es que no son chilenos (Campos 2017).

Con estos y otros antecedentes, los pueblos afrodescendientes del mundo han levantado movimientos sociopolíticos a lo largo del siglo XX que apelan a una reivindicación y reparación histórica por todos los abusos sufridos, tanto en la diáspora y la trata negrera, como en las repúblicas americanas y los procesos de integración a los Estados nacionales (Organización de las Naciones Unidas [ONU] 2015). Durante la década de 1970, en algunos países de Latinoamérica surgieron una serie de organizaciones político-culturales fundadas por afrodescendientes cuyos planes de acción evidencian una continuidad de reivindicaciones ligadas a la discriminación racial y a la puesta en práctica de discursos de integración ciudadana que le han permitido a esas comunidades optar por derechos culturales e influir en las políticas públicas (Agudelo 2010, Heredia 2018)<sup>14</sup>. Estas reivindicaciones se consolidan como movimientos étnicos en un proceso que Eduardo Restrepo (2013) ha llamado “de etnización de la negritad”, donde se expresa un movimiento negro con características culturales y étnicas (Campos 2017).

En el contexto de esas demandas de reconocimiento, los movimientos afrodescendientes han buscado construir distintas herramientas argumentativas que les permitan comprobar, frente a la sociedad nacional y/o frente al Estado, su presencia histórica en el continente y en los países en cuestión: desde estudios historiográficos y documentales, revisión de literatura oral y escrita, hasta el rescate, conservación, y difusión de danzas cuyo contenido y expresiones remitan a esa “historia oculta” de los afrodescendientes (Salgado 2015). Particularmente, la música y los bailes han sido las principales herramientas de expresión de demandas sociales y sensibilización nacional de las experiencias afrodescendientes en los países latinoamericanos (Daponte 2019).

---

Arica, y Tacna. Esta última ciudad sería posteriormente “devuelta” al Perú en el año 1929 (Invernón y Lube 2014).

<sup>13</sup> Estas campañas, que fueron ejecutadas por algunos medios periodísticos nacionales, ridiculizaban al ciudadano peruano presentándolo como un ser exótico y atrasado (González 2002).

<sup>14</sup> Específicamente en Brasil, Colombia, Ecuador, Panamá, Costa Rica, Honduras (Agudelo 2010).

La música “caribeña”<sup>15</sup>, por ejemplo, y en específico su “literatura musical” y contenido lírico<sup>16</sup>, es ejemplo de músicas que presentan y representan comunidades afroamericanas. En Colombia, la práctica y difusión de estas, específicamente de la Salsa, ha sido vista como un mecanismo de construcción y afirmación de identidad de las poblaciones afrodescendientes que allí se encuentran (Ossa 2004). Mientras que, en Puerto Rico, la Salsa ha permitido construir una imagen de comunidad afro que existe “más allá” de los límites nacionales (Quintero 2011).

En Uruguay, en el Cono Sur, el Candombe no ha estado al margen de los procesos identitarios afrodescendientes, pues ha experimentado una fuerte patrimonialización que se materializó, por un lado, en su incorporación a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de UNESCO el año 2009 (Amigo 2015), y por otro, en la concepción de que su cuidado y protección es una forma de reparación histórica por los vejámenes provenientes del racismo hacia la población negra de Uruguay (Amigo 2015).

En Chile, por otro lado, el movimiento afrodescendiente desde sus inicios en el año 2000 se enfrentó a disputas y quiebres internos que separaron agrupaciones y permitieron la creación de otras nuevas. A partir de la primera organización afrochilena y comparsa “Oro Negro”, difusora del ritmo “Tumbe Carnaval” desde sus primeras puestas en escena, surgieron otras tres agrupaciones similares: “Lumbanga” en el año 2003, “Arica Negro” en el año 2005 y “Tumba Carnaval” entre el año 2010 y 2012. Creadas en un período menor a diez años, cada una de estas construyó sus propios objetivos y planes de acción con la intención común de visibilizar la cultura afroariqueña a través de comparsas de Tumbes Carnaval, y a largo plazo lograr el reconocimiento estatal y sociopolítico del pueblo afrochileno.

Esta rápida conformación de nuevas agrupaciones y comparsas se atribuye, entre otras cosas, a la existencia de formas distintas de concebir y practicar el Tumbes Carnaval, pues mientras para algunos era considerado solamente un complemento que vino en ayuda del movimiento reivindicativo, para otros era y es una forma activa de luchar por el

---

<sup>15</sup> La música caribeña es la suma de las músicas que surgen en América Central y el Caribe, incluyendo Colombia y Venezuela. Estos estilos musicales se caracterizan por mezclar la polirritmia, propia de los ritmos africanos, con instrumentos de viento.

<sup>16</sup> Este concepto refiere a la producción lírica de la música, sus letras, que según Luis Vitale deben comprenderse como si se tratara de obras literarias de escritores y poetas (2002:62).

reconocimiento (León 2017). La comparsa “Tumba Carnaval”, por ejemplo, fue fundada por un grupo de afrodescendientes y no afrodescendientes que se plantearon el objetivo de visibilizar al pueblo afrochileno a través del ritmo Tumbe, pero esta vez como una agrupación independiente que se conformaría con ex miembros de Oro Negro.

Esta nueva comparsa conocida como “la Tumba” ha sido la agrupación en la que han participado o participan muchos de los y las talleristas que han enseñado el Tumbe tanto en Arica como en el resto del país<sup>17</sup>, extendiendo la adherencia de personas sin ascendencia africana a su práctica. Desde su fundación en el 2012, esta agrupación ha recibido largas y continuas “migraciones” de músicos y bailarinas de otras comparsas afroarriqueñas e incluso de otras ciudades que buscan participar de sus filas<sup>18</sup>. Actualmente la comparsa Tumba Carnaval es la comparsa afroarriqueña que posee el mayor número de miembros, a la vez que congrega a la mayoría de los integrantes de diversos grupos de proyección folklórica y de ensamble que difunden y practican el Tumbe Carnaval<sup>19</sup>, lo que demuestra que esta agrupación continúa trabajando en y para el desarrollo del ritmo Tumbe sin prejuicio de la ascendencia étnica de sus integrantes.

A partir de este crecimiento en la cantidad de agrupaciones, el Tumbe Carnaval ha traspasado las fronteras regionales convirtiéndose en el referente de la música afrochilena (Daponte 2019). Con este panorama, propongo que en los últimos años el movimiento cultural afrodescendiente chileno ha cobrado cierta autonomía respecto al movimiento político, observándose entre ambos caminos y desarrollos paralelos, aunque complementarios en el interés por conseguir el reconocimiento legal de la presencia afrodescendiente en el territorio nacional.

## **2. Estado del Arte: Música y movimientos afro en el “Pacífico Negro”.**

En este apartado presento una breve descripción de cómo han sido estudiadas las músicas afroamericanas en torno a los procesos de reivindicación afrodescendiente, puntualizando los casos de Perú, Bolivia, y Chile, desde la idea del “Pacífico Negro” propuesta por Carolyn

---

<sup>17</sup> La difusión del Tumbe Carnaval se ha llevado a cabo de distintas maneras, la principal de ellas es mediante talleres presenciales. En la modalidad de taller, recae en una (o más personas) la responsabilidad de transmitir la técnica de baile o de percusión. Hay algunas personas que, más que otras, son reconocidas como talleristas por “tumberos” y “tumberas” de Arica y otras ciudades (Heredia 2018).

<sup>18</sup> La comparsa Tumba Carnaval recibe personas de Santiago, Valparaíso, Copiapó, y Antofagasta para la fiesta de Carnaval Inti Ch’amampi.

<sup>19</sup> Estos grupos son: Sabor Moreno, Aluna Tambó, Mixtura Negra, Los Barrileros, etc

Feldman (2009). Dicha denominación remite a la formación sociopolítica conformada alrededor del tráfico de africanos esclavizados en el Perú colonial, puntualizando este último lugar como centro de abastecimiento importante para todo el Pacífico sudamericano.

Recogiendo los aportes de Gilroy (1993), el Pacífico Negro se concibe como un área transnacional periférica al Atlántico Negro donde también circulan expresiones culturales afrodiaspóricas que se reinventan y transforman en su vínculo con tradiciones indígenas y europeas. Músicas como el Festejo, la Saya, y el Tumbé Carnaval correspondientes a Perú, Bolivia, y Chile respectivamente, contienen contenidos culturales que en su conjunto apelan a una memoria afrodiaspórica vinculada al Perú colonial. Aspectos como la literatura musical, instrumentos, y patrones rítmicos-danzarios, permiten pensar el Pacífico Negro no solamente como un espacio económico, sino que también como un “mundo cultural” cuyo legado ha sido transmitido a las poblaciones afrodescendientes de la actualidad (Feldman 2009).

Es importante mencionar que las músicas afroamericanas del “Pacífico Negro” y sus contenidos tienen una profunda relación a elementos estético-sonoros provenientes de la “tradición musical africana” (Quintero 2011). Dentro del conjunto de estas músicas pueden encontrarse algunas, como el *cachimbo* afrotarapaqueño, cuyos cantos, bailes, y expresiones aluden al mundo afrodescendiente sin que por eso estén comprendidas en el conjunto de músicas que Franco Daponte vincula a la “reafricanización de América Latina<sup>20</sup>” (2019): aquellas que asocian la negritud, el tambor, y la fiesta pública, cuya difusión está vinculada a los movimientos de reivindicación afrolatinoamericanos de las últimas décadas.

Estas músicas “reafricanizadas” han propuesto una reinención de contenidos de memoria y de significados que conducen a individuos y colectividades a recordar de manera selectiva algunos elementos de su pasado afrodescendiente y de su herencia cultural. Siguiendo a Feldman (2009), se trata de “proyectos de memoria” donde ciertos sujetos “trabajadores” reinventan y recrean contenidos afrodiaspóricos utilizando ciertos recursos

---

<sup>20</sup> Siguiendo a Ilena Hodge (2012), Franco Daponte (2019) apela al concepto de “reafricanización” o de “mundialización de la cultura yoruba” para referir al proceso en que se reconstruye y reconfigura el imaginario de la diáspora africana en Latinoamérica. A partir de allí, la afrodescendencia latinoamericana comenzó a tomar como principal referente a la cultura yoruba y sus elementos provenientes de Nigeria, cuyos principales referentes fueron los afrodescendientes de Cuba y Brasil. Lo que más destaca, a nivel musical, es la relación entre negro, tambor, y fiesta pública (Daponte 2019:198). En paralelo, esto ha permitido que ciertas expresiones musicales de los afrodescendientes hayan quedado catalogadas como “música negra” pero que no suena “tan negra” (Daponte 2019:14).

culturales que les permitan establecer una continuidad con el pasado histórico que buscan recrear. Estos recursos son, generalmente, narraciones de ancianos, danzas, poemas, canciones y otras expresiones que permiten llenar los “vacíos” de la memoria colectiva. En los casos de la danza o la música, la importancia de estas reinenciones radica en que permiten relevar el papel de los artistas y sus creaciones como formas de vincularse a una herencia afrodiaspórica, mientras que otorgan la “ilusoria experiencia” de revivir el pasado en un contexto en que las memorias provenientes de la trata negrera se desvanecen o cambian muy rápidamente (Feldman 2009:13).

Los abordajes que a continuación presento proponen que las mencionadas músicas afroamericanas y sus contenidos han “acompañado” a los movimientos afrodescendientes como espacio para la expresión de sus demandas sociales (Daponte 2019). En tanto proyectos de memoria, estas músicas han experimentado procesos de reinención y recreación que fueron aprovechados como herramientas en la búsqueda de reconocimiento legal y reparación histórica de estos pueblos frente a los Estados y sus agentes.

### **2.1. El renacer afroperuano: Una arqueología de la música africana**

En Perú, el proceso de reconocimiento afrodescendiente estuvo acompañado de una importante producción cultural de rescate y reinención. Desde la década de 1950, grupos artísticos como la compañía “Pancho Fierro” comenzaron a presentar cuadros coreográficos y musicales que, en su puesta en escena, narraban historias de africanos esclavizados y de afrodescendientes en dicho país<sup>21</sup>. A partir de esa primera compañía “abocada a interpretar la música de la gente morena” (Daponte 2019), surgieron líderes artísticos que fundaron otras agrupaciones, quienes continuaron con el trabajo musical y coreográfico conocido como “el renacer afroperuano<sup>22</sup>”.

Aquellos cuadros artísticos afroperuanos, con sus cantos, movimientos, y ritmos, se construyeron principalmente a través del rescate y recuperación de elementos culturales de herencia africana presentes en el Perú, identificados en las prácticas y en los relatos orales de ancianos y ancianas afrodescendientes. Sin embargo, cuando no era posible recuperar esas

---

<sup>21</sup> La compañía “Pancho Fierro” fue fundada el año 1956 por el investigador peruano José Durand.

<sup>22</sup> Victoria Santa Cruz y su hermano Nicomedes, que participaron de la compañía “Pancho Fierro”, se dedicaron posteriormente a continuar el trabajo artístico fundando sus propias agrupaciones. Entre ellas, “Perú Negro”, fundada junto a Ronaldo Campos entre 1969 y 1970. A partir del trabajo de este grupo se instala en el imaginario social latinoamericano la idea de música afroperuana (Daponte 2019).

memorias afrodiaspóricas de primera fuente, este proceso creativo se nutrió de la invención y elaboración propia de sus líderes, que en algunos casos importaron elementos artísticos de otras comunidades afrodiaspóricas para construir sus propias expresiones.

Los hermanos Santa Cruz, Victoria y Nicomedes, son reconocidos como parte de esos líderes que trabajaron en la reconstrucción de la música y el baile afroperuanos, especialmente en lo que refiere al ritmo Festejo<sup>23</sup>. En tanto proyecto de memoria, su trabajo artístico se caracterizó por vincular el sentir afroperuano a una identidad diaspórica transnacional o “africanidad colectiva” (Daponte 2019) mediante la incorporación de instrumentos musicales, cantos y otras expresiones culturales del “Atlántico Negro” al proceso creativo de los ritmos afro del Perú, importadas de países que lograron establecer una herencia afro en el imaginario social internacional, como Brasil y Cuba (Daponte 2019)<sup>24</sup>.

El disco musical “*Cumanana*”, producido por Nicomedes en 1970<sup>25</sup>, ejemplifica esta incorporación de expresiones afrodiaspóricas en la creación artística “local”. En este trabajo, el poeta y músico presenta las que serían las primeras grabaciones de músicas afroperuanas “revividas”, recolectadas y arregladas por él, junto a un folleto que contenía las letras de esas canciones, fotografías, y sus comentarios personales. Aquí, Nicomedes propone una genealogía de la marinera peruana<sup>26</sup>, afirmando que proviene (junto a otras danzas<sup>27</sup>) del Lundú africano. Esta idea es sobre todo significativa para el movimiento afroperuano, pues permite resaltar la herencia africana en la formación cultural del Perú (De Swanson 2017), mientras que relaciona el “baile negro peruano” con expresiones corporales compartidas con otros grupos diaspóricos a lo largo del “Atlántico Negro” (Feldman 2009).

En suma, el renacimiento afroperuano y sus “trabajadores de la memoria” usaron la expresión artística de la música y la danza para construir un discurso reivindicativo de la afrodescendencia como otro pilar en la formación identitaria nacional, en un país en el que

---

<sup>23</sup> El Festejo es el ritmo más difundido del conjunto de música afroperuana. Musicalmente se ejecuta, en la mayoría de las veces, con un cajón peruano y una guitarra acústica.

<sup>24</sup> Como destaca Daponte (2019), algunos músicos afroperuanos viajaron a Cuba para aprender sobre música e instrumentos *in situ*, entre ellos el famoso músico, conocido como “Chocolate”, originario del pueblo El Carmen, al sur de Lima, quien viaja a Cuba para poder “iniciarse en la Santería y en los tambores batá utilizados en los rituales afrocubanos” (2019:201).

<sup>25</sup> La fecha de publicación del disco es importante, pues en este se incorpora gran parte de los conocimientos, consejos, y experiencias, que adquirió Nicomedes en su estadía en Brasil, a donde llegó en busca de la religión afrobrasileña *candomblé*, específicamente de su música y su danza (Feldman 2009).

<sup>26</sup> La marinera es la danza nacional del Perú. Se baila en parejas y con pañuelos, como la zamacueca.

<sup>27</sup> Nicómedes afirma que el *Lundú* permite el surgir de más de 50 danzas de pareja bailadas en Portugal, España, y las Américas desde el S. XV y XVI (Santa Cruz 1970).

“el espíritu de la negritud” no floreció con la intensidad en la que lo hizo en otros países de la región (Feldman 2009), como si lo hizo en Cuba, Perú, Brasil, Venezuela, Colombia, entre otros (Daponte 2010).

## **2.2. La saya afroboliviana: Un conflicto entre música y representación**

Los orígenes de la Saya afroboliviana remiten a la región selvático-montañosa llamada “Los Yungas”, ubicada en el departamento de la Paz, Bolivia. A diferencia de los casos peruano afroperuano y afrochileno, la Saya no constituye en sí misma una reinvención, pues es ejecutada por los afrobolivianos hace más de medio siglo, siendo el año 1945 la referencia más antigua a esta danza en la prensa (Sánchez 2010<sup>28</sup>). Sin embargo, los afrobolivianos han denunciado desde la música y medios académicos (cf. Medina 2004), que la popularización internacional de la Saya afroboliviana musical y coreográficamente como sinónimo de ritmo Caporal no sólo ignoraría las características particulares de la Saya<sup>29</sup>, sino que produciría imágenes y representaciones erróneas de los afrobolivianos (Medina 2004). El grupo musical “Los Kjarkas”, por ejemplo, ha difundido la Saya en todo el mundo “mal-interpretando un estilo musical tradicional de los Yungas” (Rosbach 2007:183).

Este problema supone ser más serio cuando se comprende que el “mal uso” que se le da a la Saya terminó movilizándolo a las comunidades afrodescendientes de Bolivia a organizarse con el fin de proteger la autenticidad del ritmo en cuestión (Ballivian 2012). En este contexto, en el año 1988 surge en La Paz el “Movimiento Cultural Saya-Afroboliviano” (MCSA), que busca, a través de la Saya original, una forma diferente de presentarse y representarse como afrobolivianos que ponga en escena su identidad cultural evitando las falsas interpretaciones (Rosbach 2007), y llevando esta forma correcta de Saya a distintos lugares fuera del espacio tradicional yungueño (Ballivian 2012).

A partir de la fundación del Movimiento Cultural Saya-Afroboliviano, la Saya ha servido para que nuevamente una comunidad de descendientes africanos pueda argumentar presencia histórica y cultural frente al Estado nacional: esta danza visibiliza el aporte africano que ha permitido construir culturalmente al Estado Plurinacional de Bolivia (Ballivian 2012), a la

---

<sup>28</sup> Esta referencia señala la participación de la Comparsa Morenos de la Saya de Yungas en un concurso de «bailes vernaculares» del año 1945 organizado por la Alcaldía Municipal de la Paz (Sánchez 2010).

<sup>29</sup> El caporal es un ritmo andino muy popular en Bolivia, Perú, y Chile. Sus pasos de baile de saltos exaltados representan al capataz de una hacienda, que lleva un látigo en una de sus manos (Rosbach 2007).

vez que le otorga a la comunidad en cuestión un medio para identificarse, organizarse y autoconvocarse en un sentido de revalorización cultural (Medina 2004).

### **2.3. El ritmo Tumbe Carnaval: recreando la memoria afro en el norte de Chile**

El proceso de reinención y rescate musical afrochileno comienza el año 2002 en Arica (XV Región de Arica y Parinacota), ciudad ubicada en el extremo norte de Chile a 30 kilómetros de la frontera con Perú. Específicamente, el Tumbe Carnaval surgió del trabajo de reconstrucción y rescate de las historias de negros y negras que habitaban el Valle de Azapa y la ciudad de Arica con énfasis en sus prácticas festivas y actividades agrícolas<sup>30</sup>, cuyos contenidos de memoria fueron llevados a la reconstrucción del ritmo Tumbe como coreografías y pasos de baile (León 2012; Leal 2015).

En los relatos de abuelos y abuelas afrodescendientes fue común el recuerdo de una danza de fiesta llamada “Tumbe” o “Tumba” que ya no era practicada, pero que la mayoría pudo ver y vivir en sus infancias. La palabra Tumbe que da nombre a esta danza está asociada a su característica de “tumbar” o chocar caderas entre las personas que bailan. Esta particularidad ha permitido pensar que el Tumbe relatado por los abuelos y abuelas de Azapa proviene de una más antigua danza llamada “Cumbé”, que a lo largo del pacífico colonial era practicada por afrodescendientes en contextos festivos, acompañada por instrumentos idiófonos y de percusión, cuya principal característica es el meneo del cuerpo y el contacto corporal exacerbado de las pelvis y caderas (Daponte 2013, 2019). “El cumbé es quizás la danza que más remite a los esclavos africanos, pues siempre aparece en descripciones de fiestas populares protagonizadas por negros” (Daponte 2019:106).

Este rescate y recreación del “Tumbe” tuvo lugar en el contexto del movimiento afrochileno, proceso que venía reuniendo a una serie de familias afrodescendientes con el objetivo de visibilizar su demanda por reconocimiento constitucional (Invernón y Lube 2014). En este contexto, y a través de un proyecto del Fondo Nacional del Arte (FONDART) adjudicado por la ONG Oro Negro, fue posible la investigación de esas historias de negros y

---

<sup>30</sup> Azapa es el nombre del valle que se encuentra al este de la ciudad de Arica, cuya extensión longitudinal alcanza los 42 kilómetros atravesados por el río “San José”. Esta zona presenta principalmente asentamientos rurales diseminados a lo largo del valle, con una población que incluye a indígenas aymaras y quechuas, así como a afrodescendientes, y cuya principal actividad económica es la agricultura (Briones 2013; Díaz *et al.* 2013).

negras, junto a la fabricación de los primeros instrumentos y la compra de vestimentas. El resultado directo de este proyecto fue la creación de la primera comparsa de Tumbe Carnaval, llamada también Oro Negro, que en sus inicios reunió a un grupo de afrodescendientes de Arica para la tarea de construir y revitalizar su identidad cultural (León 2014).

Este nuevo Tumbe, popularizado como “Tumbe Carnaval”, permitió a la comunidad afrodescendiente del norte chileno expresar los discursos que los vinculaban a un pasado ancestral afro, mientras que manifestaban públicamente sus demandas por el reconocimiento social (Daponte 2019). En este contexto, tanto los bailes como otras expresiones artísticas, culinarias, y productivas, han sido retomadas y orientadas hacia la visibilización de la presencia afro en Arica (Campos 2017). Una vez más, encontramos que la música, en este caso el Tumbe Carnaval, sirvió para concentrar los esfuerzos de una comunidad por hacerse presente frente al Estado y la sociedad nacional en el contexto de su demanda de reconocimiento (Espinosa 2013; León 2012).

Finalmente, los elementos danzarios y rítmicos de la recreación del Tumbe Carnaval se han caracterizado por construirse con base en los paradigmas emanados de la experiencia afrodescendiente de otros países latinoamericanos. En un proceso que Daponte califica de “reafricanización” (2019), los cánones musicales afro de países como Perú y Uruguay han influenciado el trabajo de recreación del Tumbe Carnaval. Desde ahí, los estudios apuntan a comprender el Tumbe como “portador” de una memoria afrodescendiente que en su práctica soporta y afirma una identidad colectiva afroarriqueña (Leal 2015; León 2012; Heredia 2018), otorgando a los sujetos la posibilidad de presentar su historia y memoria frente a la sociedad nacional expresando las aspiraciones de reconocimiento a través del ritmo (León 2012; Leal 2015; Ahumada 2015; Heredia 2018).

### **3. Presentación del problema de investigación**

La difusión y masificación del Tumbe Carnaval tanto en Arica como en el resto de Chile ha traído grandes transformaciones en lo relativo a la práctica danzaria y musical<sup>31</sup>, diferenciándolo rotundamente del ritmo Tumbe de las primeras apariciones del año 2003. A lo largo de este proceso, han surgido variadas opiniones, desencuentros y disputas respecto

---

<sup>31</sup> Es posible encontrar agrupaciones que practiquen el Tumbe Carnaval en distintas ciudades del país. Entre ellas Iquique, Tocopilla, Antofagasta, Copiapó, La Serena, Valparaíso, Santiago, Talca, Concepción, y Valdivia.

al contenido de la puesta en escena del ritmo, que han hecho discutir su autenticidad y originalidad entre agrupaciones de Arica y de otras ciudades.

Al respecto, la mayoría de los estudios que refieren al Tumbe Carnaval han puesto énfasis en el rol que este tiene en la lucha política por el reconocimiento étnico (Leal 2015; León 2014; Daponte 2019), entendiéndolo como parte de una “construcción identitaria” del pueblo afroarriqueño a nivel individual y colectivo (Ahumada 2014, Heredia 2018). No obstante, estas formas de concebir el Tumbe Carnaval y los procesos de identificación vinculados a su práctica se han asociado a una escasa profundización en las características socioculturales de sus ejecutores, que en su mayoría son personas sin ascendencia africana. Dichos abordajes tampoco han dado mayor importancia a los procesos de desarrollo, transmisión, y masificación que el Tumbe ha experimentado, y cuando se han abordado, ha sido parcialmente sobre la enseñanza coreográfica (Heredia 2018). Por último, no se ha reflexionado sobre las representaciones y significados que los ejecutores puedan tener sobre su práctica, tomando en cuenta que existen diferentes agrupaciones que difunden este género a lo largo de Chile, lo que deja la puerta abierta a la existencia de diferentes “estilos” de Tumbe que tampoco han sido considerados en su estudio.

Frente a estas aproximaciones, busco comprender el desarrollo del Tumbe como una manifestación expresiva particular, diferente y autónoma respecto del movimiento político afroarriqueño (no así independiente), dándole realce a los procesos que lo originaron, consolidaron y masificaron. En este sentido, apuesto por conocer el desarrollo de la dimensión musical del Tumbe Carnaval con miras en caracterizar los procesos de identificación y popularización derivados de su práctica y puesta en escena<sup>32</sup>.

En este sentido, esta investigación busca responder los siguientes grupos de preguntas: ¿Qué es el Tumbe Carnaval y cuál ha sido su desarrollo musical desde Arica? ¿Qué tipo de enseñanzas están involucradas en la masificación social del Tumbe? ¿Cómo se reproduce el grupo musical tumbero? ¿Cómo se toca el tumbe y cómo se usa en la actualidad? Por otro lado, y en lo que corresponde a los procesos de identificación cultural por parte de personas con y sin ascendencia africana: ¿existe alguna idea de autenticidad musical? Y si es así,

---

<sup>32</sup> Importa añadir que el énfasis en lo musical de esta investigación no pretende ignorar los elementos coreográficos, que serán considerados en la medida que sean necesarios para tener un panorama completo de la práctica musicológica del Tumbe Carnaval.

¿cómo se ha construido esta idea en la agrupación Tumba Carnaval? ¿Es posible que la práctica del Tumba Carnaval favorezca procesos de identificación como afrodescendientes?

En síntesis, dirijo este estudio a conocer la dimensión musical del Tumba Carnaval, enfatizando en las relaciones sociales que se construyen alrededor de su práctica. Indago en los procesos de desarrollo, enseñanza, ejecución, y valoración del ritmo, buscando comprender cómo se reproduce el colectivo “tumbero” y que procesos de identificación están involucrados en su reproducción.

#### **4. Objetivos del estudio**

##### Objetivo General

Conocer el Tumba Carnaval de la comuna de Arica (Chile) desde la perspectiva de sus prácticas y performances musicales.

##### Objetivos específicos

- Describir el origen y desarrollo del Tumba Carnaval desde su dimensión musical.
- Caracterizar el desarrollo y las prácticas de la colectividad musical del Tumba Carnaval.
- Describir la performance musical del Tumba Carnaval atendiendo a la experiencia de los músicos.

#### **5. Marco teórico y conceptual**

##### **5.1. Los estudios de performance**

En este estudio me aproximo al ritmo Tumba Carnaval desde la teoría de la performance, que permite dar énfasis en las maneras en que sus ejecutores presentan y experimentan la práctica musical por medio de sus cuerpos. Según Taylor (2015), la performance debe comprenderse como una episteme, es decir, como una forma de saber y conocer, que funciona a través de las acciones encarnadas en el cuerpo, mediante las cuáles permite a los sujetos “transmitir y aprender información, memoria, identidad, emociones, y más” (2015:18). Este tipo de acciones han tenido siempre un papel central en la transmisión de conocimiento social, en la conservación de la memoria, y en la consolidación de identidades en sociedades alfabetizadas, semialfabetizadas y digitales.

Por su parte, Cánepa (2001) busca reconocer toda manifestación cultural sea esta danza, música, ritual, mito, u otras, como formas de cultura expresiva. Estas constituyen actos performativos que requieren de una puesta en escena, lo que configura eventos comunicativos entre los performers y una audiencia. A pesar de apelar a sentidos y facultades humanas diferentes, las formas de cultura expresiva permiten dar expresión a una experiencia pasada, reactualizándola como experiencia presente. Cánepa (2001) llama a esto la simultaneidad entre experiencia y expresión, entre lo representado y la representación, que hace a los agentes sociales protagonistas de la realidad social que buscan poner en escena.

Los agentes no sólo ejecutan una puesta en escena, sino que son conscientes de que forman parte de un acto comunicativo, lo que les confiere la responsabilidad de poner a juicio de la audiencia tanto su puesta en escena como a sí mismos. En otras palabras, se hace explícito que lo que se está haciendo es representado. Esta relación entre sujetos ejecutores que toman en cuenta a una audiencia hacia la cual su performance está explícitamente dirigida hace que la puesta en escena sea una situación de inherente carácter político (Cánepa 2001).

Comprender el Tumbé Carnaval como forma de cultura expresiva implica no atribuirle un significado preestablecido. Para ello, en este estudio propongo pensar que su puesta en práctica es lo que permite que este construya significado mientras es experimentado (Cánepa 2001). Desde esa perspectiva, el significado de una forma de cultura expresiva no se define sólo por lo que en ella se representa, sino que también por aquello que es puesto en práctica. Así, la música Tumbé Carnaval en tanto performance no sólo representa una realidad social determinada, sino que además la constituye.

Establecido que las formas de cultura expresiva configuran procesos mediante los cuales se genera experiencia a través una representación, volteo el foco de análisis hacia el lugar donde la experiencia se realiza, es decir, el cuerpo. Desde la teoría de la performance, la experiencia y la memoria se entienden como experiencia y como memoria incorporadas, en vistas de una noción de cuerpo que se conciba como modo de ser-en-el-mundo (Cánepa 2001). En este sentido, la música es una práctica performativa justamente porque compromete la acción y la experiencia de los sujetos a través de sus cuerpos.

Volviendo a Diana Taylor (2015) los comportamientos performados y encarnados deben entenderse dentro de la dualidad archivo y repertorio. El archivo existe en forma de producciones y contenidos de memoria ya hechos por los seres humanos, sean estos documentos, mapas, textos literarios, narraciones, cartas, videos, discos compactos, y todos esos artículos supuestamente duraderos y resistentes al cambio que trabajan a través de la distancia, de lo que está más allá de lo temporal y espacial. El repertorio, por otro lado, actúa desde la presencia y la agencia individual como memoria corporal: performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. En este contexto, la gente participa en la producción y reproducción de saber al momento de estar allí y ser parte de esa transmisión en la que un archivo se explora componiendo repertorios que pueden ser considerados propios en los grupos en los cuales son performados.

Según Tylor (2015) las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido.

“performar un dinámico repertorio, a través de los innumerables contextos y situaciones que caracteriza el mundo contemporáneo, supone crear e innovar, con experiencia, con involucramiento, con conocimiento crítico. No tiene que ver con un conservar o respetar de manera condicionada – casi condenado a reproducir – sino más bien con un actuar que interpreta y busca, siempre lleno de agencia y producción” (2015:13).

Otro autor que aporta en la dirección de Cánepa y Taylor es Richard Schechner (2000). Para él, la marca distintiva de la performance es aquel proceso de repetición y de construcción que caracteriza las actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Estas actividades son calificadas por el autor como “conductas restauradas” o “conductas practicadas dos veces”.

Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan los cuerpos, cuentan historias, permitiendo que la gente juegue con conductas repetidas, entrenando, ensayando, presentando, y representando esas conductas. Si bien esto constituye una generalización amplia, las performances son concretas, específicas, y diferentes de todas las demás. Es una paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea distinta de

las otras, mientras que teóricamente la performance se basa en la repetición y la restauración. Ninguna repetición es exactamente lo que copia (Schechner 2000).

En síntesis, estudiar el Tumbé Carnaval y su práctica musical como performance permite concebir sus puestas en escena como únicas y diferentes de las demás (Schechner 2000), comprendiendo que transmiten saberes sociales, memoria, y un sentido de identidad (Taylor 2015) mediante la acción de una práctica corporalizada que es ejecutada dos e infinitas veces y que genera sentido mientras es experimentada (Cánepa 2001).

## **5.2. Antropología y performance musical**

Para esta investigación incorporo conceptos y debates tratados por la antropología musical (Seeger 1987), cuyas discusiones acerca de música y cultura se remontan a los planteamientos de Alan Merriam (1964) y John Blacking (2006). El trabajo de Merriam (1964) titulado *The Anthropology of Music* sirvió como tratado fundador de una antropología con interés en la música, que surgió desde una separación con la etnomusicología. Según Merriam (1964:3), la etnomusicología llevaba en sí misma la semilla de su propia división, pues en su afán de estudiar y comprender la música (o sistemas y estructuras musicales) desarrolló dos tendencias principales: una musicológica, que enfatizaba en concebir la música como un sistema en sí mismo, y otra parte etnológica, que comprendía los sistemas musicales como parte fundamental de la cultura humana. En torno a esta distinción, Merriam rechazaba el estudio de las estructuras musicales como sistemas cerrados que operan de acuerdo a principios y regularidades inherentes a sí mismos (1964). Por el contrario, este autor concebía la música como un elemento central de la cultura humana y sugirió prestar atención a cuestiones institucionales, sociales, y conductuales de los sistemas musicales. Esas preocupaciones serían primordiales para la consolidación de una antropología musical.

John Blacking (2006) profundiza lo planteado por Merriam (1964) al proponer que ningún estilo musical tiene términos y lógicas propias. Los términos y las lógicas de un estilo musical son los términos de su sociedad y de su cultura, y de los cuerpos, sujetos, o agentes que lo escuchan, crean, y ejecutan (2006:25). Este autor propone que la música, que define como sonido humanamente organizado (2006:10), es un rasgo humano específico de la especie, que estaría influido por procesos tanto fisiológicos como culturales. Este rasgo puede evocar en las personas un estado de conciencia adquirido a través de procesos de experiencia

social comunicados mediante un lenguaje no verbal, lo que supone que debería haber estrechas relaciones estructurales entre la función, el contenido, y las formas de la música. La propuesta de Blacking (2006) apunta al descubrimiento de esas relaciones estructurales que existen entre la música y la vida social, lo que le permite involucrar expresiones como la danza en su interés de vincular sistemas musicales con relaciones sociales.

En otro trabajo, Blacking (2007) propone el concepto de “grupo sonoro” para referirse a “un grupo de personas que comparten un lenguaje musical común, junto con ideas comunes sobre la música y sus usos” (2007:208). Este concepto permite dar cuenta de las percepciones que tienen los individuos de la música y de las experiencias musicales, relevando de estas últimas su capacidad de manifestar sentidos, sensibilidades, y conocimientos. En síntesis, Blacking plantea una comprensión de la música no solo como representativa y reflexiva de la vida social, sino también como generadora y constituyente de ésta.

Anthony Seeger (1987) en el camino de Blacking (2006), considera que la música es un sistema de comunicación que involucra sonidos estructurados, producidos por miembros de una sociedad que se comunican con otros miembros, y que aceptan estos sonidos como música. Para el autor, la música es aprendida, compuesta, ejecutada, y respondida por dichos miembros. Es sonido, pero es también intención y realización; es emoción y valor, tanto como estructura y forma.

Seeger (1987) comprende la música como una emoción que acompaña la producción de una performance y la participación en ella. Para él, los eventos musicales crean efectivamente aspectos de la organización social humana. Con estos planteamientos, Seeger (1987) pretende constituir una antropología musical que estudie la vida social como una performance y la música como una performance musical, destacando en esta última su potencialidad constitutiva, reflexiva, y creativa de cultura y vida social. Este autor reconoce que la música posee dimensiones cognitivas, comunicativas, emotivas, y sensibles, que le permiten ser parte de la propia construcción e interpretación de las relaciones y de los procesos sociales<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Anthony Seeger (1990) propone estudiar el mito, el ritual, y la organización social de los Suyá – grupo con el que realizó su trabajo de campo – para comprender comparativamente la relación que los dos primeros tienen con la organización social y la coherencia general de su sistema simbólico, con especial énfasis en la música (1990:3-4). En su trabajo de campo, Seeger (1990) dio cuenta de que la música, así como otras actividades ceremoniales, clarificaba o redefinía ciertos espacios, así como también reestablecía períodos de tiempo

En suma, John Blacking (2007) y Anthony Seeger (1987, 1990) profundizan la comprensión de la música como performance, afirmando que esta no puede existir sin una puesta en escena que genere interacción entre los performers frente a una audiencia. Para estudiar la música desde esta perspectiva, se deben considerar todos los aspectos de la vida social involucrados en su performativización; desde el largo proceso que enfrentan los performers mientras son entrenados en alguna tradición musical, la hora del día en la que es ejecutada la performance, la posición física que adopten los músicos en relación a su audiencia, sus movimientos y coordinación, los implementos que requieran para su acto, hasta el género, edad y status, entre otros.

Por último, Steven Feld (2008, 2013) representa otra propuesta para integrar la musicología con la etnología en el estudio de la música. Este autor busca entender la música comprendiéndola desde su vertiente etnomusicológica – relativa al estudio cultural de los significados compartidos de los sonidos musicales – en conjunto con la dimensión sociomusical – que tiene que ver con el estudio de los sonidos musicales desde la perspectiva de la estructura social y la organización de recursos, participantes, y ocasiones. Feld (2008) profundiza el aspecto simbólico del sonido que es mencionado por Seeger (1990) al plantear que el sonido musical es una acción comunicativa – lo que implica una performance – que, a través de lo sonoro, lo rítmico, el movimiento, y el vestuario, permite vehicular un significado estructurado socialmente. Para Feld (2008), estudiar el sonido como un sistema simbólico implica dar cuenta tanto de las condiciones materiales de su producción 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 análisis cultural” (Feld 2008:332).

En una acción comunicativa, el significado se puede conocer poniendo en relación el conocimiento con la experiencia concreta del sonido (Feld 2008). Para unir la dimensión acústica y epistemológica, Feld (2013) acuña el término acustemología, que le permite investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo, que constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro<sup>34</sup>.

---

(1990:70). Al cantar en una ceremonia, los Suyá también reafirmaban su pertenencia a un grupo de edad, a un sexo, a un nominado o a una mitad.

<sup>34</sup> Estudiando el tambor percutido por los varones Kaluli, Feld (2008) argumenta que nos podemos aproximar a las complejidades de la actividad humana abstrayendo símbolos clave de sus contextos de experiencia para

Recurriendo a estos autores, busco comprender la música como una forma de comunicación no verbal, como una fuerza activa en la formación de ideas y vida social, transmisora de conocimiento que es base pero que a la vez trasciende categorías y grupos sociales definidos y sostenidos con palabras (Blacking 2007). Esto debe incluir también una consideración de la estructura social y cultural más amplia que se encuentra detrás de la performance en una ocasión específica y que le da sentido a ella.

En síntesis, la antropología musical entiende la música como sonido humanamente organizado que se transmite de forma no verbal a través de performances musicales, constituyendo y a la vez creando vida social (Seeger 1987; Blacking 2006). En este sentido, la antropología musical plantea que una performance musical es capaz de transmitir un significado estructurado socialmente (Feld 2008, 2013), lo que permite constituir grupos sonoros (Blacking 2007), que comparten sentidos, sensibilidades, y conocimientos sobre la música.

### **5.3. Raza y racismo**

La categoría afrodescendiente comenzó a ser utilizada en Chile para destacar la presencia de grupos humanos descendientes de africanos esclavizados. Los afrodescendientes han relevado la importancia de dicho término en comparación con denominaciones como negro o negra, que se fundan en imágenes racistas sobre esta población y que niegan su piel de color como herencia de sus ascendientes. En este sentido, este estudio requiere revisar el concepto de raza para comprenderlo como un factor importante en el origen y la práctica del Tumbe Carnaval.

Desde los estudios decoloniales, Aníbal Quijano (1992) afirma que el concepto de raza se debe entender contextualizándolo en su lugar y momento de origen, es decir, en la formación de la América y la colonialidad del poder. Posterior a la conquista de América, se fueron gestando ciertas prácticas sociales y relaciones intersubjetivas que configuraron la idea de que los no-europeos tenían una estructura biológica no solamente diferente de la de

---

proyectarlos como una tabla de contenidos culturales. Comprendiendo el tambor, por ejemplo, como cuerpo, Feld (2008) afirma que este artefacto puede decirse poseedor de un significado situado, socialmente creado, y compartido por aquellos que entienden sus dimensiones. Respecto al sonido del tambor, el autor argumenta que los Kaluli entienden que su significado reposa en el conocimiento de que un sonido es siempre algo más de lo que parece ser. El significado de ese sonido no está en las notas musicales, sino en la lógica que, derivada de ese sonido, genera e invoca imágenes y sentidos que ordenan las experiencias de los Kaluli.

los europeos, “sino que sobre todo perteneciente a un nivel inferior” (Quijano 1992:84). A esa diferencia biológica entre europeos y no europeos se le asociaron diferencias culturales, que fueron generando identidades racializadas para los vencedores – europeos y blancos – y para los vencidos – negros, indios, mestizos – siempre en base al color de la piel. Desde ahí se configuró la idea de raza como la primera categoría social de la modernidad, de la cual deriva el complejo de ideas, imágenes, valores, y actitudes que siguen comprendiendo la diferencia biológica asociada a una diferencia cultural, conocido como racismo.

Para Quijano (1992) la prolongada duración del mundo colonial del capitalismo, enraizó profunda y perdurablemente la idea de las distinciones biológicas y su categoría resultante: “raza”; haciendo que la superioridad racial de los europeos fuese admitida como natural. En respuesta, las comunidades “negras” a lo largo del siglo XX han reivindicado el uso del término afrodescendiente para referir a su color de piel como herencia de sus antepasados traídos de África en calidad de esclavizados. Este concepto evita asociar el color de la piel a una diferencia e inferioridad cultural, relacionándolo a genealogías, ascendencias y descendencias. Para esta memoria, utilizaré el término afrodescendiente en este último sentido.

Tomando los aportes de Quijano, Rita Segato trabaja la idea de raza para relacionarla a las “formaciones nacionales de alteridad”, refiriendo como caso paradigmático a los países de Estados Unidos y Brasil (2007, 2013). La “raza” para Segato es vista como signo de una historia en el sujeto, que le marca una posición y señala en él la herencia de una desposesión (2007). Al mismo tiempo, raza no es necesariamente signo de pueblo constituido, de grupo étnico, de pueblo otro, sino trazo o huella en el cuerpo del paso de una historia otrificadora que construyó razas para constituir Europa. En otras palabras, el no-blanco no es necesariamente un otro indio o africano.

Las percepciones sobre negritud e indianidad varían considerablemente según las lógicas históricas propias de cada país, junto a la formación nacional de alteridad que corresponda en cada caso. Para Segato (2007), estas formaciones son representaciones hegemónicas de nación que producen realidades. A través de ellas se enfatiza, por un lado, la relevancia de considerar las idiosincrasias nacionales y, por el otro, el resultado del predominio discursivo de una matriz de nación que no es otra cosa que matriz de alteridades, es decir, “de formas

de generar otredad derivadas de antagonismos históricos complejos en cada nación o en cada región” (2007:29).

Para el caso africano, Segato afirma que “no hay manera de hablar de África en el Nuevo Mundo sin localizarla dentro de la ecuación de la nación” (2007:99). Trabajando la formación de alteridades racializadas en Estados Unidos y en Brasil, la autora afirma que existen diferencias notorias: para el primero de estos países, la raza está asociada a un origen, y el racismo se expresa como un antagonismo de un pueblo contra otro. Mientras que, en Brasil, la raza se asocia a la marca fenotípica, y el racismo se expresa como agresiones interpersonales en el transcurso de la interacción social<sup>35</sup>.

Los afro-brasileros constituyen, para Segato, un ejemplo de un otro cultural que continúa alimentando sus valores tradicionales propios. Estos valores, mitos, y tradiciones están inscritos en lo que la autora llama un código africano, cuya filosofía resiste a la racialización colonial. Así, los afrobrasileros reproducen sus tradiciones agregando y abarcando en ellas a otras personas sin importar sus orígenes culturales o sus características raciales. Esta práctica ha permitido, por ejemplo, que los linajes religiosos afrobrasileros lleguen a países como Argentina, lo que para la autora representa la existencia de una “ascendencia ancestral africana” que no se basa en la comunidad de sangre ni en un esencialismo racial (2007:119), sino en una comunidad conformada en torno a prácticas, creencias, y presupuestos filosóficos. En consecuencia, los afrobrasileros proponen la idea de un África universal cuyos mensajes se asumen relevantes tanto para un afrodescendiente como para una persona de origen chino, mestizo, o indígena.

En la línea de comprender la persistencia de valores tradicionales y culturales propios, asoma el trabajo de María Antonacci (2015), cuyo principal objetivo es argumentar que la modernidad capitalista europea racializó, discriminó, y negó la cultura y tradiciones del resto de pueblos del mundo, marginalizando historias locales y un sinfín de experiencias vivenciadas e incrustadas en sus cuerpos. Definido por la autora como aquel lugar donde permanecen codificadas memorias, creencias, hábitos, oficios transmitidos y compartidos en

---

<sup>35</sup> Segato (2013) revisa el rol de las mujeres amamantadoras negras – amas de leches – en el Brasil de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Sostiene que con el pasar del tiempo, las familias blancas consideraron que la leche africana transmitía también costumbres y hábitos a los niños pequeños. Finalmente, se decide prohibir esta práctica, lo que para la autora implica una vinculación entre la relación materna y la relación racial; la negación de la madre con la negación de la raza (2013:202).

rituales cotidianos, los cuerpos racializados fueron rechazados por el pensamiento occidental como puntos de socialización y cognición.

En un intento por encontrar aquellas memorias y expresiones negadas de los pueblos colonizados, la autora da énfasis en las artes y literaturas subestimadas que persisten en distintas performances, que actualizan relaciones de alteridad y espacios de autonomía para los pueblos en cuestión (Antonacci 2015). Esas expresiones subestimadas son transmitidas principalmente a través de la oralidad, en particular por medio de músicas y danzas que permiten a los colonizados renovarse y cuestionar el orden dominante desde sus experiencias y sensibilidades históricas, abriéndose a la diferencia colonial y haciéndose sentir en prácticas y pensamientos liminares.

## **6. Marco metodológico**

En esta investigación me aproximo a los sujetos que ejecutan el Tumbé Carnaval como danzantes y como músicos, dando énfasis en este último grupo de personas y en la experiencia e interpretación que le dan a su práctica. Metodológicamente me guío por los principios de la investigación cualitativa, que entiendo como aquella que se enfoca en destacar las prácticas, perspectivas, y discursos que tienen los sujetos que son investigados, entendiéndolos dentro de sus propios marcos de referencia (Taylor y Bodgan 1987; Guber 2005). Este tipo de investigación va de la mano con la perspectiva fenomenológica, que considera que la conducta humana, o lo que las personas dicen y hacen, es producto de su modo de definir el mundo.

En tanto investigación cualitativa, este estudio se desarrolla atendiendo a los principios del método etnográfico. Este supone que el investigador participe en la vida diaria de las personas durante un periodo de tiempo, observando lo que hacen, escuchando lo que dicen, haciendo preguntas y acopiando información que arroje luz sobre el tema de la investigación (Hammersley y Atkinson 1994). En este sentido, el presente trabajo de campo etnográfico requirió de la implementación de distintas técnicas: observación directa, observación participante, y entrevistas en profundidad.

La observación directa se utiliza para acceder de forma preferencial a la lógica social y a la perspectiva de los actores en su contexto cotidiano buscando no alterar sus dinámicas de vida (Guber 2004). Esta forma de observar necesita de distancia entre quien observa y la

situación social que está siendo observada, con el fin de evitar cualquier tipo de intervención que pudiese modificar el curso de la actividad estudiada. La observación participante, por otro lado, persigue el objetivo de detectar situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad (Guber 2011). Este último tipo de observación se efectúa a través de la participación del sujeto investigador en las dinámicas sociales que le interese investigar, para así incorporar su experiencia misma en la observación.

Producto de mi profundo involucramiento con el Tumbé Carnaval, en el transcurso de la investigación pude observar y registrar una amplia gama de situaciones vinculadas entre sí por la ejecución y puesta en escena de dicho ritmo. Por un lado, realicé observaciones tanto directas como participantes de actividades propias de la comparsa Tumbé Carnaval, entre las cuales están los ensayos generales y de Escuelita, pasacalles, presentaciones públicas, y fiestas tradicionales como la noche de San Juan, las Cruces de mayo, y el carnaval del kilómetro 8 ½ del Valle de Azapa. También realicé ambos tipos de observaciones en actividades que reúnen a la comunidad afrodescendiente y/o a los tumberos y tumberas, como exposiciones y seminarios, “descargas<sup>36</sup>”, pasacalles, protestas, y otras fiestas, convivencias, y reuniones. Por último, realicé observaciones de tipo directa en ensayos y presentaciones de otras agrupaciones que difunden el Tumbé Carnaval, como comparsas y grupos de proyección y ensamble folclórico. Todas las observaciones fueron registradas en un cuaderno de campo personal para posteriormente ser analizadas.

Otra de las técnicas de recopilación de información utilizadas en este estudio fueron las entrevistas en profundidad. Estas se caracterizan por propiciar un espacio personal de encuentro entre el entrevistador y los distintos interlocutores, dirigido a la comprensión de las perspectivas que tienen estos sobre sus vidas, experiencias, o situaciones, tal como lo expresarían en sus propias palabras (Taylor y Bogdan 1986). Con el objetivo de contar con descripciones de la práctica e historia musical del Tumbé Carnaval realicé un total de siete entrevistas en profundidad a dos bailarinas y cinco músicos.

---

<sup>36</sup> Una “descarga tumbera” es una forma de bailar y tocar el Tumbé que se caracteriza por otorgarle mayor libertad a los ejecutores en la forma de expresarse, pues estos no deben seguir un circuito específico como en pasacalles, ni tampoco se ven en la obligación de coordinar pasos y cortes musicales al mismo tiempo.

Si bien las entrevistas fueron realizadas mayoritariamente a músicos de la comparsa Tumba Carnaval, incorporé la entrevista a un músico de otra agrupación para alcanzar una perspectiva más amplia del acontecer musical del Tumba Carnaval. En paralelo, las entrevistas a dos bailarinas tumberas apuntan a relevar los sentidos que se le atribuye a la práctica musical de este género desde la dimensión danzaria, que, si bien no es el foco de este estudio, tiene elementos que aportar para la comprensión de la música en cuestión y las relaciones sociales a su alrededor.

En simultáneo al proceso de esta memoria, participé como asistente de investigación del proyecto FONDART folio N°489009 del año 2019-2020 a cargo de la antropóloga Mariana León Villagra. El objetivo de este proyecto de investigación, llamado “Danzar-mover la performance de nuestra historia: el nacimiento de la primera comparsa afroariqueña”, fue el de rescatar y documentar la memoria del colectivo de personas que dio vida al Tumba Carnaval en forma de comparsa, enfatizando en sus primeras apariciones artísticas. En el marco de este proyecto se realizó un “taller de memoria” donde los sujetos aludidos pudieron comentar y recordar el proceso de conformación de la comparsa. A lo largo de esta memoria haré referencia a la información obtenida tanto en dicho taller como en el curso investigativo del proyecto. Destaco que el taller fue registrado en audio y video con el correspondiente consentimiento de sus participantes.

Por último, en el siguiente cuadro resumo las técnicas de investigación utilizadas para este estudio, llevadas a cabo desde el mes de enero de 2019 hasta el mes de marzo de 2020. Estas fueron realizadas mientras me desempeñaba como músico del Tumba Carnaval, y en específico, como codirector (y luego director) del bloque musical de la comparsa Tumba Carnaval.

Cuadro nº1: Resumen de las técnicas de investigación

Técnica	Descripción
Observación Directa	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Comparsas (Oro Negro, Arica Negro, Tumba Carnaval, y Palenque Costero) y grupos de proyección (Sabor Moreno, Los Barrileros, y Aluna Tambó) en ensayos y/o presentaciones públicas</li> <li>- Fiestas tradicionales (Cruz de Mayo, Carnaval de Azapa, Noche de San Juan)</li> <li>- Escuelita de músicos de la comparsa Tumba Carnaval</li> <li>- Descargas y pasacalles tumberos</li> <li>- Exposiciones, seminarios, y otras reuniones del Pueblo tribal afrodescendiente chileno.</li> <li>- Fiestas y reuniones varias</li> </ul>
Observación participante	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dirección y participación en el bloque musical de la comparsa Tumba Carnaval</li> <li>- Músico en fiestas tradicionales</li> <li>- Tallerista de la Escuelita de músicos</li> <li>- Músico en descargas y pasacalles tumberos</li> <li>- Músico en exposiciones y seminarios del Pueblo tribal afrodescendiente chileno</li> <li>- Músico en protestas y marchas del levantamiento social del año 2019</li> <li>- Músico en fiestas, reuniones, y convivios de la comunidad afrodescendiente y/o de la comunidad tumbera</li> </ul>
Entrevistas en profundidad	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cinco músicos y dos bailarinas de Tumba Carnaval</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia

### **6.1. Unidad de estudio**

Defino una unidad de estudio situada geográficamente en la ciudad de Arica, frontera norte del territorio chileno. Dicha urbe se caracteriza por constituir un espacio de circulación transnacional transitado por actores de diferentes lugares de origen, que históricamente ha sido habitada por poblaciones indígenas y afrodescendientes. Durante los años 1879 y 1929, en el contexto de “La Guerra del Pacífico”, fue un territorio disputado entre Perú, Bolivia, y Chile, resultando este último con el control de la ciudad posterior a distintos procesos de negociación territorial (Maldonado 2005; Díaz et. al. 2014; Invernón y Lube 2014)

En este marco geográfico, la unidad de estudio de esta investigación está compuesta por determinadas agrupaciones culturales que congregan a los sujetos que practican el Tumba Carnaval, entre las que se encuentran los grupos de proyección folclórica Sabor Moreno,

Aluna Tambó, y Los Barrileros, junto a las comparsas Oro Negro, Lumbanga, Arica Negro, Palenque Costero, y Tumba Carnaval, esta última tomada como ejemplo y caso principal de estudio. Todas las agrupaciones mencionadas son importantes para la investigación pues fueron fundadas en la ciudad de Arica, actualmente siguen practicando y difundiendo el Tumba Carnaval, y se componen tanto por sujetos afrodescendientes como por otros no afrodescendientes.

En el siguiente cuadro se mencionan a las personas entrevistadas para este estudio con sus respectivos nombres y una descripción de su experiencia en el Tumba Carnaval<sup>37</sup>. La intención de entrevistar a estas personas fue la de darle voz a los “cultores” del ritmo, que a nivel colectivo gozan de legitimidad como participantes, y en algunos casos, como fundadores de este.

Cuadro n°2: Caracterización de los entrevistados

Nombre	Experiencia en torno al Tumba Carnaval	Edad
Yoni Olis Larronda	Miembro fundador de la Comparsa Tumba Carnaval y del grupo “Sabor Moreno”. Es músico desde que inició el ritmo y ha estado involucrado en su evolución y difusión. Conocido en Arica y otras ciudades por ser artesano de tambores afroarriqueños.	37
Gustavo Del Canto Larios	Miembro fundador de la Comparsa Tumba Carnaval y grupo “Los Barrileros de Arica”. Es músico desde que inició el ritmo y ha estado involucrado en su evolución y difusión. Autor de uno de los primeros libros sobre población afro en Arica <sup>38</sup> .	39
Francisco Piñones Chávez	Afrodescendiente, ex miembro de la comparsa Oro Negro y Arica Negro. Conocido en Arica y otras ciudades por ser artesano de tambores afroarriqueños. Estuvo en los inicios del ritmo y ha sido músico hasta la actualidad.	36
Pamela Guerra Ormazábal	Directora y fundadora del grupo Aluna Tambó. Integrante del bloque musical de la comparsa Tumba Carnaval.	35

<sup>37</sup> Todas las personas entrevistadas quisieron hacer públicos sus nombres a través de los resultados de esta investigación.

<sup>38</sup> Este trabajo se llama *Oro negro: una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa*, (2003).

Carolina Letelier Salgado	Afrodescendiente, ex integrante fundadora del grupo Sabor Moreno. Integrante fundadora de la comparsa Tumba Carnaval.	38
Pablo Domínguez Calderón	Afrodescendiente, director de la agrupación Sabor Moreno. Ex director de músicos de la comparsa Oro Negro. Miembro de la comparsa Tumba Carnaval.	30
Camila Marchant Navarrete	Bailarina de la agrupación Sabor Moreno. Reconocida tallerista del Tumbé en otras ciudades de Chile. Integrante de la comparsa Tumba Carnaval.	24

Fuente: Elaboración propia

## **6.2. Análisis**

La información obtenida en entrevista con los interlocutores singularizados fue registrada con una grabadora, transcrita y posteriormente analizada en el software MAXQDA. Este programa ordena los datos cualitativos a través de un análisis computacional, levantando categorías que permiten agrupar la información a partir de las mismas narraciones de los sujetos. Por otro lado, las observaciones tanto directas como participantes, y algunos comentarios surgidos de las entrevistas, fueron registrados en un cuaderno de campo.

Finalmente, derivada de la información obtenida tanto en observaciones como en entrevistas, y con el fin de graficar el Tumbé Carnaval desde la perspectiva musical, dispuse la elaboración de escrituras musicales de tipo pentagrama<sup>39</sup>. Propongo estas escrituras de notación musical como un modo formal de registrar y documentar las figuras y patrones musicales que busco describir.

---

<sup>39</sup> Un pentagrama es una técnica de escritura musical en la que se dibujan figuras musicales (de melodías o de percusión) en cinco líneas paralelas.

## **7. Resultados de investigación**

### **7.1. El origen y desarrollo del ritmo Tumbe Carnaval**

En el presente capítulo describo el origen y desarrollo musical del género Tumbe Carnaval atendiendo a su surgimiento en la comuna de Arica, a la conformación de agrupaciones, y a los diversos cambios que ha experimentado el ritmo en su dimensión técnica. Es importante señalar que el enfoque musical desde el cual investigo el Tumbe Carnaval incorpora la descripción de elementos de danza y movimiento. Como argumentaré, ellos son necesarios de considerar para entender los procesos de desarrollo y masificación del ritmo, que en tanto práctica musical se compone de dimensiones sonoras y coreográficas.

#### **7.1.1. La conferencia de Santiago del año 2000: camino al reconocimiento afrodescendiente**

Comprender el origen del Tumbe Carnaval y su desarrollo como género coreográfico y musical requiere ubicarlo en los primeros años del movimiento afroarriqueño por la búsqueda de reconocimiento estatal. Como comentan los sujetos que han participado de este proceso, la “Conferencia Regional de las Américas” realizada en Santiago de Chile entre los días 3 al 7 de diciembre del año 2000 constituye un episodio fundacional de la lucha política y cultural del pueblo afroarriqueño (Soto 2019).

A la conferencia asistieron las hermanas Marta y Olga Salgado en calidad de mujeres negras chilenas provenientes de la ciudad de Arica. La reunión, orientada a preparar la “Conferencia mundial contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia<sup>40</sup>”, concluyó, entre otras cosas, que la esclavitud y el tráfico de personas esclavizadas por el mundo, específicamente en América, tuvo vastas consecuencias: “desde la permanencia histórica de los descendientes de africanos esclavizados, hasta la mantención y consolidación del racismo contra estas poblaciones” (Conferencia Regional de las Américas 2000:13). En otro punto de aquella reunión, se dejó establecida la necesidad de que los Estados Nacionales reconozcan legalmente la presencia de estas poblaciones en sus territorios para levantar hacia ellas procesos de reparación histórica.

---

<sup>40</sup> Conferencia que fue celebrada en Durban (Sudáfrica) del 31 de agosto al 8 de septiembre del 2001.

Imagen 1: Marta Salgado caminando hacia la conferencia regional de las Américas.



Autor desconocido. Fuente: Marta Salgado. Proyecto Fondart Folio N°489009.

Posterior al encuentro se popularizó el concepto de afrodescendiente entre quienes previamente eran llamados “negros” o “morenos”. Si bien existieron personas en Arica y Azapa que no se identificaron plenamente con el nuevo concepto (Espinosa 2013), el impacto que tuvo este en el colectivo negro de la región fue tal que, como afirman Cristián Báez y Sonia Salgado, “entramos como negros y salimos afrodescendientes”, refiriendo a su denominación propia como sujetos colectivos antes y después de participar de la conferencia regional de las Américas del año 2000 (Taller de memoria FONDART N°489009).

Luego de esta reunión en Santiago se comienzan a crear las primeras organizaciones, las que se han multiplicado hasta hacer de los afrodescendientes “un actor relevante de la vida cotidiana de la región” (Campos 2017:20). Así, y en el afán de ser reconocidos por el Estado chileno como afrodescendientes, un 17 de abril de 2001 las hermanas Salgado y su familia fundaron la ONG Oro Negro, cuyo principal objetivo “fue y sigue siendo trabajar para el reconocimiento y desarrollo de los afrodescendientes chilenos” (Sonia Salgado Taller de memoria FONDART N°489009), marcando el inicio del desarrollo de un discurso sobre el sentimiento de autoidentificación étnico, ahora expresado a modo de lucha por los derechos (Invernón y Lube 2014). A partir de su fundación, Oro Negro impulsó un primer acercamiento a otras familias afrodescendientes tanto de Arica como del Valle de Azapa. En entrevista con el periodista santiaguino Gustavo del Canto, señala que él junto a la asistente social afroarriqueña Carolina Letelier Salgado comenzaron el trabajo de identificar y entrevistar a distintos abuelos y abuelas de las familias mencionadas, indagando sobre sus historias y costumbres.

Investigando sobre la presencia de afrodescendientes en Arica y el valle de Azapa, una de las primeras abuelas contactadas fue la señora Rosa Ríos, conocida por ser la abuela de la familia Báez y vivir en “Las Maitas<sup>41</sup>”, en el Valle de Azapa<sup>42</sup>. Entre sus relatos fue nombrada por primera vez la expresión del Tumba Carnaval, que la señora Ríos recordaba ser practicada por sus padres y abuelos (Báez 2012). Los relatos de la “abuela” Ríos coincidían con otras narraciones recolectadas, como las de Zulema Corvacho o Rosa Guisa, al señalar que cuando eran pequeñas existía un baile de fiesta que se hacía formando una ronda (círculo) entre los participantes. Si bien se le recordaba como ¡Toma Carnaval! o ¡Tumba Carnaval! (Azeneth Báez, Taller de memoria FONDART N°489009), ambas denominaciones remitían a la intención que tenía dicho baile de tumbar con las caderas a la otra persona con la que se bailaba (Daponte 2013), especialmente cuando se encontraban en el centro de la ronda (Salgado 2013). Estas fiestas de “Tumba” se realizaron hasta la década de 1930 (Daponte 2019), y se caracterizaban por ser muy íntimas, pues la situación de discriminación que vivía la población negra impedía que sus celebraciones fueran públicas, y se mantenían siempre en círculos familiares (Báez 2012). Según la información reunida en los relatos, existieron al menos tres lugares en el valle de Azapa donde se practicó el Tumba Carnaval (entrevista Gustavo del Canto, febrero de 2020).

Los momentos en los que se bailaba el Tumba eran acompañados de distintas sonoridades dependiendo del lugar de la fiesta en cuestión, siendo animados y musicalizados a través de cantos, guitarras, bombos andinos, acordeones, mandolinas, violines, y por sobre todo con quijadas o mandíbulas de burro (León 2012). Este último instrumento se recuerda en todas aquellas rondas de Tumba Carnaval que se dieron a lo largo de “Azapa”, que manteniendo una métrica musical de cuatro cuatros (entrevista Gustavo del Canto, febrero de 2020) tenían la característica común – que le da razón al nombre – de ser acompañadas por los gritos de “¡Tumba!” o “¡Toma Carnaval!” en los momentos donde se daban los caderazos (Salgado 2013; León 2014).

Otro elemento importante recuperado en los relatos sobre el Tumba Carnaval “de los abuelos”, término con el que los integrantes del proceso de recreación refieren a sus ancestros en el taller de memoria (FONDART N°489009), son los distintos personajes que participaban

---

<sup>41</sup> Se denomina “Las Maitas” al sector ubicado en el kilómetro 6 del valle de Azapa.

<sup>42</sup> La familia Báez es una familia ariqueño-azapeña conocida por conformarse en gran parte por afrodescendientes hijos, nietos, y bisnietos de la señora Rosa Ríos.

de la fiesta, quienes hacen parte de lo que Alberto Díaz y Jorge Said consideran la manifestación del humor sarcástico y burlón que tienen los carnavales del norte de Chile (Díaz y Said 2011). Entre ellos el Ño carnavalón, muñeco símbolo de la fiesta de carnaval; la viuda, esposa del carnavalón que llora por su muerte; y los diablos, que irónicamente van “visitando” a las personas de la fiesta, siendo cada uno representado por miembros del grupo familiar que participaba de la celebración (entrevista Gustavo del Canto, febrero del 2020).

Estas características de baile festivo y choque de caderas presentes en las rondas de Tumba lo asocian, por un lado, a la danza Cumbé, término que en muchos documentos coloniales del virreinato del Perú refiere a una “fiesta ruidosa”, “varios meneos de cuerpo”, y un “exacerbado juego de caderas” realizados por negros y negras en sus fiestas populares (Daponte 2013, 2019)<sup>43</sup>. A la vez, es preciso notar que otros elementos del Tumba “de los abuelos”, como su vinculación a un calendario ritual, a personajes de fiestas andinas, y la usanza de bailarse en rondas (Díaz y Said 2011; Díaz et. al. 2013), permite pensar que el antiguo Tumba también tiene una relación estrecha con la festividad en el mundo andino.

### **7.1.2. El proyecto Fondart de rescate y recreación del Tumba Carnaval**

A pesar de ya no ser practicado, el Tumba Carnaval constituía una expresión característica de los afrodescendientes de la región que seguía habitando la memoria de las personas de mayor edad. En consecuencia, y buscando consolidar una expresión propia que les permita visibilizarse como un pueblo con un elemento identitario que les vincule con el mundo afrolatinoamericano, el movimiento afroariqueño se dio a la tarea de rescatar y reconstruir, musical y coreográficamente, este antiguo baile de fiesta (Daponte 2019). Siguiendo la perspectiva de “proyectos de memoria” de Feldman (2009) y la idea de archivo y repertorio de Taylor (2015), esta reconstrucción sería un ejemplo de cómo un grupo de sujetos construyen e interpretan sus relaciones y procesos sociales a través de la música, revitalizando una expresión cultural en desuso conocida y recuperada a través de relatos orales en el contexto de un movimiento “reafricanizador” en América Latina (Daponte 2019).

Con el fin de materializar la recreación del Tumba Carnaval, la ONG Oro Negro concursó y se adjudica financiamiento para ejecutar su proyecto FONDART Folio N°161646 llamado

---

<sup>43</sup> Un ejemplo de aquellos documentos virreinales que mencionan la danza Cumbé es el “Diccionario de autoridades” publicado en 1737, donde se describe el Cumbé como una danza de negros con abundantes meneos y choques pélvicos (Daponte 2019).

“Rescate de música y bailes afroarriqueños” del año 2002 (Salgado 2013). A través de este apoyo monetario fue posible financiar la investigación y entrevistas sobre este Tumba Carnaval “de los abuelos”, junto con adquirir las vestimentas y el material para construir los instrumentos. El objetivo principal de este proyecto fue el de crear una comparsa afrodescendiente que pudiera llevar el nuevo ritmo Tumba Carnaval a las calles de la ciudad con miras en participar del naciente Carnaval Andino “Con La Fuerza del Sol<sup>44</sup>”.

Como comenta Gustavo del Canto, en el año 2002 ya se encontraban comparsas y bandas musicales en la ciudad de Arica ejecutando ritmos andinos. En este sentido, es sabido que la existencia de este tipo de agrupaciones musicales en el norte de Chile debe rastrearse hasta principios del siglo XX, período en el cual el Estado-nación chileno incorporó a los comuneros quechuas y aymaras a las filas del ejército (Díaz 2009). En dicha institución, estos nuevos integrantes indígenas tomaron principalmente los puestos de músicos de las bandas de guerra, donde “aprendieron a musicalizar con instrumentos de metal las melodías tradicionales andinas” y lograron introducir las bandas de bronce a las prácticas rituales y festivas de sus comunidades (Díaz 2009:373).

Las bandas de bronce incorporaron nuevas expresiones musicales a sus prácticas culturales, como son las marchas o pasacalles para acompañar procesiones, himnos en honor a los santos patronos, y otras adaptaciones de melodías tradicionales (Díaz 2009). Este nuevo tipo de organización musical tuvo procesos similares en otros países andinos como Perú y Bolivia, que, en conjunto a las bandas chilenas en su circulación por Arica, hicieron de un importante modelo a seguir para la creación de la primera comparsa afroarriqueña.

Durante todo el año 2002, el equipo encargado de la reconstrucción del Tumba se dedicó a reunir relatos sobre el antiguo Tumba Carnaval realizando entrevistas a afrodescendientes que aún recordaban haber visto sus rondas u oído de ellas (Salgado 2013). En el contenido de las narraciones obtenidas se buscaron elementos comunes que caracterizasen dicha expresión para conservarlos en el proceso de recreación que comenzaba, enfocando principalmente la existencia de cantos, instrumentos musicales, movimientos, y coreografías que hayan estado asociadas a este antiguo Tumba Carnaval.

---

<sup>44</sup> El Carnaval Andino “Con la fuerza del Sol” (Carnaval de Arica o también Carnaval “Inti Ch’amampi”) es un gran desfile de comparsas que desde el 2001 tiene lugar anualmente en la ciudad de Arica. En él, actualmente participan más de 60 agrupaciones (ver Chamorro 2013).

La quijada, que aparece en los relatos del Tumba Carnaval de “los abuelos”, creó un vínculo entre el Perú afrocolonial y los afroarriqueños, alimentado por el pasado peruano de la ciudad de Arica (Daponte 2013). Esta conexión a través de la quijada permite legitimar al Tumba como una danza de origen afro, pues sus instrumentos musicales se asumen como parte de una misma identidad supranacional, lo que justifica su uso para recuperar manifestaciones musicales en desuso (Daponte 2019).

Para darle mayor peso a su investigación, representantes del pueblo afroarriqueño tuvieron la posibilidad de viajar a la localidad peruana de Sama, a 100 km de Arica. Buscaban saber si en aquella localidad también se conocía el Tumba, pues existían y existen lazos sanguíneos que unen a familias de Sama con otras de Arica o Azapa. Finalmente, las narraciones obtenidas en aquel pueblo del sur peruano corroboraron la existencia de las rondas de Tumba que se realizaban en Azapa (Cristián Báez, Taller de memoria FONDART n°489009).

Entre los relatos que describían el Tumba Carnaval se conocieron y recuperaron algunos de sus cantos, como “*ay carnavalito, ay carnavalón, si no mueves tus caderas, al suelo te tumbo yo*”, que según Gustavo del Canto era entonado en diferentes rondas de Tumba a lo largo de Azapa, y “*por el alto cerro baja don Pascual*” (Azeneth Báez, Taller de memoria FONDART n°489009), cuya letra (o contenido lírico) tiene muchos paralelos con cantos ejecutados por las orquestas de carnaval de los pueblos andinos del interior de Arica<sup>45</sup>.

Ahora bien, en el entendido de que una comparsa constituye una forma de “cultura expresiva” en la que los agentes sociales protagonizan la realidad social que buscan representar y poner en escena (Cánepa 2001), los miembros fundadores de Oro Negro elaboraron un trabajo de recreación que Schechner denominaría como “conducta restaurada” (2000). En este sentido, la reconstrucción coreográfica del Tumba Carnaval estuvo orientada a recrear las labores agrícolas que realizaban las abuelas afrodescendientes del Valle de Azapa, tomando como ejemplo principal las actividades de la señora Rosa Ríos y su familia. Con ese objetivo, durante el año 2002 las mujeres de la familia Báez (descendientes directas de Rosa Ríos) trabajaron en el rescate de movimientos propios del trabajo agrícola y en la posterior construcción de pasos de baile. Ellas, habiendo visto todas sus vidas a su abuela

---

<sup>45</sup> Las fiestas de carnavales en los pueblos del interior de Arica son, generalmente, amenizadas por grupos musicales pequeños llamados “orquestas de carnaval”. Su música se ejecuta con guitarras, charangos, queñas, mandolinas, violines, y acordeones.

“Rosa”, “tenían plena conciencia de cómo se trabajaba en el Valle” (Cristián Báez, Taller de memoria FONDART N° 489009). Esta familiaridad con los movimientos característicos de las actividades agrícolas que daría forma a coreografías del nuevo Tumba Carnaval puede entenderse al comprender los relatos orales rescatados y los movimientos corporales de la vida en “Azapa” respectivamente como archivos y repertorios (Taylor 2015), que en conjunto permitieron dar forma a una “conducta restaurada” mediante procesos de memoria específicos al colectivo afroarriqueño (Schechner 2000).

Todo este proceso danzario tuvo también la coparticipación Carolina Letelier, de la familia Salgado, que durante este año residía en la ciudad de Santiago donde tomaba clases y talleres de danza para aportar a la recreación coreográfica del Tumba Carnaval (Carolina Letelier, Taller de memoria FONDART n°489009). Los inicios de este proceso recreativo produjeron algunas coreografías practicadas hasta el día de hoy, enfocadas mayoritariamente en recrear y representar la memoria afrodescendiente del valle de Azapa (León 2017). Entre ellas se pueden encontrar algunos pasos de baile como “el machete cortando caña”, “la raima” o “recogida de aceitunas”, el paso del “sacado de algodón”, y el “caderazo” o “tumba”.

En este contexto, y pensando en la modalidad de comparsas, el equipo de reconstrucción de danza vio la necesidad de contar con coreografías que permitieran desplazarse mientras bailaban de la misma forma en que lo hacen los bailes religiosos de la región a través de las mudanzas (Díaz 2009)<sup>46</sup>. En respuesta, a la reconstrucción del Tumba se incorporaron nuevas coreografías como “el paso de avance”, las que fueron muy provechosas para comunicar las expresiones agrícolas que se buscaba poner en escena, particularmente en los pasacalles (Cecilia Astudillo, Taller de memoria FONDART n°489009).

Respecto a la percusión, los objetivos del rescate y recreación fueron, por un lado, crear un ritmo que pudiese acompañar los pasos de baile manteniendo instrumentos como la quijada, que como mencioné en el apartado anterior, aparece reiteradamente en los relatos del Tumba Carnaval “de los abuelos”. De este modo, la recreación musical del Tumba Carnaval se guió constantemente por la idea de que el ritmo rescatado en los relatos era lento y cadencioso, por lo que el nuevo ritmo debía mantener esa característica. Buscando

---

<sup>46</sup> Una mudanza es un conjunto de movimientos que hace un cuerpo de baile al compás de determinada música. Díaz (2009) destaca que las bandas de bronce y su potencia sonora permitieron que un mayor número de peregrinos y bailes religiosos participara de las mudanzas en calles y plazas del norte de Chile.

conservar la quijada y la cadencia a la vez que se innovaba con la introducción de los tambores, la recreación musical del antiguo Tumba permitió dar expresión a una experiencia pasada reactualizándola en una experiencia presente (Cánepa 2001).

Yoni Olis también comenta que el primer “patrón” percetivo recreado del Tumba fue importado desde los ritmos afroperuanos<sup>47</sup>, específicamente de la “cajita peruana”<sup>48</sup>. Este patrón rítmico fue popularizado por Nicomedes Santa Cruz en su interpretación del Son de los Diablos (Daponte 2019)<sup>49</sup>, y estaba métricamente conformado por un compás de cuatro cuartos compuesto por figuras musicales llamadas “tresillos” o “galopas<sup>50</sup>”, que para Yoni constituyen un elemento rítmico propio de raíz africana que luego de la diáspora quedó disperso en gran parte de Latinoamérica. Esta forma de tocar la cajita peruana “fue la piedra angular para nosotros”, afirma el músico refiriendo al proceso de recreación musical del Tumba, que como describo, toma aportes provenientes de otras tradiciones musicales afroamericanas que se difunden como músicas diaspóricas (Gilroy 1993). De la mano de este toque de cajita y de la quijada se da inicio a un proceso que Gustavo del Canto califica como “de ensayo y error” en el que se buscó crear una sonoridad propia para el nuevo Tumba Carnaval que se caracterizara por realzar a los tambores y al sonido de sus cueros manteniendo la quijada como elemento central (entrevista Gustavo del Canto, febrero 2020).

De acuerdo a Yoni Olis (entrevista enero de 2019), la reconstrucción dio protagonismo a los tambores siguiendo el estilo estético de los barriles de aceituna y de los bombos andinos, por lo que fueron hechos de madera con cuerdas tensadas y cueros por ambos lados. Los primeros tambores construidos con el auspicio del proyecto Fondart fueron llamados “tamboras”, caracterizadas por ser más pequeñas que los bombos andinos y por tener dos “bocas” o parches de cuero de animal. Quien ejecutaba este tipo de tambor se lo colgaba alrededor del cuello para lograr que quedase horizontal, lo que le permitía percutirlo con dos mazos directamente hacia la madera del instrumento (obteniendo un sonido agudo) y en menor medida a su parche de cuero (que daba un sonido más grave)<sup>51</sup>. El patrón percetivo de

---

<sup>47</sup> En música, específicamente en percusión, el término “patrón” refiere a un conjunto estructurado de toques que dan forma a un ritmo determinado.

<sup>48</sup> Instrumento musical de origen afroperuano. Está hecho de madera y su forma rectangular simula ser una caja con una abertura en la parte superior.

<sup>49</sup> El “son de los diablos” es un ritmo afroperuano recreado por Nicomedes Santa Cruz, que junto al “alcatraz”, permitieron instalar la categoría de música afroperuana en la industria musical. Este trabajo está contenido en el disco *Socabón: introducción al folclore danzario de la costa peruana* (1975), editado por el sello el Virrey en Lima 1975 (Daponte 2019).

<sup>50</sup> Un tresillo es una figura musical que divide los tiempos musicales en tres tiempos iguales.

<sup>51</sup> Un mazo es una vara más o menos gruesa de madera utilizada para percutir tambores y campanas.

este tambor seguía la estructura de la cajita peruana, pero alternando algunos golpes en los parches de cuero, haciendo de la tambora un instrumento idiófono y membranófono a la vez<sup>52</sup>. Con esta forma de tocar las tamboras, los percusionistas del nuevo Tumbé Carnaval vieron la posibilidad de introducir la quijada en un momento del patrón rítmico que le permita destacarse. Como comenta Gustavo del Canto, uno de los primeros patrones del nuevo Tumbé Carnaval iniciaba con un golpe de quijada y dejaba el resto del compás a las tamboras, permitiendo destacar ambas sonoridades<sup>53</sup>.

Imagen 2: Patrón percutivo de la quijada y la tambora tumbera, año 2003.



- En la tambora, el Do corresponde a los golpes ejecutados con un mazo en el cuerpo del tambor, mientras que el Si corresponde a los golpes dados al cuero.

Fuente: Elaboración propia

Estas tamboras, sin embargo, no resistieron mucho tiempo al estilo de percudir en la madera, y una a una se fueron desgastando materialmente. Los golpes quebraban las “duelas” a tal punto de romperlas<sup>54</sup>, lo que iba obligando a los percusionistas en pensar en otra forma de tocar. Entonces, a la recreación del Tumbé asoma otro tipo de tambor que en lugar de tener dos parches de cuero de animal solamente tenía uno, preferentemente de vaca o vacuno. Siguiendo el estilo de los bombos andinos, estos tambores tipo “bombos” eran tensados con cuerdas, y al percudirlos sólo se golpeaba el cuero del animal, generando sonidos “de membrana” que hacían imposible imitar a través de ellos a la idiófona cajita peruana. En consecuencia, este tipo de tambor no logró un timbre sonoro agradable para los percusionistas, puesto que la tensión del cuero no era suficiente y su tonalidad no resistía los golpes de mazo, “bajándose” muy rápido.

<sup>52</sup> Los instrumentos idiófonos son instrumentos musicales que tienen sonido propio porque usan su cuerpo como materia resonadora. Los membranófonos, en cambio, son todos aquellos instrumentos que generan el sonido mediante la vibración de una membrana o parche.

<sup>53</sup> El compás es la entidad métrica musical compuesta por varias unidades de tiempo (figuras musicales) que se organizan en grupos.

<sup>54</sup> Duela es el nombre que se le entrega a cada porción de madera, que, con forma rectangular y alargada, compone el cuerpo o “casco” del tambor.

Imagen 3: Tambor tumbero tensado con cuerdas. Ejemplo reconstruido por Francisco Piñones.



Fuente: Fotografía Francisco Piñones, Facebook “Casa del tambor afroarriqueño Pancho Piñones”.

Otro intento de dar con un tambor característico para este ritmo naciente fue la idea de ocupar barriles de aceitunas. Yoni Olis comenta que en sus continuas visitas a las parcelas y terrenos de familias afrodescendientes era muy común encontrar barriles de aceitunas apilados y en desuso. Sin embargo, cuando los percusionistas lograron crear un tambor de este tipo, resultó muy pesado de cargar para cualquier persona y la idea fue abandonada. Al respecto, importa notar, siguiendo a Seeger (1987), que todos estos intentos de dar con una sonoridad ideal permiten comprender el sonido musical como un sistema de comunicación que los miembros de un grupo social aceptan (o no aceptan) como música.

Hasta aquí el grupo de percusionistas había logrado generar dos tipos de tambores diferentes que se mantuvieron más o menos tiempo durante el primer año del proyecto Fondart. Sin embargo, y como he mencionado, los percusionistas no lograban cumplir el objetivo de conseguir una sonoridad particular para el nuevo Tumbe con la tambora y el tambor con cuerdas: el primero de ellos, que imitaba la galopa de la cajita peruana, se rompía muy fácilmente; mientras que el tambor con cuerdas no permitía percutir ese galope y además el sonido de sus cueros no era atractivo para sus ejecutores.

Con este problema en frente, los percusionistas vieron la necesidad de pensar en otro tambor que pueda reemplazar a la tambora en la percusión de la galopa. En este proceso contaron con el apoyo del conocido fabricante de tambores “Kiko Anacona”, conocido por su habilidad para la creación de tumbadoras, congas, y otros tipos de tambores. “Don Kiko”,

como muchos lo recuerdan, enseñó a estos nuevos músicos la técnica de fabricar tambores con tensores de metal, lo que permitía prescindir de las cuerdas en la tensión del cuero.

Según cuenta Gustavo del Canto (entrevista febrero 2020), en la lógica del ensayo y error los percusionistas crearon un pequeño tambor que originalmente sería para un niño. Al percutir su cuero pudieron percibir que sonaba mucho más agudo que otros tambores, lo que les hizo pensar en utilizar tambores de ese tipo para reemplazar a las tamboras en el toque de la galopa o tresillo. Así, y con la ayuda de Kiko Anacona, los tocadores del nuevo Tumbe vieron nacer el primer repique: un tambor alargado con parche de cuero, apretado con tensores de metal, y con una angosta boca para la salida del sonido en la parte inferior, parecido en su forma física a los tambores de la tradición musical afrouruguaya<sup>55</sup>. De ahí en más, el repique comenzó a encargarse de ejecutar la característica galopa y permitir que el ritmo comience a tener matices entre tambores graves, agudos, y quijadas, conformándose la tradicional “trilogía de percusiones afrolatinas” que implica un juego de tambores completado por un instrumento idiófono, en este caso la quijada y/o el huiro (Daponte 2013). Comprendiéndola desde los aportes de Seeger (1987), la emergencia del repique consolidaría al nuevo Tumbe Carnaval como un estilo musical aceptado como tal por sus ejecutores, nutrido con aportes de otras tradiciones musicales que, en la perspectiva de Gilroy (1993), circulan y se difunden en lógicas diaspóricas.

A principios del año 2003 el trabajo de recreación del Tumba Carnaval “de los abuelos”, bajo el alero del proyecto Fondart adjudicado por la ONG Oro Negro, había dado como resultado la creación de por lo menos cinco pasos de baile que representaban las labores agrícolas de los afrodescendientes en el Valle de Azapa, además de la creación y ejecución de tres tipos de tambores: las tamboras, los tambores con cuerdas, y los repiques. El parche de cuero era una característica común de estos tres tambores, aunque más adelante algunos repiques comenzarían a utilizar parches de plástico para evitar su rompimiento y mantener un sonido “parejo”.

Estos instrumentos del nuevo Tumbe siempre fueron pensados para ser tocados de pie. Esta característica se enmarca, por un lado, en la referencia tomada de los carnavales “negros” del atlántico: sus desfiles urbanos e instrumentos de tradición afrodiaspórica

---

<sup>55</sup> Particularmente, en el “Candombe” se utilizan tres tipos de tambores llamados respectivamente de tamaño menor a mayor chico, repique, y piano.

(Daponte 2019; Gillroy 1993). Por otra parte, la ejecución de las tamboras, bombos, y repiques afroarriqueños comparte con los instrumentos andinos la misma característica, que según lo expuesto por Rosalía Martínez (2014), se trataría de una larga continuidad histórica de los instrumentos en los Andes que mientras se tocan pueden llevarse de pie, dando posibilidad a sus ejecutores de moverse en un “caminar bailando” calificado más bien como *marcha* (Martínez 2014), movimiento básico para cualquier desfile de comparsas. Así, un naciente ritmo llamado Tumba Carnaval pensado para rescatar la presencia de los afrodescendientes de la comuna de Arica, que para este momento se caracterizaba por ser “lento y cadencioso” (Taller de memoria FONDART n°489009), ya se encontraba lo suficientemente conformado para cumplir su objetivo de salir a las calles.

### **7.1.3. Las primeras apariciones de una comparsa afroarriqueña: el verano de 2003**

En el conocimiento de que la reconstrucción del antiguo Tumba Carnaval venía por buen camino, y junto a los aportes proporcionados por el proyecto Fondart, la ONG Oro Negro pudo materializar el objetivo de construir una agrupación artística. Según la idea del performance como un acto comunicativo en el que sus agentes sociales son conscientes de la realidad que buscan poner en escena (Cánepa 2001), el trabajo colectivo liderado por afrodescendientes de la comuna de Arica y apoyado por otros actores no afrodescendientes dio origen a la primera comparsa de Tumba Carnaval, llamada también Oro Negro, que tendría sus primeras apariciones artísticas durante el verano de 2003.

La idea de una comparsa, como mencioné más arriba, surgió principalmente del interés de llevar este ritmo a la calle y así lograr “visibilizar” a los afrodescendientes (Leal 2015), imitando el formato de filas y bloques que venía siendo utilizado por distintas agrupaciones de origen boliviano<sup>56</sup> y por otras de origen chileno<sup>57</sup> (entrevista Yoni Olis enero de 2019, entrevista Gustavo del Canto febrero de 2020).

La nueva comparsa afroarriqueña haría de las calles y plazas sus principales escenarios, así como también sus lugares para practicar y ensayar, de la misma manera en que lo hacían las poblaciones andinas, quienes vieron como gestos políticos las expresiones performativas principalmente en el contexto del carnaval de Arica (Chamorro 2013). Así mismo, la

---

<sup>56</sup> Como morenadas, caporales, tinkus, tobas, y otras danzas.

<sup>57</sup> Como tarqueadas y orquestas de carnaval de los pueblos del interior de Arica.

expresión público-carnavalesca que buscaba construir esta nueva comparsa ha estado fuertemente asociada a una característica de las poblaciones afrodescendientes y sus festividades urbanas en algunos países del atlántico como Brasil y Cuba (Daponte 2019).

Otro factor importante para el levantamiento de la comparsa, que sus miembros iniciadores no dudaron en mencionar, fue la responsabilidad frente al proyecto FONDART de rendir y justificar los gastos realizados, tanto en tambores, vestimentas, viajes, y otras cosas (Sonia Salgado, Taller de memoria FONDART n°489009). Con esas intenciones, la comparsa Oro Negro se dio la tarea de reclutar personas preferentemente afrodescendientes para participar como bailarinas, bailarines, músicos, y portabanderas. Para ello se publicaron avisos en el diario local, se hicieron llamados radiales, y se fue “corriendo la voz” avisando a las personas que una nueva agrupación cultural afroarriqueña buscaba integrantes. Como resultado, se integraron aproximadamente 40 personas afrodescendientes que en su mayoría provenían de las familias Salgado, Quintana, Ríos, Corvacho, Baluarte, y otras personas no afrodescendientes que llegaron invitadas por integrantes de las familias ya mencionadas<sup>58</sup>. Estos antecedentes me permiten afirmar que en los primeros momentos del movimiento cultural afrochileno existía un objetivo directamente vinculado al trabajo político de buscar visibilidad y reconocimiento a través del Tumbe Carnaval (Campos 2017; Daponte 2019).

En sus primeros momentos, la naciente comparsa Oro Negro se conformaba por un aproximado de 10 percusionistas, quienes en su mayoría no estaban introducidos en alguna tradición musical previa, ni eran músicos de formación, lo que influía en su producción de sonido. Los percusionistas que lideraron la recreación del ritmo, principalmente Yoni y Gustavo, no se encontraban satisfechos con esta sonoridad del Tumbe de aquel momento, lo que sumado a la inclinación de los nuevos músicos de la comparsa al “guarapo” (beber alcohol) antes de tocar, generaba falencias en la ejecución y en la técnica de la percusión. En entrevista con Gustavo del Canto, él afirma que la ejecución musical del Tumbe en sus primeras interpretaciones no sonaba como querían producto de una desprolijidad en las percusiones. Al respecto, la estética de sonido que se deseaba buscaba una coordinación entre los golpes de las percusiones para reducir la cantidad de sonidos desprolijos. Interpreto, siguiendo a Blacking (2006), que este problema en la sonoridad del nuevo Tumbe tendría

---

<sup>58</sup> El Fondart N°489009 logró identificar a todas las personas que participaron de la primera salida de la comparsa (43) y a algunas otras que estuvieron involucradas en los primeros años, que suman un total de 63.

sentido considerando que los términos y lógicas de un estilo musical son los mismos que los de los cuerpos que lo escuchan, crean, y ejecutan.

Por otra parte, y a pesar de esas dificultades musicales del ritmo, rápidamente fueron asomando nuevos instrumentos que acompañarían el sonar de las maderas y los cueros. Estos fueron, en un primer momento, los huiros de calabaza y algunos cencerros – o campanas – que le daban una sonoridad más enriquecida y completa al naciente ritmo Tumbe Carnaval (entrevista Gustavo del Canto febrero de 2020).

Por último, la práctica del Tumbe Carnaval recreado en esta nueva comparsa siempre estuvo acompañada de la ejecución de cantos, desde aquella canción reunida en los relatos del Tumba Carnaval antiguo, “*ay carnavalito, ay carnavalón*”<sup>59</sup>, hasta la creación de otras letras y cantos producidos por los miembros de las comparsas, como “*eran tiempos de Guarapo*”<sup>60</sup>, de Francisco Piñones.

Los elementos descritos hasta ahora permiten notar como paulatinamente se comienzan a dibujar los contornos de un grupo sonoro “tumbero” (Blacking 2007), conformado por sujetos que comprenden de maneras similares los usos y funciones del ritmo Tumbe.

#### 7.1.3.1. Primera salida: Pascua de negros del 2003

La “Pascua de negros” es una celebración cuyo origen se remonta a tiempos de la América virreinal. En dicho contexto, las personas esclavizadas recibían un día de libertad definido para brindarle culto a San Baltasar, saliendo a las calles a bailar al ritmo de sus tambores a cambio de alimentos (Daponte 2010:39). En la actualidad, esta fiesta está ampliamente asociada al mundo afrodescendiente, y así lo expone Franco Daponte respecto a las festividades de la región de Tarapacá, al norte de Chile, particularmente en las localidades de Pica y Matilla (Daponte 2010).

La primera salida de la comparsa Oro Negro tuvo lugar para la fiesta de pascua de negros del año 2003. Si bien la celebración tiene lugar los días 6 de enero, para esta primera oportunidad la comparsa se presentó el día 5 del mismo mes, puesto que la fecha de la fiesta

---

<sup>59</sup> Corresponde a varias frases que se cantaban durante las rondas de Tumba Carnaval antiguo: “*ay carnavalito, ay carnavalón, si no mueves tus caderas, al suelo te tumbo yo*”.

<sup>60</sup> Canción creada por Francisco Piñones cuando era integrante de Oro Negro: “*eran tiempos de guarapo, azúcar caña Azapa grande, y mi abuela me decía mamita linda papito lindo esos si eran carnavales*” (Entrevista Francisco Piñones, marzo de 2020).

caía un día lunes y Oro Negro consideró mejor recorrer las calles en día domingo. Respecto a la puesta en escena, la vestimenta de los bloques de danza y música fue bastante sencilla: las mujeres optaron por bailar con blusas de un color sólido, turbantes de colores variados y faldones “gitanos” comprados en las ferias itinerantes. La decisión de utilizar esa vestimenta se tomó basándose en los relatos obtenidos de los abuelos y abuelas afroazapeños, quienes afirmaban que la ropa utilizada para bailar las rondas de Tumba Carnaval era siempre muy colorida, lo que llevó a que las mujeres bailarinas de la comparsa decidieran comprar sus “faldas a luca”. Por otro lado, pero en esta misma lógica de la sencillez, los hombres ocuparon pantalones blancos, distinguiendo músicos por sus poleras amarillas y bailarines con poleras rojas (Taller de memoria FONDART n°489009).

Imagen 4: La comparsa Oro Negro momentos antes de su primer pasacalle, 5 de enero del 2003.



Fuente: Fotografía Gustavo del Canto, Proyecto Fondart Folio N°489009.

Aquel primer “pasacalle” trae muchos recuerdos para las personas partícipes, que como he comentado, tuvieron la oportunidad de reunirse (con algunas ausencias) a comentar el proceso de conformación de su comparsa, dando énfasis en esta primera aparición artística del 5 de enero del 2003. Uno de los elementos más recordados por el grupo es el largo camino que recorrieron desfilando, pues dieron varias vueltas por el centro de Arica sin un rumbo fijo, pasando por el Barrio negro de Lumbanga<sup>61</sup>, las calles Maipú, O’Higgins, 21 de mayo, entre otras. Por otro lado, los participantes de ese primer pasacalle también aluden a las emociones previas a su presentación, principalmente el nerviosismo y expectación que les

---

<sup>61</sup> Este lugar era un punto de encuentro para la expresión y convivencia de los afrodescendientes. Como afirma Briones (2004) “fue un enclave urbano de pequeños comerciantes negros. Barrio también donde pudieron desarrollar ciertos oficios tales como lavandería y labores de costura, además de la presencia de cantinas” (2004:1).

provocaba recorrer las calles al ritmo del Tumbe por primera vez. Terminado el recorrido, el cansancio y dolor corporal se hizo sentir entre los músicos, bailarines, y bailarinas de la comparsa Oro Negro, y como mencionaré más adelante, esas sensaciones terminarían siendo comunes a los integrantes de las comparsas afroariqueñas de Tumbe Carnaval.

#### 7.1.3.2. El Carnaval de Arica “Con la Fuerza del Sol”

Como he mencionado, y dado que este Carnaval Andino “Inti Ch’amampi, Con La Fuerza del Sol” se consolidó rápidamente como una importante plataforma de visibilización para los pueblos indígenas de la región (Chamorro 2013), uno de los objetivos de la recreación del Tumba de los abuelos, en parte por la influencia de las grandes agrupaciones que en aquellos años practicaban bailes folklóricos andinos, fue el crear una comparsa que permitiera visibilizarse en la ciudad. De este modo, luego de su primera salida, la comparsa Oro Negro pudo hacerse más conocida en Arica, y como afirman sus antiguos miembros, inmediatamente el ritmo Tumbe comenzó a atraer más gente, que afrodescendiente o no, tenía interés en bailar o tocar entre sus filas.

El carnaval de Arica, en tanto expresión carnavalesca urbana, se ha convertido en una de las fiestas más llamativas de la cultura popular local<sup>62</sup>, cuyas diferentes versiones mantienen su objetivo último: “liberar las energías guardadas en los cuerpos que se mueven sin parar al son de comparsas y músicas” (Díaz y Said 2011:57). En este caso particular, existe una clara intervención y regimentación del rito de Carnaval por parte del Estado, que pasó a administrar la antigua “Ginga ariqueña” desde el año 2001 para convertirla en un Carnaval Andino de Arica con miras de comercializar turísticamente su realización<sup>63</sup>.

Este panorama, sumado a las gestiones de Sonia Salgado, en aquel momento alcaldesa de la comuna de Camarones (colindante con la comuna de Arica), permitieron que dicha comparsa afrodescendiente desfilara por primera vez en el circuito del Carnaval Andino de Arica “Con la Fuerza del Sol” un día 26 de enero del año 2003. A criterio de los fundadores

---

<sup>62</sup> En lo que refiere al actual norte de Chile, el rito del carnaval fue introducido por los españoles en tiempos coloniales, quienes heredaron esta fiesta desde tiempos remitentes a la antigua Roma. En tanto eje de lo que Díaz y Said llaman la “cultura cómica” (2011), el rito del carnaval posee elementos peculiares que se repiten en todas las versiones de la fiesta: la danza, el alcohol, los disfraces, los juegos, todo un conjunto utilitario que no sólo conforma una fiesta, “también configura un espacio que brinda los medios necesarios para entrar a un universo utópico, donde la alegría transgrede límites y permite todo tipo de comportamientos”. (Díaz y Said 2011:57)

<sup>63</sup> La “Ginga ariqueña” fue un antiguo carnaval urbano realizado en la ciudad de Arica entre los años 1985 y 2004. La temática de esta fiesta era libre, y se hacía común ver comparsas de juntas de vecinos, centros de madres, y otras organizaciones, mostrando carros alegóricos al estilo de los carnavales urbanos en Brasil.

de la primera comparsa, el participar de este Carnaval con un baile propio permitiría que los afrodescendientes fueran vistos en un mismo plano que los indígenas, lo que se enmarca dentro del proyecto político de reconocimiento que este pueblo venía comenzando a elaborar. Esta búsqueda de estar a un mismo nivel con otros pueblos de la región se puede comprender según Feld (2008) como la condición social e histórica que influyó en la invocación e interpretación del Tumbé, evocando en sus integrantes el interés de dirigirse explícitamente a una audiencia en el contexto de espacios públicos (Cánepa 2001), en este caso del Carnaval de Arica.

En lo que respecta a la participación de la comparsa Oro Negro en el Carnaval Andino, es importante destacar que en un primer momento la organización del evento les confirió la calidad de “invitados”, pues desde sus inicios (a excepción del presente año 2020), este encuentro ha otorgado premios y distinciones a las agrupaciones que obtengan los primeros lugares en las distintas categorías de danzas que allí se presentan. A diferencia del Carnaval de 2003, desde las ediciones del año 2004 en adelante, las comparsas afrodescendientes que participan lo han hecho compitiendo por un lugar en esas categorías.

En sus primeros años como comparsa competidora, Oro Negro fue agrupada en la categoría de “Pueblos”, que hasta el día de hoy reúne a las danzas oriundas de los distintos poblados que se encuentran al interior de Arica. Con el pasar de los años y la creación de otras agrupaciones afrodescendientes, la organización del Carnaval decidió crear la categoría “afrodescendientes” para hacer competir entre sí a este tipo de comparsas.

El desfilar anualmente en el Carnaval Andino de la ciudad de Arica fue percibido como un desafío para la comparsa Oro Negro, que tuvo que enfrentar al resto de las agrupaciones en distintos frentes para ganar y legitimar un lugar como afrodescendientes entre comparsas que desde siempre han estado asociadas a los pueblos indígenas. Uno de estos desafíos, necesario de destacar, tiene que ver con la sonoridad de la comparsa de Tumbé Carnaval frente a las sonoridades de otras comparsas con sus bandas de bronce<sup>64</sup>. Según comenta “Tañe” Letelier refiriendo a las primeras salidas de Oro Negro, tocando un par de tambores se volvía muy difícil “competir” contra el potente sonido de trombones y trompetas de otras comparsas (Taller de memoria FONDART N°489009). Esto resultaba perjudicial en la

---

<sup>64</sup> Las bandas de bronce se componen de instrumentos de viento como trompetas, tubas, trombones, y clarinetes, y también por instrumentos de percusión como bombos, platillos, y cajas.

propuesta artística de Oro Negro, que para “hacer bailar” a sus bloques de danza necesitaba que estos tuvieran buena recepción sonora de los tambores, entorpecida en variadas ocasiones por el sonido de “los bronces”, situación que ha sido constante a la puesta en escena de las comparsas afroariqueñas en pasacalles del Carnaval de Arica hasta la actualidad. Sin embargo, la presencia de otras bandas sonoras es hoy en día menos perjudicial para las agrupaciones tumberas puesto que estas cuentan con más ejecutores musicales, lo que como describo más adelante, permite potenciar su sonido.

#### 7.1.3.3. La revitalización del Carnaval de Azapa, kilómetro 8 ½

Otro episodio importante para la consolidación del nuevo Tumba Carnaval de la comparsa Oro Negro y por supuesto para el proceso afroariqueño es la revitalización y celebración del Carnaval de la familia Corvacho en el Valle de Azapa, kilómetro 8 ½. Dicho lugar aparece en los relatos de los abuelos y abuelas afrodescendientes como espacio donde se realizaron rondas del antiguo Tumba Carnaval, y además donde vivía la abuela tan querida por el pueblo afroariqueño Julia Corvacho Ugarte.

Este tipo de carnaval rural, a diferencia del carnaval como expresión urbana, se enmarca en el calendario ritual de las fiestas andinas en la sierra y el altiplano de Arica (Díaz et. al. 2000)<sup>65</sup>. En este sentido, su realización está sujeta al tiempo de lluvias o *jallupacha* de la temporada estival en la región<sup>66</sup>. Así, veo necesario destacar que los afrodescendientes compartían un tiempo de festividades en común con los pueblos andinos, el que para el primero de estos colectivos fue quedando en desuso luego de la década de 1930 (Daponte 2019).

---

<sup>65</sup> La celebración del Carnaval en las sociedades indígenas andinas se conoce como *Anata*, término de origen aymara que vendría del vocablo *Anatatha* traducido como jugar; por lo tanto, existe un estrecho vínculo entre la fiesta andina de la *Anata* y el Carnaval “europeo”. Ambos apelan al momento del juego, donde se altera la vida cotidiana y se invierten los roles sociales: los hombres se pueden vestir de mujer, la comunidad entera puede correr y mojarse, y además de tirar *challa* (que en idioma aymara es arena, en quechua es rociar, pero para ambos idiomas es un acto de liberación), pueden enfrentarse en peleas simbólicas, bailar, beber y tocar aerófonos como los *pinkillus* y *tarkas*. En algunos pueblos la festividad andina del Carnaval *Anata* recae sobre la figura del *tío*, *abuelo*, o *carnavalón*, donde hay cánticos alusivos a un mono disfrazado que luego es enterrado o quemado como símbolo del término de la fiesta (Díaz y Said 2011).

<sup>66</sup> Los pueblos andinos tienen su propia división de tiempo relacionada al ecosistema y su actividad económica productiva, pues viven de la mano del cultivo de tubérculos y gramíneas y fuertemente dependientes de las abundantes lluvias cíclicas. Cada ciclo anual comprende tres estaciones: 1. Estación Fría (otoño e invierno, Juyphi Pacha), ocupando la mitad del año entre marzo y septiembre, durante la cual madura la producción agrícola y luego se le recolecta y se inicia la siembra. 2. Estación Seca (primavera, Awti Pacha) entre septiembre y diciembre, dedicada a la siembra. “Awti” implica “hambre”: la tierra está seca, hambrienta, porque no llueve. 3. Estación de las Lluvias (verano, Jallu Pacha) entre diciembre y marzo, durante la cual crecen las plantaciones. (Universidad Católica Boliviana 2005).

Una de las personas que lideró el rescate de esta fiesta familiar fue Nelson Corvacho Butrón, afrodescendiente, en ese entonces integrante de la comparsa Oro Negro y miembro de la familia Corvacho. Su trabajo tuvo el objetivo de reconstruir la fiesta que antiguamente unía a su familia y otras familias afrodescendientes en tiempos de carnaval, que al menos llevaba cuatro décadas sin realizarse. El resultado de su investigación fue la realización misma del carnaval, que se revivió intentando conservar los elementos principales de los relatos obtenidos de las abuelas y abuelos. Comprendiéndola desde los aportes de Schechner (2000), la construcción y ejecución de esta fiesta familiar de Carnaval funciona como una conducta “restaurada” que, a través de “archivos de memoria”, específicamente de relatos orales, permitió construir nuevos repertorios como los personajes de la fiesta y sus performances, creados e innovados en este contexto particular (Taylor 2015).

Dado que el carnaval no sólo era celebrado sostenidamente por los pueblos andinos, sino que se articulaba en torno al desentierro y despedida del “Ño Carnavalón”, muñeco que representa un abuelo y simboliza a los antepasados de la comunidad, importa destacar que la familia Corvacho vio necesario reconstruir la figura del “Ño” para poder celebrar su fiesta de carnaval. Así, el 9 de marzo de 2003 un Ño carnavalón de afrodescendientes volvería a ser enterrado en los cerros de Azapa para la celebración del carnaval. En la fiesta realizada en el terreno de la familia, además de presentar al Ño, se presentó otro personaje propio de los carnavales de la región rescatado de los relatos recuperados: “la viuda”, encarnada por el propio Nelson Corvacho. Aquella fiesta de carnaval vino de la mano con la promesa de que, en el primer domingo de la semana de carnaval del próximo año, volverían a desenterrar al Ño y a festejar el carnaval, lo que se ha cumplido hasta la actualidad.

En el transcurso de esa fiesta hizo su aparición la comparsa Oro Negro al ritmo del nuevo Tumbe Carnaval. Si bien mencioné que esta forma de representación artística se caracteriza principalmente por hacer uso de las calles de la ciudad, eso no fue impedimento para que esta comparsa pudiese participar en una fiesta “rural” danzando y musicalizando el Tumbe. En su presentación, Oro Negro realizó un pequeño desfile hasta ingresar a la parcela de la familia Corvacho, donde se formó una rueda de Tumba Carnaval como la describían los relatos reunidos en la recreación del ritmo: personas bailando con la intención de tumbarse las caderas. La novedad la introducían los músicos, que ya percutían el nuevo ritmo Tumbe a un

costado de la rueda. Posteriormente se sirvió el picante de “mondongo<sup>67</sup>”, plato tradicional de las familias afrodescendientes del Valle de Azapa, para finalmente llevar al son de los tambores al Ño carnavalón a ser enterrado en el cerro. Desde aquella vez este carnaval no ha dejado de realizarse anualmente convirtiéndose en una fiesta importante para los afrodescendientes, y como mostraré más adelante, igual de importante para los ejecutores del ritmo Tumbe Carnaval.

Luego de esta serie de apariciones de la comparsa Oro Negro en el verano del año 2003, sus miembros apuestan por un nuevo tipo de tambor grave que les permita una mejor sonoridad y menos incomodidad a la hora de percutirlo. Guiados por el trabajo artesanal de Yoni Olis y con influencia del estilo de los tambores de candombe afrouruguayo, comienzan a aparecer nuevos tambores graves de Tumbe con una sola boca de cuero que ya no estaban sostenidos por cuerdas, sino que se encontraban clavados a la madera por tachuelas y clavos pequeños. Este tipo de instrumento, conocido en adelante como “bombo de Tumbe”, se consolidaría como el tambor grave definitivo del ritmo, que lograría su sonido ideal a través del templado: calentando el cuero frente a una hoguera para que su tonalidad y volumen aumenten y se mantengan por más tiempo.

Dejando de lado a las tamboras y a los tambores con cuerdas, el ritmo Tumbe Carnaval en este punto pasaría a ser ejecutado con un bombo grave de cuero clavado a la madera, un repique y un huiro, encargados de ejecutar la galopa, y finalmente un cencerro o campana, ejecutada imitando el estilo de la música afroperuana. Estos patrones rítmicos se consolidarían como definitivos para este ritmo.

---

<sup>67</sup> Picante de Mondongo es el nombre que los afrodescendientes de Arica y de Azapa le otorgan al plato preparado a base de menudencias de animal, específicamente “guata” y “pata”, más o menos picoso, y acompañado con papas cocidas y arroz.

Imagen 5: Patrones percutivos del Tumbé Carnaval desde el año 2003 en adelante.



- En el Repique, el Fa corresponde a un golpe “abierto<sup>68</sup>” de mano al cuero, mientras que el Do es un golpe con baqueta.
- En el Bombo, el Do grave representa un golpe suave de la mano sobre el cuero. El segundo golpe, Do agudo, se hace con un mazo mientras la mano “apaña” o tapa el cuero. El tercer golpe, también Do, es un golpe abierto del mazo contra el cuero. Luego, los dos golpes “atresillados” se hacen con el mazo mientras la otra mano apaña el cuero. Finalmente, los últimos dos golpes son golpes abiertos, respectivamente de la mano y del mazo.

Fuente: Elaboración propia

La participación de la comparsa en estos espacios festivos descritos vendría a consolidar su conformación como grupo sonoro en la medida en que su presencia permitió revitalizar dichas instancias, en el caso de la pascua de negros y el carnaval de Azapa, además de visibilizar a los afrodescendientes en la plataforma del Carnaval de Arica frente a sus pares indígenas. Las tres festividades se mantienen hasta la actualidad como espacios donde el Tumbé es ejecutado en tanto música y danza, permitiendo a sus ejecutores desarrollar formas comunes de comprender la música y sus usos (Blacking 2007).

#### 7.1.4. Afroariqueños en escenario: el origen del grupo Sabor Moreno

Con el propósito de describir el desarrollo del Tumbé Carnaval, considero necesario dar una mirada a una agrupación de origen afroariqueño cuyas primeras puestas en escena pueden remontarse hasta fechas incluso anteriores a la formación de la primera comparsa: refiero al “grupo chico de Oro Negro”, posteriormente bautizado como “Sabor Moreno”. La importancia de esta agrupación para el desarrollo del ritmo Tumbé Carnaval radica en que, por una parte, se configuró como un espacio de desarrollo del Tumbé paralelo a las comparsas, mediante puestas en escena que desde sus inicios han tenido el formato de grupo

<sup>68</sup> Un golpe abierto es aquel que busca liberar toda la potencia sonora del tambor.

de escenario. Por otro lado, la conformación de este grupo persiguió objetivos ligeramente diferentes a los de la comparsa afroarriqueña, pues se avocó principalmente a acompañar eventos formales de representantes del pueblo afrodescendiente chileno.

Un grupo de escenario se caracteriza por presentar su número artístico dirigido a espectadores que explícitamente miran y escuchan la presentación, a diferencia de una comparsa, que se mueve por las calles independiente de una audiencia “estática”. El número de integrantes de un grupo de escenario es en todos los casos mucho menor que el número de integrantes de una comparsa, y, por último, la primera de estas agrupaciones artísticas requiere generalmente de herramientas amplificadoras de sonido y de un espacio claro y visible para el cuerpo de danza. En una comparsa, por el contrario, el sonido se genera sin necesidad de amplificación, y cualquier espacio por el que se avance se convierte en una “pista de baile”.

Las primeras apariciones del grupo de afroarriqueños en escenario, también llamado “el grupo chico de Oro Negro” que posteriormente daría origen a Sabor Moreno (entrevista Gustavo del Canto), tuvieron lugar el año 2002 en paralelo al proceso recreativo del Tumba Carnaval. Como relata Gustavo, la intención de crear este grupo “más pequeño” fue la de poder presentarse con bailes afrodescendientes en eventos de carácter formal, tales como seminarios, conferencias, y ceremonias varias en las que estuviera involucrado el pueblo afroarriqueño. Siguiendo los aportes de Seeger (1990), el Tumba Carnaval de este grupo de escenario vino a clarificar y redefinir espacios considerados formales, mientras que reafirmaba la pertenencia y adhesión de sus ejecutores al grupo social afrochileno. Por elección conjunta, los bailes afrodescendientes presentados en las primeras apariciones de este grupo fueron principalmente afroperuanos, específicamente el ritmo “festejo”. Para ese momento “la recreación del Tumba aún no estaba lista” y el grupo prefirió presentar algo que pudieran ejecutar con mayor destreza (Carolina Letelier, Taller de memoria FONDART n°489009).

Las personas que conformaron este “grupo chico de Oro Negro” fueron, mayoritariamente, las mismas que lideraron el proceso recreativo del Tumba: integrantes de las familias Báez y Salgado, además de Yoni Olis y Gustavo del Canto. Sus propósitos para el grupo en formación eran los de consolidar números artísticos de calidad mediante ensayos reiterados, con el fin de mejorar la técnica en la ejecución de sus presentaciones. Esto en

respuesta a la ya mencionada característica de los músicos de la comparsa, quienes gustaban de beber alcohol antes de presentarse, hecho que a criterio de Gustavo del Canto habría sido contraproducente en la calidad de una presentación de escenario.

Imagen 6: Grupo chico de Oro Negro en su primera presentación: día de la mujer afrodescendiente del año 2002, Arica.



Fuente: Paola Báez. Autor desconocido. Proyecto Fondart Folio N°489009.

El grupo de afroariqueños en escenario sería rebautizado como “Sabor Moreno” el día 20 de marzo del año 2003. Posteriormente, sus integrantes entrarían en un período de receso que terminaría unos años después con la incorporación del músico Pablo Domínguez. A partir de este hecho, el grupo se reactiva y se pone la tarea de trabajar y ejecutar particularmente el ritmo Tumbe Carnaval, desarrollando este género en el formato de escenario. Para ello comienzan un proceso creativo de canciones propias, persiguiendo la idea de que los personajes rescatados en los relatos del Tumba Carnaval antiguo, como la viuda, el diablo, y el Ño carnavalón, fueran representados por los bailarines del grupo “Saboreño”.

En sus intentos por desarrollar el Tumbe, Sabor Moreno necesitaba encontrar una sonoridad que estuviera “entre medio” de los agudos repiques y los graves bombos. Es así como en aquel proceso de búsqueda este grupo importa el instrumento de percusión conocido como “tronquito”: un tronco de agave ahuecado en el centro, instrumento idiófono, que fue utilizado para percutir la misma galopa de la que se encargaban los repiques. Como cuenta Pablo Domínguez, luego de introducir dicho instrumento muchas otras agrupaciones comenzaron a percutirlo y hoy en día ya es un instrumento característico de los grupos de Tumbe de escenario.

Actualmente, el grupo Sabor Moreno dirigido por Pablo Domínguez tiene la misión de rescatar todo tipo de danzas afrodescendientes que estén inmersas en el abanico musical chileno, para lo cual han emprendido distintas investigaciones artísticas que les permitan recrear danzas y canciones para luego ponerlas en escena. Este objetivo está sustentado por los dichos de la folclorista nacional ya fallecida Margot Loyola, que afirmó en alguna oportunidad que la música chilena tiene una gran deuda con la herencia afro (entrevista Pablo Domínguez, marzo de 2020).

#### **7.1.5. La proliferación de otras comparsas: Lumbanga y Arica Negro**

Comprender el desarrollo que ha tenido el ritmo Tumbe Carnaval de la ciudad de Arica requiere dar una mirada a la creación de las distintas agrupaciones, pues como veremos, cada una se crea con fundamentos particulares que en muchos casos sirven de guía para el trabajo artístico de la agrupación en cuestión, permitiendo que el ritmo adquiriera distintos significados mientras es experimentado en las comparsas o grupos que lo difunden, cada cual con sus recursos, participantes, y ocasiones particulares (Feld 2008). A continuación, procedo a describir a grandes rasgos los procesos de conformación de otras dos comparsas afroariqueñas: Lumbanga, creada el año 2003, y Arica Negro, fundada el año 2005.

Para comprender el nacimiento de la comparsa y ONG Lumbanga, se debe tener en cuenta que, como mencioné, la primera comparsa (Oro Negro) se conformó mayoritariamente por miembros de cinco grandes familias de afrodescendientes de Arica y Azapa: Ríos, Corvacho, Salgado, Baluarte, y Quintana. Lumbanga se crearía con integrantes de la familia Ríos y parte de la familia Corvacho, que en total constituían aproximadamente la mitad del total de miembros de Oro Negro. La división se habría dado a raíz de desencuentros y disputas que se produjeron entre miembros de dichas familias con otros integrantes de la comparsa (Taller de memoria FONDART n°489009).

El día 23 de junio del año 2003 se crea la ONG y comparsa Lumbanga, cuyo nombre remite a la denominación de un conocido barrio habitado antiguamente por afrodescendientes en la ciudad de Arica, el barrio Lumbanga. Una de las premisas fundacionales de su conformación fue la de reservar el derecho de admisión únicamente para personas afrodescendientes y sus familias. Así, y en concordancia con lo que plantea Oro Negro, el objetivo fundamental de Lumbanga es buscar el reconocimiento político, social, y jurídico

de los afrodescendientes en Chile y a nivel internacional. Una vez más, la inclusión de la variable afrodescendiente/negro en el censo chileno aparece como causa aglutinadora (Invernón y Lube 2014). Esta misma postura aparece en obras publicadas por Báez (2012) en las que explicita este giro hacia la memoria de “los abuelos” y las redes de parentesco “como eje principal del sentido de etnicidad afro” que, desde Lumbanga, se quiere impulsar. (Invernón y Lube 2014:145).

En lo que respecta al Tumbe Carnaval, esta agrupación se planteó desde sus inicios “darle un realce a lo histórico” resguardando el contenido de sus expresiones artísticas (Cristián Báez, Taller de memoria FONDART n°489009). Con ese fin, Lumbanga puso énfasis en “cuidar” y corregir algunos pasos de baile del ritmo para que estos no mostraran representaciones equivocadas de la vida agrícola de los afrodescendientes azapeños. Como ejemplo de lo anterior destaco las palabras de una de las fundadoras de Lumbanga, Carla Báez, que comenta como su agrupación rehízo el paso del “machete” cambiando algunos movimientos, pues el que se venía realizando parecía mostrar que los afrodescendientes “se cortaban los pies” al cortar la caña de azúcar (Carla Báez, Taller de memoria FONDART n°489009).

Respecto a lo musical, Lumbanga también daría ese realce a lo histórico cuidando que sus expresiones artísticas no se desvíen de sus formas y propósitos originales. Es por eso que, por ejemplo, esta agrupación se ha mantenido al margen de participar del Carnaval de Arica, con el argumento de que este espacio no representa ni se asemeja a los carnavales que antiguamente celebraban los afrodescendientes. Este proceso de cuidado del ritmo Tumbe permite que en la actualidad los miembros de Lumbanga afirmen que su ejecución musical “es la más parecida a la original” (Cristián Báez Taller de memoria FONDART n°489009) refiriendo a su cadencia y velocidad “más lenta”. En síntesis, Lumbanga propuso un ritmo Tumbe que permitió a sus miembros actualizar su experiencia y memoria afrodescendiente para otorgarle un énfasis “histórico” a su puesta en escena en una perspectiva de autenticidad que mantiene elementos de la ejecución del Tumbe más parecidos a los primeros y originales. Comprendo este hecho como el proceso en que un archivo de memoria, particularmente los relatos orales sobre el Tumba Carnaval, son explorados componiendo diferentes repertorios, específicamente estilos de música y danza, que se consideran propios en los grupos en los cuáles son performados (Taylor 2015), en este caso, en la comparsa Lumbanga.

La creación de Lumbanga tuvo una serie de repercusiones en el quehacer de Oro Negro, que luego de la división vio disminuido su número de integrantes a nivel general, pero especialmente a nivel de percusionistas, cuya mayoría eran miembros o amigos de la familia Ríos y Báez. En respuesta, esta comparsa sale a buscar nuevos integrantes que quieran participar de sus filas, proceso que le permite nutrirse de músicos provenientes mayoritariamente de la tradición musical afrobrasileña presente en la ciudad de Arica (Batucada y Capoeira), además de otros nuevos percusionistas integrantes de familias afrodescendientes.

En el contexto de buscar nuevos integrantes para su agrupación, la señora Marta Salgado tuvo la idea de recurrir a una antigua familia vecina suya de la población Chinchorro Oriente de la ciudad de Arica, que compartían con ella la condición de ser afrodescendientes. Esta es la familia Lara, que desde hace mucho tiempo ya vivía en dicho sector. El grupo familiar aceptó formar parte de Oro Negro ingresando a las filas de la comparsa liderados por las hermanas Lara y los hermanos Fuentes Lara (Rosa y Juan Lucas).

Para el año 2005 la familia Lara había comenzado a interesarse en recrear su propia historia como afrodescendientes, pues, aunque tenían conciencia plena de esa condición, no se encontraban fielmente representados por la tradición afroazapeña que Oro Negro y Lumbanga venían levantando. Apoyándome en Taylor destaco que las diferencias en los repertorios de las distintas familias afrodescendientes plasmados en su estilo de bailar el Tumbe se asocian a memorias corporizadas ligadas a distintos oficios (2015), lo que permitió a la familia Lara investigar por el pasado de los afrodescendientes que antiguamente vivieron, como ellos, en las afueras de la ciudad (entrevista Francisco Piñones, febrero de 2020), y a partir de ese “archivo”, proponer un repertorio de Tumbe acorde a su historia familiar.

A través de diferentes procesos de investigación y levantamiento de información, el grupo familiar Lara logra rescatar la historia de “La Chimba”: un antiguo sector periférico de la ciudad de Arica habitado por negros y negras (Díaz et. al. 2013), ubicado donde actualmente se encuentra la desembocadura del Río San José y la Universidad de Tarapacá Campus Velázquez. La vida de los afrodescendientes que vivieron en aquel asentamiento se caracterizaba por estar estrechamente vinculada al mar, desde la práctica de actividades como la pesca hasta el uso de los “ojos de agua” para labores domésticas como el lavado de ropa o

el aseo personal<sup>69</sup>. Esta información fue el impulso que la familia Lara necesitaba para fundar su propia agrupación, que también sería una comparsa. Así, el día 5 de octubre del año 2005 se crea “Arica Negro: Recuerdos de la Chimba”, comparsa afroariqueña de Tumbé Carnaval.

De ahí en adelante, la comparsa Arica Negro se propuso crear un repertorio de pasos de baile y canciones que representen la tradición “de la Chimba”, produciendo cantos cuyo contenido lírico remitía a la vida en ese sector, además de coreografías enfocadas en representar labores de pesca y otras actividades domésticas propias de la zona “chimbera”, dejando de lado la encarnación de actividades agrícolas. Vinculo este proceso a los aportes de Blacking (2006), quien plantea que la música se rige por los términos y lógicas propias de la sociedad y cultura que la encarnan, específicamente de los sujetos que la escuchan, crean, y ejecutan, lo que permite entender que la familia Lara haya optado por redefinir el contenido de su práctica del Tumbé Carnaval. Un ejemplo de esto es la historia de las aguaditas: pequeñas niñas afrodescendientes que utilizaban los ojos de agua para lavar sus ropas y jugar entre sí, que Arica Negro rescató y llevó al baile.

Hasta este punto describo la existencia de cuatro agrupaciones afroariqueñas difusoras del nuevo Tumbé Carnaval: tres comparsas y un grupo de escenario. Cada una de estas desarrollaría el ritmo coreográfica y musicalmente por caminos independientes, permitiendo el ingreso a nuevos integrantes, innovando con nuevas canciones, nuevos pasos de baile, y otras acciones enmarcadas dentro de los propósitos de cada una de ellas. Asimismo, el devenir de estas agrupaciones permitiría la creación de otras nuevas, como ejemplificaremos más adelante con el caso de la comparsa Tumbé Carnaval, cuya conformación, estilo musical, y objetivos importan destacar para los propósitos de este estudio.

#### **7.1.6. La consolidación del ritmo e introducción de nuevos instrumentos**

Como mencioné, cada agrupación difusora del Tumbé Carnaval continuaría desarrollando el ritmo según sus propios objetivos particulares. Así, y según los propósitos de este estudio, es necesario volver a mirar hacia el Tumbé practicado por la comparsa Oro Negro para comprender procesos importantes en el devenir del ritmo.

---

<sup>69</sup> Los ojos de agua son pequeños agujeros desde los que surge agua (dulce o salada) que generalmente se encuentran cercanos al mar.

Posterior a la creación de Lumbanga y de Arica Negro, y con la adhesión de nuevos integrantes, la comparsa Oro Negro seguiría su camino de desarrollo y trabajo con el Tumbé Carnaval. En el año 2008, esta comparsa conjuntamente a las otras agrupaciones afroarriqueñas llevarían a cabo un importante viaje a la ciudad de Valparaíso con el fin de participar como percusionistas y danzadores en distintas actividades, entre ellas un encuentro de músicas afrolatinas. En aquella oportunidad, un conocido músico de la ciudad porteña llamado Oscar “el pollo” Verdugo, que hace algunos años venía introduciéndose en tradiciones musicales de origen africano, tuvo la oportunidad de compartir con los integrantes de Oro Negro en el contexto de una fiesta, donde tocaron juntos el ritmo Tumbé Carnaval. Este músico portaba consigo un “shekere”, instrumento musical idiófono de tradición africana compuesto por un cuerpo de calabaza rodeado de una malla de semillas (León 2017). En aquella “descarga” de Tumbé, “el pollo” hizo sonar el shekere imitando el galope realizado por los repiques y los huiros, y “rápidamente lo siguió y sonaba muy bien” (entrevista Yoni Olis, enero de 2019). Terminando de tocar, el shekere fue obsequiado a Roberto Cereceda, en aquél entonces director musical de Oro Negro, quien lo llevó con la comparsa de vuelta hacia Arica.

El shekere llegaría a la ciudad del Tumbé Carnaval y comenzaría a ser llevado a los ensayos de la comparsa Oro Negro, siendo ejecutado inicialmente por Roberto. Es importante mencionar que, en sus primeras apariciones, este instrumento no tuvo buena recepción entre los integrantes de la comparsa (entrevista Gustavo del Canto febrero de 2020), pues sus orígenes y características físicas no correspondían con los instrumentos destacados en los relatos obtenidos por el equipo investigador del antiguo Tumbé Carnaval. Esta negativa a la llegada del shekere puede comprenderse recurriendo nuevamente a Blacking (2006), quien afirma que existen relaciones estructurales entre la vida social y la función, el contenido, y las formas de la música, lo que abre una ventana para dar cuenta de que la introducción de un instrumento desconocido entre las comparsas afroarriqueñas provocaría reparos entre sus ejecutores. Sin embargo, y con el pasar de los ensayos, el shekere sería cada vez más aceptado por la agrupación y sus integrantes, pues su particular sonido se volvía cada vez más atractivo, llegando incluso a fabricarse en Arica otros similares. Esto me permite considerar que finalmente el ritmo se aceptó como independiente de sus percutores a partir de los aportes particulares de los instrumentos que lo conformaron, pues a pesar de haber existido una

resistencia a la llegada del shekere, su contribución sonora al Tumbe pasó a ser más importante que su lejanía histórica a la reconstrucción del ritmo, lo que permitió a este instrumento consolidarse dentro de la percusión tumbera. Siguiendo a Daponte (2019) y Díaz (2000), se puede pensar en cómo un instrumento actúa como un signo que actualiza las relaciones interétnicas entre una comunidad afrodescendiente local y una africanidad “colectiva” (Daponte 2019), reflejando claramente la existencia de influencias exógenas en términos musicales (Díaz et. al. 2000).

Finalmente, este nuevo instrumento pasó a ser parte de la conformación musical del Tumbe Carnaval de Oro Negro, encargándose de ejecutar el galope característico de huiros y repiques. Su incorporación tuvo grandes consecuencias en el devenir del ritmo, pues las características físicas y sonoras de este instrumento comenzaron a “apagar” el sonido de otros, pero le permitió a la comparsa sonar más fuerte cuando necesitaban escucharse en el circuito de carnaval frente a otras sonoridades (León 2017). Por un lado, la forma física del shekere permite ejecutarlo utilizando la fuerza de ambas manos, y su malla de semillas puede estar más o menos ajustada, lo que llega a producir un sonido mucho más fuerte que el de los huiros de calabaza. Por otra parte, la función sonora del shekere de marcar los galopes produjo, a mediano plazo, que el ritmo comenzara a volverse cada vez más rápido, dejando de lado la característica “cadencia” que se buscó en la recreación y modificando también las dinámicas del baile (entrevista Yoni Olis, enero de 2019).

Con los shekeres sonando más fuerte que los huiros y configurando una nueva velocidad o “pulso” más rápido que de costumbre, el ritmo sufriría nuevas transformaciones. Los huiros de calabaza comenzaron a ser reemplazados por huiros de metal, cuya sonoridad es más potente que la de los primeros, y las quijadas fueron dejando de ser utilizadas, pues el cada vez más alto volumen con el que sonaba el Tumbe Carnaval hacía muy difícil percibir auditivamente estas mandíbulas de burro, que además provocaban muchas heridas en las manos de quienes las percutían (León 2017).

Imagen 7: Shekere tejido en Arica



Fotografía Macarena Pavéz. Fuente: Facebook “Shekeres Poyen”.

Si bien el proceso de incorporación del shekere al Tumbe Carnaval tuvo lugar en la comparsa Oro Negro, rápidamente se trasladaría a las otras agrupaciones que existían para ese momento: Lumbanga, Sabor Moreno, y Arica Negro. De ahí hasta la actualidad, este instrumento se consolidó junto a los bombos de cuero clavado, los repiques con tensores de metal y parches de cuero o de plástico, los huiros de metal, y las campanas, como una de las cinco sonoridades que componen el Tumbe en la forma de comparsa (Leal 2015).

Imagen 8: A la izquierda repique con parche de cuero y tensores de metal, a la derecha bombo con cuero clavado acompañado de su colgador para ejecutarlo de pie.



Autores: Ricardo Yévenes y Yarko Lemus. Fuente: Registro propio

Imagen 9: A la izquierda, huiro de metal con “peine”. A la derecha, el “cencerro” o “campana” con un mazo.



Autor: Ricardo Yévenes. Fuente: Registro propio

La conformación y consolidación de esta sonoridad puede entenderse pensando el sonido desde su dimensión simbólica (Feld 2013), particularmente en lo que refiere a cómo ciertos instrumentos musicales están asociados a determinadas tradiciones culturales, en este caso afrodescendientes, que son mencionadas por Franco Daponte como discursividades afrolatinamericanas<sup>70</sup> (2019). Como he descrito, los instrumentos musicales obtenidos en los relatos del antiguo Tumba Carnaval (guitarra, bombo andino, y la quijada) fueron abandonados progresivamente por razones técnicas, aunque también simbólicas, pues ellos se encontraban asociados a tradiciones musicales indígenas andinas. En este sentido, y siguiendo a León (2014), los instrumentos musicales que se consolidaron para el Tumba Carnaval, tanto membranófonos (bombo y repique) como idiófonos (campana, huiro, y shekere), permitieron a la comparsa poner en escena un sonido musicalmente más potente y reforzado, pero sobre todo simbólicamente asociado a “imaginarios globalizados de la cultura afrodescendiente” (León 2014:9). Con este panorama argumento que la música, en su dimensión simbólica, permite que una colectividad haga de ella una forma de existir en el mundo (Feld 2013), en este caso, como miembros de una comparsa afrodescendiente.

Desde su introducción al ritmo, la ejecución del shekere estuvo vinculada principalmente al género femenino. Como comenta Pamela Guerra (entrevista marzo de 2020), integrante de

---

<sup>70</sup> Las discursividades en su conjunto se transforman en un relato que cuenta la historia del africano esclavizado y su descendencia, de su adaptación y resistencia a un territorio pocas veces indulgente y casi siempre hostil hacia su presencia. Daponte destaca tres tipos de discursividades asociadas a las personas esclavizadas: una afro colonial, otra afro republicana, y otra afro latinoamericana. Esta última vinculada al movimiento reaffricanizador de América Latina, llamado también “mundialización de la cultura Yoruba” (Daponte 2019).

la comparsa Tumba Carnaval y del grupo Aluna Tambó, entre los músicos de Tumbe de la época en cuestión existía la suposición de que las mujeres no podían tocar los cueros con sus manos, lo que se tradujo en la prohibición de que percutiesen tambores en las comparsas. Esta creencia no tenía fundamentos claros, pues no había certeza en su origen, y tampoco existían registros en los relatos del antiguo Tumba Carnaval que comprobaran que las mujeres no podían participar de la música de las fiestas. La reproducción de este discurso produciría que, en Arica, los shekeres tumberos fuesen ejecutados casi en un cien por ciento por mujeres.

Como he descrito, la introducción del shekere se relaciona, por un lado, a la circulación de músicas diaspóricas que responden a imaginarios globalizados de la cultura afrodescendiente en un proceso de reafricanización latinoamericana (Gilroy 1993; León 2014; Daponte 2019), y por otro, al rol femenino en las comparsas, pues desde sus primeras apariciones este instrumento se ha popularizado a tal punto de ser percutido en su mayoría por ejecutoras mujeres.

Con un ritmo más consolidado, y con la influencia de los ya mencionados músicos provenientes de la tradición afrobrasileña, la comparsa Oro Negro comenzaría a innovar en la realización de “cortes<sup>71</sup>”. Los participantes de este proceso recuerdan que los primeros “cortes” fueron parecidos a los de la Batucada Afrobrasileña, como el “*plata pa chela*”, o “*el uno*” (entrevista Francisco Piñones, febrero de 2020). De ahí en adelante, la realización de cortes se volvería una característica de la sonoridad del ritmo Tumbe Carnaval en comparsas.

Por último, la ya mencionada presencia de dos instrumentos encargados de “marcar el galope” daría lugar a nuevas posibilidades de percutir el repique, que siendo remplazado en dicha función por el huiro de metal y el shekere, podría dedicarse a “florear” o “contrapuntear” (entrevista Gustavo del Canto). El primero de estos términos es utilizado por los músicos de Tumbe para referir a una forma libre de ejecutar cualquiera de los instrumentos, dejando de lado el “patrón” de cada uno para percutir golpes diferentes, a juicio y técnica del percusionista. Por otro lado, contrapunto es la denominación utilizada tanto por músicos como bailarinas que alude a los momentos donde quien baila busca ser acompañado por golpes del repique, cuyo percusionista debe variar entre golpes agudos y graves según la

---

<sup>71</sup> Los cortes son variaciones coordinadas en las figuras musicales que ejecutan los instrumentos de percusión.

intensidad de la coreografía. Estas nuevas posibilidades en la percusión del Tumba Carnaval, el floreo y el contrapunto, vendrían a consolidar en este género musical la trilogía de percusiones afrolatinas, donde un tambor “llamador”, el bombo; sumado a un tambor “repicador”, el repique; son acompañados por un idiófono “rascador” que marca la velocidad o pulso, el huiro y shekere (Daponte 2013).

#### **7.1.7. El movimiento cultural y político por diferentes caminos: la conformación de la comparsa Tumba Carnaval**

Para el año 2010, la mayoría de las personas que participaron del proceso de reconstrucción del antiguo Tumba Carnaval y que posteriormente se convirtieron en miembros fundadores de la primera comparsa afroarriqueña se encontraban dispersas principalmente entre las agrupaciones Lumbanga y Oro Negro. La primera de estas concentraba a la mayoría de las mujeres de la familia Báez (del tronco familiar Ríos), que como destacó en los comienzos de este capítulo, trabajaron activamente en el rescate de movimientos y posterior reconstrucción de pasos de baile en el naciente ritmo. En paralelo, Oro Negro tenía entre sus filas a Carolina Letelier; de rol igualmente significativo para el proceso danzario del Tumba, y a los músicos Gustavo del Canto y Yoni Olis, de participación plena en la conformación instrumental y sonora del ritmo (Daponte 2013).

Para ese entonces la comparsa Oro Negro dependía administrativamente de la organización desde la cual surgió, la ONG del mismo nombre, cuyo cuerpo directivo (o “directiva”) estaba conformado por cinco miembros que tenían a cargo ambas agrupaciones. El trabajo de la ONG Oro Negro se había especializado en los asuntos de carácter político (entrevista Yoni Olis, enero de 2019), específicamente con lo relacionado al trabajo técnico necesario para lograr el objetivo del reconocimiento estatal del pueblo afrochileno, como conferencias, reuniones, viajes, negociación con autoridades, levantamiento de datos demográficos, y otras actividades de naturaleza distinta a las de la comparsa.

La comparsa Oro Negro, por su parte, no tenía una directiva propia con autonomía de tomar decisiones representativas para sus integrantes, solamente contaba con una directora de danza y un director de músicos a cargo exclusivamente de sus bloques; en aquel momento Carolina Letelier y Gustavo del Canto, respectivamente. Con poca capacidad para tomar determinaciones propias y formas de trabajar muy diferentes, los integrantes de la comparsa

Oro Negro comenzarían a sentir cierta disconformidad de depender organizativamente de la ONG (entrevista Carolina Letelier, marzo de 2020). En consecuencia, gran parte de los percusionistas y bailarinas se propusieron tener “libertad total para ver el camino cultural que queríamos desarrollar” (entrevista Yoni Olis, enero de 2019), lo que se tradujo en la intención explícita de desvincularse de la ONG Oro Negro y seguir con una nueva senda para trabajar el Tumbe Carnaval.

Finalmente, una clara mayoría de los integrantes de la comparsa Oro Negro abandona el alero de la ONG para comenzar un camino independiente en el desarrollo del ritmo. Entre los miembros que dieron vida a esta nueva agrupación se encuentran Yoni Olis, Gustavo del Canto, y Carolina Letelier, mencionados hasta aquí como participantes activos en el desarrollo del Tumbe; además de afrodescendientes de las familias Corvacho, Salgado, Baluarte, Olivares, y de otras familias con ascendencia africana o sin ella, nacidas tanto en Arica como en el valle de Azapa. Luego de un proceso de votación colectiva, decidieron llamar “Tumba Carnaval” a esta nueva organización difusora del ritmo Tumbe.

A pesar de haberse separado, algunos miembros de esta nueva comparsa conservaban aún su nombre en los registros legales de Oro Negro, específicamente en su “Personalidad Jurídica<sup>72</sup>”. En consecuencia, la recién creada agrupación pudo seguir participando en el Carnaval Andino “Con la Fuerza del Sol” con el nombre de “Oro Negro Tumba Carnaval”, pues la organización del evento no permitiría el ingreso a nuevas agrupaciones ni cambiar el nombre de otras ya inscritas. Finalmente, en el año 2011 la comparsa se rebautiza como “Tumba Carnaval”, y a partir de allí se presentaría anualmente en el Carnaval Andino con su nombre definitivo.

A partir de su fundación, Tumba Carnaval se caracterizaría por “proteger” su puesta en escena dando realce a la calidad técnica de su ritmo Tumbe, tanto en lo relativo a la danza como a la música. En consecuencia, a esta agrupación han llegado músicos y danzadores para los que el ritmo Tumbe no es su única ocupación, pues buena parte de ellos se desempeñan ejecutando otros géneros de danza y/o música, tanto en agrupaciones como de forma individual. Con el pasar de los años, esta comparsa afroarriqueña se convertiría en la de mayor

---

<sup>72</sup> Entiendo por personalidad jurídica la condición por la cual se reconoce a una persona, entidad, asociación o empresa, con capacidad suficiente para contraer obligaciones y realizar actividades que generan plena responsabilidad jurídica, frente a sí mismos y frente a terceros.

número de integrantes y que más veces ha resultado ganadora en el Carnaval Andino Con la Fuerza del Sol.

Comprendo esta intención de proteger la técnica del Tumbe manifestada por los fundadores de Tumba Carnaval como una apreciación compartida sobre dicho ritmo y su experiencia musical. Según Blacking (2007), estas apreciaciones revelan sentidos, sensibilidades, y conocimientos que las personas tienen sobre su música, lo que, sumado a la continua adhesión de personas interesadas en conocer, aprender, y participar de esta nueva comparsa, me hace pensar en la música Tumbe no sólo como constituyente, sino también como generadora de vida social (Feld 2008; Blacking 2007).

Como he descrito hasta aquí, el proceso de conformación de Tumba Carnaval como una comparsa distinta se puede asociar a los conflictos suscitados dentro de Oro Negro por esas formas diferentes de concebir y practicar el Tumbe Carnaval. Por un lado, esta última comparsa tenía a gran parte de los músicos y bailarinas reunidos en torno a la idea de desarrollar el ritmo en autonomía, con la guía y apoyo de algunas de las personas que trabajaban en él desde su rescate y reconstrucción. Estas motivaciones dieron lugar a la comparsa Tumba Carnaval, conformada por personas que venían tocando y bailando juntas desde hace años, pero que decidieron tomar un rumbo independiente para desarrollar el ritmo según sus propios intereses (entrevista Gustavo del Canto, febrero de 2020). Argumento que la división de Oro Negro y posterior conformación de Tumba Carnaval puede comprenderse desde la idea de distintos “grupos sonoros”, que refiere a “grupos de personas que comparten un lenguaje musical común junto con ideas comunes sobre la música y sus usos” (Blacking 2007:208). En este caso, la comparsa Tumba Carnaval representaría un “grupo sonoro” en la medida en que se conforma como una comunidad de prácticas y experiencias compuesta por todas aquellas personas que decidieron abandonar Oro Negro para llevar su práctica del Tumbe Carnaval por otros caminos.

Por último, la calidad de afrodescendientes que tienen muchos de los fundadores de Tumba Carnaval ha permitido continuar con la realización de algunas fiestas “tradicionales” para dicho pueblo, como el “carnaval de Azapa” de la familia Corvacho. Estas fiestas continúan efectuándose anualmente y en ellas participa activamente la comparsa en cuestión, configurando a su alrededor un espacio importante para la práctica del ritmo, que será descrito más adelante.

Imagen 10: Comparsa Tumba Carnaval terminando su pasacalle de Carnaval de Arica, año 2013.



Fotografía: Comparsa Tumba Carnaval. Fuente: Facebook “Comparsa Tumba Carnaval”.

#### **7.1.8. La propagación del ritmo Tumbe y la “nostalgia por la simpleza”**

Para el año 2012 ya existían cuatro comparsas afroariqueñas en Arica: Oro Negro, Lumbanga, Arica Negro, y Tumba Carnaval, las tres últimas fundadas por personas que aprendieron el Tumbe en Oro Negro, pero que posteriormente renunciaron a dicha agrupación para dar origen a las que vendrían. Cada una de estas seguía recibiendo nuevos integrantes, que a excepción del caso de Lumbanga, eran en su mayoría no afrodescendientes interesados en bailar o tocar el Tumbe Carnaval. En adelante, el proceso de crecimiento de estas agrupaciones iría en aumento de la mano de la participación de las comparsas en el carnaval “Con la Fuerza del Sol” (nuevamente a excepción de Lumbanga), que rápidamente haría conocido el ritmo Tumbe tanto en Arica como en otras ciudades de Chile, entre ellas Santiago, Valparaíso, y Concepción (Daponte 2019).

Siguiendo la definición de performance como formas corporizadas de transmisión de conocimiento (Taylor 2015), sugiero que el proceso de masificación del Tumbe seguiría su curso a través de distintos canales, que fueron principalmente dos espacios performativos: los pasacalles y los talleres presenciales. Ambas instancias darían lugar a otros espacios formales de enseñanza particulares a cada comparsa. En el caso de Arica, a pesar de existir espacios de taller para enseñar a bailar (Heredia 2018) son los pasacalles y presentaciones públicas de Tumbe Carnaval los eventos que han tenido el efecto de captar futuros músicos y/o bailarines, que, al ver y escuchar el ritmo, sienten interés por conocer la historia afrodescendiente, y finalmente se animan a participar, permitiendo que crezcan las comparsas y adhiriendo más gente al Tumbe (entrevista Yoni Olis, enero de 2019). Como afirma el músico y artesano, el

tambor en sí es un instrumento que convoca, atrae y contagia a la gente, sobre todo en una ciudad como Arica cuyos habitantes ven con buenos ojos la existencia y difusión de los bailes propios de la región. Vinculo sus palabras a los aportes de Rosalía Martínez (2014), quien, refiriendo a las fiestas andinas en Bolivia, afirma que los movimientos de los bailarines y músicos son experimentados en los cuerpos de los mismos espectadores, generando un vínculo de “empatía kinestésica” entre quien ve y quien ejecuta el movimiento. En este caso, esa relación entre las personas que espectan, escuchan, y sienten los tambores desfilando en pasacalle sería, junto a la apreciación favorable al movimiento afrodescendiente, lo que las atrae a participar de las comparsas afroariqueñas.

Esta transmisión de saberes corporizados producida tanto en pasacalles como en talleres presenciales que provocó la vinculación de nuevos ejecutores al ritmo motivó a las comparsas a educar formalmente a sus integrantes sobre el contenido histórico del Tumbe Carnaval, generando una serie de instancias para orientar a los nuevos “tumberos” sobre la existencia y demandas del pueblo tribal afrochileno: reuniones, conferencias, entre otras. Estas acciones han dado como resultado que las personas recientemente atraídas al ritmo tengan nociones más o menos claras sobre su relación histórica con el movimiento afrochileno, haciendo incluso que algunas de ellas generen procesos individuales de investigación familiar y auto reconocimiento como afrodescendientes.

Por otro lado, el ritmo Tumbe también tomaría fuerza en otras ciudades de Chile, donde comenzaría a ser danzado y musicalizado por personas no reconocidas como afrodescendientes<sup>73</sup>. Para este caso, la principal herramienta de difusión que sirvió al ritmo fue la de los talleres presenciales: espacios de muestra y enseñanza dirigidos por una o más personas donde se entregan conocimientos básicos y/o avanzados en la ejecución de determinada danza o música, en este caso del Tumbe Carnaval. La característica de estos talleres es que, generalmente, contemplan un espacio dedicado a la socialización de hechos históricos relativos al pueblo tribal afrochileno, que sirven de contexto general para introducir al origen del ritmo y su posterior ejecución danzaria y/o musical. En cualquier caso, los talleres son espacios donde se transmiten técnicas del cuerpo y saberes no verbales (Heredia 2018). Sin embargo, y como veremos más adelante, existe cierto desacuerdo entre los

---

<sup>73</sup> Refiero a que no existe un reconocimiento de que los ejecutores del Tumbe sean afrodescendientes ni como colectividad ni por parte del pueblo afrochileno.

ejecutores del Tumbe respecto al contenido de los talleres que se realizan fuera de su ciudad de origen (entrevista Pablo Domínguez, marzo de 2020).

De la mano con los procesos de masificación y difusión del Tumbe, en Arica comenzarían a surgir nuevos grupos de escenario fundados por integrantes de las comparsas mencionadas. Estos grupos tienen la característica común de ejecutar principalmente el Tumbe Carnaval, aunque algunos indaguen en otros ritmos de raíz afro latinoamericana. Entre ellos se pueden encontrar: Alza Raza (2011), fundado por integrantes de Oro Negro; Aluna Tambó (2014), Los Morocos (2016), Los Barrileros (2017), creados por integrantes de la comparsa Tumba Carnaval; y De la Costa (2016), fundado por miembros de Arica Negro, entre otros.

El caso del grupo Aluna Tambó resulta interesante de destacar, pues en la perspectiva de que cada agrupación surge con proyectos específicos, dicho grupo propone una nueva forma de concebir la práctica del Tumbe Carnaval confiriéndole un rol protagónico al género femenino. En respuesta a la suposición que circulaba entre los músicos de Tumbe que afirmaba que las mujeres no podían, por creencia, percutir tambores con cuero de animal, Pamela Guerra junto a otras músicas se plantean la necesidad de crear un grupo exclusivamente femenino donde puedan “trabajar el Tumbe con tranquilidad” (entrevista Pamela Guerra, marzo de 2020).

Tanto en Arica como en el resto de Chile la mayoría de los nuevos interesados en participar del ritmo pertenecen a un grupo de edad integrado mayoritariamente por adolescentes y adultos jóvenes (14 a 30 años) que en su mayoría son trabajadores (de servicios públicos, empresas privadas, independientes) y/o estudiantes (de educación secundaria, universitaria o técnica profesional). En este sentido, las comparsas afroariqueñas en Arica han vivido un proceso de “rejuvenecimiento”, pues de haber comenzado con un grupo equilibrado en términos etarios, levemente inclinado a tener más adultos mayores, actualmente se integran por personas que en su mayoría pertenecen al segmento “joven”, compuesto por nuevas generaciones de afrodescendientes ariqueños y por otros jóvenes sin ascendencia africana entre los cuáles el ritmo se ha popularizado, generando interés en aprenderlo y ejecutarlo. Asocio la “popularización” del Tumbe con la “filosofía afrobasilera” descrita por Segato (2007), que se caracteriza por permitirle a otras personas participar de prácticas y tradiciones afrodescendientes sin excluir a nadie por factores raciales ni culturales.

Volviendo a enfocar los hechos relevantes para el desarrollo del Tumbe Carnaval, el año 2017 se fundaría en esta ciudad la comparsa “Palenque Costero”, conformada por jóvenes ex integrantes de Arica Negro que se propusieron crear una agrupación orientada en rescatar y relevar la idea de los “cimarrones de negros”: fugas masivas de esclavos durante el régimen colonial. Haciendo alusión a la salida de su antigua comparsa, los integrantes del “Palenque” han difundido el término “cimarrones” como autodenominación, y su producción artística también alude a dicho calificativo, pues ejecutan canciones cuyos cantos abordan, entre otras cosas, el cimarronaje, identificándose con memorias afrodescendientes mediante la práctica performativa de danza y música (Antonacci 2015). Por último, el rango etario de esta agrupación es el más joven entre las comparsas ariqueñas, y a pesar de los esfuerzos de sus dirigentes, hasta ahora no ha podido ser admitida para participar en el carnaval andino “Con la Fuerza del Sol”.

En adelante, el ritmo Tumbe Carnaval seguiría consolidando su reproducción y participación en el espacio musical de la ciudad de Arica, que anteriormente era predominado por las sonoridades andinas de los pueblos de la región y de migrantes bolivianos (Chamorro 2013; Díaz 2009; Díaz et. al. 2009). Siguiendo a Feld (2008), el Tumbe en tanto sonoridad comenzó a marcar y definir espacios, entre ellos el sector conocido como “Polyvan” a los pies del “morro de Arica” y otros lugares donde el ritmo empezó a ser ejecutado principalmente en ensayos de las comparsas. En ese proceso, las comparsas afroariqueñas partícipes del carnaval de esta ciudad configuraron un ritmo Tumbe sonoramente caracterizado por el aumento de la velocidad (o pulso), que “gustaba” más y que llamaba a mucha gente (entrevista Yoni Olis, enero del 2019). Ejecutado mayoritariamente por jóvenes, aparecería con mayor frecuencia en espacios públicos y privados: desde muestras folclóricas escolares, pasando por ceremonias y actos oficiales de instituciones estatales, hasta fallecimientos, velorios, o cumpleaños y fiestas privadas. Así, en Arica se volvió cada vez más común encontrar grupos de personas bailando o tocando el Tumbe Carnaval.

De la mano de esto, los grupos de escenario difusores del Tumbe también consolidarían su presencia entre sus similares de otros géneros musicales, pues el ritmo comenzaba a ser visto desde la lógica de un espectáculo que se puede brindar a un público a modo de “concierto”, lo que abrió las puertas a la hoy común práctica de contratar grupos artísticos “tumberos”. Argumento que estos nuevos espacios donde comenzó a aparecer el ritmo

Tumbe demostrarían que este no poseía, ni posee, un significado preestablecido (Cánepa 2001), pues no se quedó únicamente en el formato de comparsas. Por el contrario, sus significados siguen en construcción acorde a los contenidos que las familias fundadoras de las diferentes comparsas imprimieron en sus “repertorios” de danza y música (Taylor 2015). En este sentido, el término “acustemología” acuñado por Feld (2013) permite comprender como cada presentación “tumbera” constituye una modalidad de conocimiento y existencia en el mundo, construyendo una significación distinta según lo que en ella es puesto en práctica, orientando y sintonizando los cuerpos con los lugares y momentos mediante su potencial sonoro (Feld 2013). En consecuencia, y como argumento en los siguientes capítulos, la producción de significado entre los “tumberos” no es la misma para un pasacalle de comparsa que para una pequeña presentación en una fiesta afrodescendiente de “cruz de mayo”.

Entre los participantes de la primera comparsa existen distintas apreciaciones acerca del devenir del ritmo Tumbe, pues a nadie le ha sido indiferente su acelerado crecimiento y la adherencia que provocó en Arica y otras ciudades de Chile. Como menciona Yoni Olis, existió un momento en que “nosotros estábamos forjando el tumbe, pero después hubo un momento en que el tumbe nos forjó a nosotros, que se dio vuelta la pelota” (entrevista Yoni Olis, enero de 2019). Este proceso en el que el ritmo pareció adquirir existencia propia ha provocado ciertos desajustes y perjuicios en su práctica y ejecución. Siguiendo a los músicos que participaron en la recreación del ritmo (Yoni y Gustavo), la sonoridad que adquirió el Tumbe desde su origen tuvo la intención de conservar algunos timbres y sonidos que le dieran características propias, modelando una idea de música pertinente para los sujetos que la ejecutan y reproducen (Blacking 2006). Con ese interés se configuró el estilo de toque de bombo “apañado”, que implica percutir el patrón del Tumbe en dicho instrumento variando entre golpes tapados (donde el mazo golpea el cuero mientras este está presionado por la mano libre, “ahogando” el sonido), y golpes abiertos (en los que el mazo golpea directamente el cuero, liberando todo su sonido). Este estilo apañado buscaba imitar los primeros patrones percusivos del Tumbe, específicamente el de las tamboras. Para eso, los golpes tapados del bombo seguían el antiguo golpe a la madera, y los golpes abiertos emulaban el golpe a los cueros de esos primeros tambores. En tanto participantes de la comparsa Tumba Carnaval, los percusionistas aludidos se han propuesto llevar a esta agrupación ese estilo musical

particular, que propone un ritmo conformado por los patrones percutivos de los cinco instrumentos, entre ellos el toque de bombo “apañado”. Sin embargo, la gran mayoría de los percusionistas “tumberos” tanto en Arica como en el resto de Chile no practican este estilo de percusión “apañado”, lo que para los músicos aludidos constituye una errada interpretación del ritmo, que desatiende sus procesos de cambio y su sonoridad característica.

Por otra parte, los afrodescendientes participantes de la primera comparsa también manifiestan algunos reparos respecto al Tumbé de la actualidad. Ellos señalan que el continuo incremento en la velocidad del ritmo fue desplazando a los adultos mayores de su práctica, que por su condición física vieron “difícil bailar un Tumbé tan rápido” (Taller de memoria FONDART n°489009). En consecuencia, las personas más adultas que alguna vez integraron las filas de la primera comparsa afroariqueña irían paulatinamente retirándose de esta y las que posteriormente se formarían. Al respecto, existe una añoranza entre los afrodescendientes más mayores por ese primer ritmo Tumbé, pues estos recuerdan con gratitud bailar cadenciosa y lentamente. Rememoran con alegría los tiempos de la primera comparsa, evocando la característica conformación en base a troncos familiares que tuvo Oro Negro en el año 2003, y aludiendo a lo alegre y liberador que fue bailar el Tumbé de esos tiempos (Olga Salgado, Taller de memoria FONDART n°489009). Estas apreciaciones de los afrodescendientes de avanzada edad que participaron de la primera comparsa configuran lo que califico como una “nostalgia por la simpleza” del Tumbé, denominación que tiene sentido considerando que esta música con sus características actuales ya no es creada ni ejecutada por estos sujetos, lo que según Blacking (2006) implicaría que el Tumbé Carnaval de hoy tiene términos y lógicas diferentes a las de sus inicios, producto de los cambios sociales y musicales que ha experimentado a lo largo de sus 17 años.

Hasta este punto he descrito el proceso de desarrollo del Tumbé Carnaval dando énfasis en su musicalidad y en la conformación de grupos y comparsas. Como he comentado, el surgimiento del ritmo se asocia tanto a una influencia directa de danzas afrodescendientes registradas en documentos coloniales, como el Cumbé (Daponte 2019), mientras que recoge elementos presentes en el mundo de la fiesta andina, como el carnaval y los personajes festivos (Díaz y Said 2011).

Este proceso de recreación colectiva constituyó, en sus orígenes, un “proyecto de memoria” (sensu Feldman 2009) contextualizado en los primeros años del movimiento

afrochileno por el reconocimiento legal y social, cuyos miembros vieron con buenos ojos la posibilidad de visibilizar su presencia histórica a través del Tumbe en presentaciones públicas. Con este panorama, el nuevo Tumbe Carnaval afroarriqueño ha podido desarrollarse bajo los cánones musicales afrolatinoamericanos, acogiendo la transculturación de ritmos e instrumentos vinculados al proceso “reafricanizador” de Latinoamérica (Daponte 2019).

He demostrado que las transformaciones experimentadas por el ritmo tienen motivo en una serie de necesidades técnicas de sus ejecutores, quienes adaptaron sus sonoridades y coreografías buscando conformar una expresión particular que caracterice a este recreado Tumbe Carnaval, principalmente en el formato de comparsas y en menor medida en grupos de escenario. Por otro lado, he descrito que el surgimiento de diferentes agrupaciones debe comprenderse como la manifestación de distintos proyectos artísticos en torno al Tumbe, pues desde sus primeros años este ritmo ha visto como sus ejecutores expresan diferentes maneras de concebirlo y practicarlo, otorgándole al ritmo distintos usos y significados.

Como cierre de este primer capítulo de resultados, argumento que el devenir del Tumbe y de sus agrupaciones han permitido la conformación de una “colectividad tumbera” compuesta por personas afrodescendientes y no afrodescendientes pertenecientes en su mayoría a un segmento etario “joven”, que se vinculan en torno a la difusión y práctica del Tumbe principalmente a través de las comparsas, cuya incorporación de nuevos miembros tiene base en lo que Martínez llama “una relación de empatía kinestésica” (Martínez 2014). En este sentido, propongo que los procesos de aprendizaje del ritmo han permitido al grupo “tumbero” conocer e interiorizarse, en mayor o menor medida, con la existencia e historia del pueblo afrochileno, y a raíz de su masificación, el Tumbe ha tomado cada vez más protagonismo en la escena musical local y nacional, teniendo cabida en espacios que antiguamente eran dominados por otras sonoridades (Díaz 2009; León 2012; Chamorro 2013)

## **7.2. El Tumbe Carnaval como colectividad: reproducción y prácticas del grupo “tumbero”**

Hasta aquí he afirmado que el desarrollo musical del Tumbe Carnaval caracterizado por su acelerada propagación y la vasta proliferación de agrupaciones está vinculado a la conformación de una colectividad de sujetos que lo practican y difunden, denominados entre sí mismos “tumberos y tumberas”. A modo de ejemplo, y atendiendo a sus procesos particulares, la comparsa Tumba Carnaval se ha transformado en una agrupación que ha contribuido activamente a la masificación y enseñanza del Tumbe, o, en otras palabras, a la conformación de esa colectividad tumbera. Como mencioné, en “la Tumba” se encuentran participantes que aún tocan y bailan desde los inicios del ritmo, que trabajando el Tumbe como un movimiento cultural y artístico, han visto su desarrollo desde cerca, siendo agentes activos en la enseñanza y vinculación a nuevos “tumberos”.

Siguiendo a Blacking (2007) recojo el concepto de “grupo sonoro” que define a una colectividad que comparte ideas comunes sobre la música, a la vez que comprende esta última como indisociable de la “experiencia cultural” humana, pues su puesta en práctica no puede separarse de las situaciones o espacios sociales donde se lleva a cabo ni del grupo social que la ejecuta (Blacking 2006). En ese sentido, este apartado aborda tanto los procesos de enseñanza del Tumbe como los espacios donde este se presenta y a los agentes que lo llevan a cabo, involucrando en su estudio las dimensiones musical y coreográfica.

Con base en mi experiencia etnográfica y musical alrededor del ritmo, apunto a conocer las diferentes prácticas musicales “tumberas” comprendiéndolas como mecanismos que permiten a esta colectividad mantenerse en el tiempo al favorecer la introducción de nuevos ejecutores al ritmo, esto es, de nuevos danzantes y músicos. En este sentido, describo tres procesos particulares de enseñanza del Tumbe, como también ciertos espacios e instancias donde se ejecuta este ritmo en la comuna de Arica. Debido a su importancia para el desarrollo del Tumbe y su posterior masificación, tomo como ejemplo etnográfico de cómo se reproduce y mantiene la colectividad tumbera a las actividades de la comparsa Tumba Carnaval de Arica, incluyendo en dicha categoría las prácticas de miembros activos e inactivos de la agrupación.

### **7.2.1. La masificación del ritmo: enseñando el Tumbe**

A lo largo de los 17 años de existencia del Tumbe Carnaval, las comparsas han sido fundamentales en el proceso de atraer más personas a la ejecución coreográfica o musical del ritmo. Como he comentado, los primeros integrantes de la comparsa Oro Negro fueron en su mayoría afrodescendientes que llegaron a ella en torno a grupos familiares. Sin embargo, con posterioridad ingresarían al ritmo otras personas tanto de familias afrodescendientes como de otras sin ascendencia africana, que, motivados por una empatía kinestésica hacia las comparsas (Martínez 2014), optarían por bailar o tocar el Tumbe. Francisco “Pancho” Piñones, por ejemplo, ingresó a Oro Negro invitado por Omar “Tañe” Letelier, con quien se desempeñaba anteriormente como músico de Capoeira (entrevista Francisco Piñones, febrero de 2020). Otros músicos provenientes de la práctica musical afrobrasileña del “batuque” en Arica también ingresarían a Oro Negro, muchos de los cuáles posteriormente fundarían Tumba Carnaval (entrevista Pamela Guerra, marzo de 2020). Es importante destacar entonces que el ingreso a las comparsas estuvo desde sus inicios determinado por una cercanía familiar a los afrodescendientes o por un gusto y atracción por la música y la danza. Ese gusto por el Tumbe ya había sido mencionado por Yoni Olis, al afirmar que la principal forma en la que el ritmo captaba personas nuevas era a través de sus pasacalles, que despertaban interés por bailar y tocar entre los espectadores.

Frente al creciente interés en participar del Tumbe, las comparsas desarrollaron diferentes mecanismos para hacer partícipes a sus miembros y dejarlos tocar o bailar entre sus filas, siendo una constante entre ellas no solicitarle a ningún nuevo integrante el requisito de estar entrenado en alguna tradición musical con anterioridad. Como ejemplo de uno de esos métodos para asegurar la reproducción del grupo tumbero y a la vez afianzar los lenguajes musicales comunes (Blacking 2007), a continuación, procedo a describir el funcionamiento de la Escuelita de Músicos de la comparsa Tumba Carnaval, de la cual he participado desde el año 2017 a la fecha.

#### 7.2.1.1. Enseñar en Arica: la Escuelita de músicos de la comparsa Tumba Carnaval

En la consideración de que el número de integrantes de la comparsa Tumba Carnaval seguía en aumento, el año 2014 la directiva del bloque musical de esta agrupación toma la decisión de formar una “Escuelita”: un espacio destinado a la enseñanza del ritmo dirigido

principalmente a interesados en ingresar a la comparsa, y en menor medida a otras personas que solamente quisieran aprender a tocar. Los objetivos de esta apuesta fueron claros: mejorar la calidad técnica del aprendizaje y afiatar un estilo común de percusión en el que todos los instrumentos ejecutasen su patrón musical correspondiente para conformar el ritmo Tumbe.

En sus inicios la Escuelita se dirigió a nuevos ejecutantes de los tambores graves, o bombos tumberos. El bloque musical de la comparsa mandataba a sus nuevos integrantes pasar por este instrumento, que además era el que más atraía a las personas nuevas (entrevista Yoni Olis, enero de 2019). Desde el comienzo, la Escuelita enseña a sus “bomberos” (ejecutantes de bombo) el estilo de toque “apañado”, que como mencioné anteriormente, consiste en un patrón musical que alterna golpes “abiertos” y golpes “cerrados” al parche de cuero de este tambor, trabajado por los percusionistas iniciadores del ritmo que forman hasta la actualidad parte de la comparsa Tumba Carnaval (véase apartado 7.1.8.). Muchos músicos coinciden en que el sonido de esta forma de ejecutar el bombo es lo que da la característica distintiva al Tumbe sobre otros ritmos, pues el resto de los instrumentos que lo componen ejecuta patrones rítmicos que pueden encontrarse en otras tradiciones musicales (entrevista Gustavo del Canto, febrero de 2020)<sup>74</sup>.

El funcionamiento de la Escuelita ha estado siempre a cargo de los directores del bloque musical. Ellos trabajan con un grupo pequeño de “monitores” que asisten a sus ensayos para apoyar el proceso de enseñanza, planificado para “un año de trabajo<sup>75</sup>”: comienza entre los meses de abril o mayo y finaliza entre noviembre y diciembre. Para los “estudiantes”, el objetivo de asistir a la Escuelita es tanto aprender a tocar el Tumbe como poder ingresar a las filas del bloque musical de la comparsa Tumba Carnaval. Para ello, llegado el término del año de trabajo, el equipo a cargo de la Escuelita decide quienes están en condiciones de ingresar y quienes no. La decisión radica tanto en los aspectos técnicos de la percusión, esto es, quien toca bien y quien no, como en lo relativo al compromiso personal que cada quien mantenga con su aprendizaje. En este sentido, para “pasar” la Escuelita e ingresar al bloque musical de la comparsa, los estudiantes deben contar con una asistencia constante a lo largo

---

<sup>74</sup> En el Tumbe, los patrones rítmicos ejecutados por el huiro, shekere, y campana, pueden encontrarse en otros estilos musicales, como el Festejo y el Son de los Diablos.

<sup>75</sup> Monitor o monitora es el nombre que se le otorga a un miembro de la agrupación que tiene la facultad de tomar decisiones y dirigir a alguno de los bloques sin ser director.

del año, además de mostrar avances en la técnica utilizada para tocar su instrumento. Quienes no están en condiciones de ingresar a la fila del bloque pueden reintegrarse al proceso de Escuelita del año siguiente, pues se concibe el aprendizaje del ritmo como un proceso largo y constante.

En la actualidad, la Escuelita se desarrolla tanto para bombos como para los denominados “brillos” o “accesorios” (shekere, huiros, y campanas) y en último lugar, para repiques. Como equipo directivo, damos preferencia a los bombos y a los huiros-shekeres (conjuntamente denominados “semillas”), quienes durante el año 2018 y 2019 eran citados a ensayar dos veces por semana. Los espacios físicos para ensayar en Escuelita siempre han sido lugares públicos ariqueños: en un comienzo (2015) se utilizó un pequeño espacio de pasto y árboles ubicado a un costado del Colegio Santa Ana, para los años posteriores desplazarse definitivamente al sector céntrico de la ciudad de Arica, específicamente al parque Vicuña Mackenna, detrás de “la pileta”. En este lugar se han producido conflictos con los residentes del sector “casco antiguo” de la ciudad de Arica, quienes protestan a las autoridades locales que el ruido producido por los tambores (tanto de la Escuelita como de otras agrupaciones) resulta molesto y no les deja realizar su vida con normalidad<sup>76</sup>.

Parte de la enseñanza de la Escuelita tiene que ver con comprender la figura del director musical y como este se involucra en la ejecución musical. Dependiendo de la instancia donde se esté tocando el Tumbe y la cantidad de ejecutores del bloque, podemos tener uno o más directores, como en pasacalles de Carnaval de Arica, donde hemos llegado a ser tres. Por motivos de comodidad y movimiento, la mayoría de los directores acostumbramos a percutir una campana mientras “dirigimos”, actividad para la que requerimos realizar diferentes señas con las manos que son interpretadas por el resto de los ejecutores como cortes o movimientos específicos. Si bien la presencia de una persona “dirigiendo” está en la mayoría de nuestros espacios de ejecución musical, hay ocasiones en las que podemos prescindir parcialmente de esta figura, especialmente en momentos donde somos pocos y podemos comunicarnos directamente entre nosotros. En consecuencia, se hace necesario que los estudiantes de la Escuelita comprendan el proceso de dirección musical para así lograr un aprendizaje de la ejecución musical del Tumbe acorde a los propósitos de esta agrupación.

---

<sup>76</sup> Existe una nota en el diario “la Estrella de Arica” sobre esta situación. Se titula “Vecinos del casco antiguo están cansados de las percusiones”, en su edición del 2 de agosto de 2019.

En lo que respecta a los aspectos performativos de la enseñanza en la Escuelita, ésta tiene el formato de una clase expositiva: los “estudiantes” toman asiento o se acomodan con su instrumento en una posición que les permita mirar atentamente al guía o director. Este inicia la clase saludando, preguntando rápidamente a sus aprendices cómo se encuentran de ánimo, para posteriormente comenzar a enseñar. Si bien no existe una pauta específica de cómo hacer una clase de Escuelita, la mayoría de los monitores orientamos las clases aludiendo a la responsabilidad de ejecutar correctamente el toque de cada instrumento: el apañado de bombos (respetando los golpes abiertos y cerrados) y el galope de los shekeres.

Mirándola en su desarrollo anual, en la Escuelita se busca que sus aprendices comiencen dominando el patrón percetivo de su instrumento, sea este bombo, shekere, huiro, campana, o repique, para luego permitirles ejecutarlo conjuntamente en tanto ritmo “base” del Tumbé. Posteriormente se da énfasis en la ejecución de cortes y en el aprendizaje de las diferentes señas que representan a cada corte en particular, para finalmente enseñar los cantos y movimientos. Las personas que guiamos las clases debemos ser capaces de interpretar lo que queremos transmitir, pues el método principal para traspasar el conocimiento es, fundamentalmente, la repetición reiterada del patrón, corte, canto, o movimiento que deseamos enseñar. Para eso, los contenidos a traspasar de guía a estudiante son ejecutados en principio con lentitud y detenimiento para posteriormente ser realizados al “pulso” o velocidad que corresponda, descritos más adelante.

Finalmente, una vez que los nuevos integrantes hacen ingreso a las filas del bloque musical de “la Tumba”, su primer gran desafío es participar del Carnaval Andino “Con la Fuerza del Sol”. Sin embargo, existe una instancia que funciona como símbolo del término de la Escuelita, que, si bien es opcional para los nuevos miembros de la comparsa, la gran mayoría pasa por él: el “bautizo”. Esta actividad tiene lugar, preferentemente, el día que se realiza el “Convite” del Carnaval Andino<sup>77</sup>, específicamente durante la noche. Consiste en que el bloque de músicos de la agrupación se reúne en un espacio privado, que estos últimos

---

<sup>77</sup> El “convite” del Carnaval Andino “Con la Fuerza del Sol” es un evento que tiene lugar el sábado anterior al comienzo del Carnaval. En él, las comparsas desfilan por el mismo circuito en el que lo harán para la fiesta oficial, a modo de invitar a las personas a este evento y aprovechar de realizar un “ensayo general” de su presentación.

años ha sido “la gallera<sup>78</sup>”, para dar una bienvenida a los nuevos integrantes compartiendo un espacio de distensión y relajó<sup>79</sup>, donde también se toca el Tumbe.

Es necesario destacar que quienes formamos parte de este bloque de la comparsa somos mayoritariamente nacidos en la ciudad de Arica y pertenecientes al segmento etario “joven”, encontrándose excepciones entre las personas adultas que también participan de la agrupación. Entre nuestras filas hay personas que llevan tocando el Tumbe desde su proceso de recreación, otras que llegaron a Oro Negro luego del año 2003 y posteriormente fundaron Tumba Carnaval, y algunas que se incorporaron a esta comparsa en los años posteriores. En este último grupo se encuentran quienes han pasado por la Escuelita, que en algunos casos provienen de otras agrupaciones, y en otros no han participado antes en ninguna.

En suma, se puede comprender el funcionamiento de la Escuelita de la comparsa Tumba Carnaval como un dispositivo que permite la reproducción del bloque musical de esta agrupación, que, en concordancia con los propósitos de su fundación, sigue trabajando en el aspecto técnico del ritmo, enseñando a sus integrantes un estilo musical definido y conformado por los patrones percutivos de los cinco instrumentos que componen el Tumbe en el formato de comparsas, particularmente por el estilo “apañado” en el toque de bombo. Desde los aportes de Seeger (1987) comprendo este espacio de enseñanza como una organización de recursos (instrumentos), participantes (directores y estudiantes), y ocasiones (clases) que una comparsa propone para construir un estilo musical propio y particular dentro del Tumbe<sup>80</sup>.

El trabajo de la Escuelita está relacionado a la reproducción de un “grupo sonoro” (Blacking 2007) pues en ella se forman y corporizan las identificaciones como aprendices y miembros del bloque musical de la comparsa Tumba Carnaval. Si bien Yoni Olis apunta al tambor y los pasacalles como el principal medio de captación de personas nuevas, el caso de la Escuelita de músicos funciona como un espacio para enseñar y organizar a quienes quieren ingresar a tocar Tumbe, recalcando los aspectos técnicos de la ejecución musical,

---

<sup>78</sup> “La gallera” es un espacio perteneciente a una integrante del bloque musical de Tumba Carnaval. En él se han realizado una serie de actividades de la comparsa, además del “bautizo”. Se llama así porque en sus instalaciones alberga un coliseo antes utilizado para exhibiciones de gallos de pelea.

<sup>79</sup> Mi propia experiencia como músico de esta comparsa incluye el paso por la escuelita (2016) y por el posterior “bautizo” (2017).

<sup>80</sup> Es necesario destacar que, posterior a su conformación, otras comparsas afroarriqueñas han replicado este sistema para enseñar el Tumbe propuesto por la comparsa Tumba Carnaval: Arica Negro, Oro Negro, y Palenque Costero.

configurando un estilo definido por los patrones percusivos enseñados, y permitiendo a este bloque seguir manteniéndose y consolidándose.

### **7.2.2. La presencia del Tumbe en Arica: ¿Dónde tocan/tocamos los tumberos?**

En las páginas anteriores he propuesto que el desarrollo del Tumbe Carnaval como género coreográfico y musical ha ido de la mano con la conformación de una colectividad de personas que lo practica y difunde: tumberos y tumberas. Para sustentar esta proposición describo ciertos mecanismos de enseñanza y difusión del ritmo en Arica y sus alrededores, en la experiencia de la comparsa Tumba Carnaval.

Como aporta Blacking (2006), la música genera y acompaña situaciones sociales donde la gente comparte experiencias culturales, lo que ya pude comentar a lo largo de la sección anterior. Seguir profundizando esta perspectiva permitiría comprender cómo la práctica musical del Tumbe forma parte de un tejido de relaciones sociales que asocia a los sujetos en los espacios donde esta se lleva a cabo. Desde ahí, es importante que el presente apartado (7.2.2.) se enfoque en la dimensión “sociomusical” del Tumbe, es decir, en los recursos, participantes y las ocasiones de la práctica musical (Feld 2008). Con ello busco dar cuenta de cómo las personas se organizan y relacionan alrededor del Tumbe en las variadas “instancias sociales” donde este se practica, mencionando, por ejemplo, qué intenciones y significados busca transmitir su expresión y como esta es diferente según el evento en que se presente, enfocando nuevamente a la comparsa Tumba Carnaval.

El objetivo de este apartado es el de reflexionar sobre cómo estas experiencias culturales se relacionan a la reproducción de la colectividad “tumbera”. En ese sentido, tanto los procesos de enseñanza del ritmo como los ensayos de las comparsas, las fiestas del calendario festivo ariqueño, y el resto de eventos sociales donde se ejecuta el Tumbe en la actualidad hacen parte del conjunto de prácticas musicales de dicha colectividad.

#### **7.2.2.1. Ensayos y pasacalles de las comparsas afroariqueñas**

Las comparsas afroariqueñas se caracterizan por utilizar espacios grandes y abiertos para mostrarse públicamente. Su forma principal de poner en escena el Tumbe es a través de los pasacalles, que como destaqué en el capítulo anterior, consisten en recorrer las calles de la ciudad tocando y bailando a modo de desfile, mientras una audiencia móvil transita alrededor

de la comparsa. Sin embargo, para los pasacalles y las puestas en escena públicas de estas agrupaciones existen instancias preparatorias que son necesarios de incorporar si se quiere comprender el ritmo de la mano de la colectividad que lo practica y sus formas de vincularse entre sí. Estas instancias son los ensayos.

En la consideración de que las personas se relacionan alrededor del Tumbe, los ensayos de las comparsas son espacios significativos e importantes en la reproducción del colectivo Tumbero. Ellos constituyen un momento de trabajo interno de las agrupaciones, pues se dedican a repetir, practicar, y ensayar el ritmo reiterando sus patrones musicales y coreográficos según los intereses de cada una. En ciertos momentos del año, las comparsas incrementan su número de ensayos semanales, generalmente en los días previos a participar del Carnaval de Arica.

Particularmente, la comparsa Tumba Carnaval a lo largo de sus primeros diez años ha visto la necesidad de utilizar distintos lugares de ensayo, los que han ido cambiando para darle a la agrupación la posibilidad de poder ensayar con más integrantes al mismo tiempo. En los primeros años posterior a su separación de Oro Negro, “la Tumba” se reunía a ensayar en una pequeña cancha de fútbol ubicada frente a la casa una de sus familias fundadoras: Breems-Corvacho. En el año 2015, esta comparsa comienza a ocupar espacios de la Universidad de Tarapacá, específicamente las canchas de cemento ubicadas a un costado de la biblioteca central. Posteriormente, y en la constante necesidad de utilizar lugares donde pudiesen ensayar más personas a la vez, la comparsa Tumba Carnaval traslada sus ensayos al amplio estacionamiento colindante al Puerto de Arica, espacio que sus integrantes conocen como “el Polyvan”, en referencia a un restaurante cercano.

En la perspectiva de los actores, recursos, y situaciones que componen la práctica musical del Tumbe, procedo a describir la experiencia de un ensayo y un pasacalle de la comparsa Tumba Carnaval desde la participación musical. Esta agrupación realiza ensayos los días Domingo durante gran parte del año, aumentando su frecuencia en los meses de noviembre, diciembre, y enero, en miras de mejorar su participación en el Carnaval de Arica. Posterior a ella, “la Tumba” entra en un pequeño receso de uno o dos meses en los que no se realizan ensayos. Debo aclarar que, si bien hay diferencias entre los ensayos que en tanto performances son concretos, específicos, y diferentes de todos los demás (Schechner 2000),

la realización de estos persigue propósitos compartidos, que principalmente son los de ensayar y repetir patrones músico-coreográficos para mejorar su ejecución.

Los ensayos de la comparsa Tumba Carnaval en el “Polyvan” comienzan con el arribo de sus integrantes, en general a eso de las cinco de la tarde. Los miembros de los diferentes bloques acostumbramos a llegar antes de la hora oficial de comienzo del ensayo que generalmente está pensado para las dieciocho horas. Individualmente o con la ayuda de alguien con vehículo, llevamos las vestimentas, accesorios, e instrumentos necesarios según sea el caso. Antes de comenzar el ensayo, los integrantes de la comparsa en general nos encontramos compartiendo entre nosotros. En los “bandejones” que separan los espacios de estacionamiento colindantes al puerto de Arica, los músicos disponemos nuestros tambores alrededor del fuego para templarlos, siempre antes de tocar, mientras nos distendemos platicando y compartiendo bebestibles. Algunas personas instalan pequeños puestos comerciales donde venden comida, que son constantemente concurridos por los tumberos de esta agrupación a lo largo del ensayo. Antes de comenzar, integrantes de los bloques de baile se disponen a calentar sus cuerpos en una ronda. Los músicos nos acomodamos con nuestros instrumentos a un costado de los cuerpos de baile, y comenzamos a tocar para dar inicio al ensayo. Con cada bloque a cargo de sus guías o directores, la comparsa ensaya durante aproximadamente dos horas repitiendo coreografías, canciones, y cortes musicales tanto en conjunto como por separado, lo que requiere de una activa comunicación entre los guías de cada estamento.

El proceso de enseñanza y práctica durante el ensayo queda a cargo principalmente del guía o director que esté cumpliendo dicha función. Ellos se encargan de indicar los cortes o canciones a ejecutar, que son reiterados hasta considerarse bien ejecutados, esto es, hasta que haya coordinación entre cantos y percusión. Por otro lado, los integrantes nuevos se incorporan al ensayo como un miembro más del grupo, pues no reciben ningún trato diferenciado. En algunos casos son presentados como tal frente a todo el bloque, pero desde el primer momento estos deben ingresar a las filas a ensayar al mismo nivel que el resto.

Mientras el ensayo sigue su curso, algunas personas se integran a sus respectivos bloques, y dependiendo de la cantidad de gente en el sector se conforma una pequeña audiencia que especta el ensayo a un costado de este, compuesta por conocidos de algún integrante de la comparsa o por personas que simplemente sintieron la música y quisieron acercarse. El

ensayo termina y los integrantes de Tumba Carnaval, en general, nos disponemos a seguir compartiendo entre nosotros para posteriormente ir retirándonos. Algunas personas continúan tocando en grupos más pequeños, otras se reúnen a conversar, hasta que todas se retiran del lugar.

Por otro lado, y en lo que refiere a los pasacalles, es común ver comparsas afroariqueñas desfilando por distintos lugares de la ciudad en variadas fechas durante todo el año: pascua de negros (6 de enero), Carnaval de Arica (enero o febrero), el año nuevo aymara (21 de junio), o la fiesta de San Pedro y San Pablo (26 de junio). Lo que reúne a todas estas presentaciones bajo el nombre de “pasacalle” es su formato de desfilarse por las calles a modo de cuadrillas o bloques, cuya extensión dependerá del número de participantes.

Los motivos para la realización de un pasacalle pueden ser, principalmente, fechas festivas del calendario regional y aniversarios de agrupaciones que regularmente invitan a participar a otras comparsas de diferentes géneros músico-coreográficos. La mayoría de los pasacalles efectuados durante el año se realizan los fines de semana (viernes y sábado) y tienen lugar a lo largo del paseo peatonal “21 de mayo” y parte de la calle Arturo Prat, en el centro de Arica.

Para llegar a presentarnos a un pasacalle por las calles “21” y “Prat”, los integrantes de “la Tumba” llevamos lo necesario según corresponda<sup>81</sup>: polera, trajes, instrumentos (pudiendo llegar varios de la mano de un vehículo particular), y/o accesorios. El bloque de músicos nos reunimos en un pequeño espacio baldío ubicado en la intersección de las calles San Marcos y San Martín, también en el centro de Arica, para templar los tambores y prepararnos para el pasacalle. Al igual que en los ensayos, es común compartir bebidas alcohólicas antes de tocar, específicamente alrededor del templado. Los bloques de baile, por otro lado, comienzan a arribar mayoritariamente al lugar donde comenzará el pasacalle: paseo peatonal 21 de mayo en intersección con calle Patricio Lynch. Comunicándonos entre los bloques de la comparsa, nos coordinamos para llegar al lugar donde se iniciará el circuito, en el que nos acomodamos según nuestra ubicación en el orden de las agrupaciones que se presentarán.

---

<sup>81</sup> Como describo en el capítulo III, las vestimentas utilizadas dependerán de la ocasión específica que motive el pasacalle.

Al comenzar el pasacalle, la comparsa se ordena de acuerdo a sus bloques: las “tumberitas”, el bloque de niñas pequeñas bailarinas, toma posición encabezando la comparsa. Le sigue el bloque de bailarinas desde los 16 años en adelante, posteriormente se ubica el bloque de músicos, y detrás de él toman posición los bailarines para dejar en último lugar al bloque de “sabrosonas”: mujeres mayores de cuarenta años. El pasacalle comienza cuando los músicos comenzamos a tocar, y tiene una duración aproximada de hora y media a dos horas. A lo largo de este, los guías de cada bloque se comunican para ejecutar coreografías y cortes musicales conjuntos, que fueron mencionados como parte de los ensayos. Es habitual que un grupo de personas que especta el pasacalle se disponga a acompañar a la comparsa a lo largo de su circuito, conformándose como su audiencia. Dentro de ella es posible encontrar tanto a familiares o conocidos de miembros de la comparsa, integrantes de otras comparsas, simpatizantes del ritmo Tumba, y a personas que circulaban por el sector.

Imagen 11: Comparsa Tumba Carnaval en pasacalle por el paseo peatonal “21 de mayo”. Año 2018.



Autor: Desconocido. Fuente: Facebook “Camilo M. Fuentes”

Cuando el pasacalle llega hasta su punto final, que generalmente es el sector de la “Plaza Colón” o el parque Vicuña Mackenna, los bloques de baile de la comparsa realizan una ronda, donde se disponen a bailar y darse caderazos al estilo del Tumba Carnaval antiguo. Finalmente, los músicos terminamos de tocar y el pasacalle también termina. Algunas personas se toman fotografías, otras se retiran, y otras se quedan compartiendo en el lugar.

Motivados por las ganas de exhibir el trabajo realizado a lo largo del año, los miembros de “la Tumba” desfilamos en pasacalle con la intención de transmitir alegría y fuerza a la

audiencia presente, comprendiendo que la agrupación abarca una gran cantidad de espacio desde el primer hasta el último bloque. En este sentido, algunas comparsas afroariqueñas han presentado en pasacalle a más de trescientas personas<sup>82</sup>, especialmente en las instancias del Carnaval de Arica “Con la Fuerza del Sol”.

Si bien he descrito el caso de la comparsa Tumba Carnaval, tanto los ensayos como los pasacalles, incluyendo los realizados en el marco del Carnaval de Arica, son instancias significativas para las comparsas afroariqueñas. Ambos momentos funcionan de forma similar en todas estas agrupaciones<sup>83</sup>, pues todas ensayan en lugares abiertos y se presentan en pasacalles con regularidad, lo que habla de una forma común de utilizar el Tumbe en tanto experiencia musical (Blacking 2006).

Luego de estas narraciones, me permito afirmar que ensayos y pasacalles son espacios que permiten corporizar la estética sonora del Tumbe, favoreciendo y aportando en la reproducción del colectivo Tumbero en tanto grupo sonoro (Blacking 2007), al que enfoco a través de las actividades de una comparsa en particular. El ensayo, por una parte, sirve para desarrollar las capacidades artístico-técnicas de las agrupaciones y sus miembros individuales, mientras permite a estos últimos reunirse, encontrarse, y compartir con cierta regularidad. En los pasacalles, por otro lado, participan otras comparsas tanto afroariqueñas como de otros géneros, lo que ubica a los tumberos como un colectivo musical distinto de los otros presentes. Esto ocurre tanto a nivel de comparsas: cuando hay más de una comparsa tumbera; como a nivel de estilos musico-coreográficos: cuando en un pasacalle hay “tumberos” y también bandas de bronce, “lakitas<sup>84</sup>”, “tarkeadas<sup>85</sup>”, y otros más. Por último, los pasacalles son las instancias en que las comparsas acarrean más cantidad de gente en un mismo momento, lo que en perspectiva de antropología musical es un ejemplo de una situación determinada donde ocurre un máximo de producción de energía humana disponible (Blacking 2006), que utiliza los ensayos para consolidar los aspectos técnicos y performativos de dicha puesta en escena.

---

<sup>82</sup> Algunas comparsas como Arica Negro y Tumba Carnaval han llegado a desplegar un contingente de integrantes superior a 300 simultáneamente en pasacalles del Carnaval Andino de Arica.

<sup>83</sup> A excepción de la comparsa “Lumbanga”, que no participa del Carnaval con la fuerza del Sol.

<sup>84</sup> Con el nombre de “lakitas” se conoce a los grupos de músicos ejecutantes de zampoñas, generalmente de material plástico tipo PVC. Son acompañados por distintas percusiones: bombos, cajas, platillos, timbales, o congas.

<sup>85</sup> La tarkeada es un género musical y coreográfico practicado principalmente en la zona centro sur andina: Perú, Bolivia, y Chile. Su ejecución está asociada al calendario festivo andino, especialmente a la época lluviosa o *jallupacha* (Díaz 2000).

#### 7.2.2.2. El Tumbé en espacios del calendario festivo de los afrodescendientes en la comuna de Arica

Además del formato de pasacalles, existen otros momentos donde el Tumbé es ejecutado con la intención de mostrarse y presentarse a una audiencia en el contexto de eventos determinados. Las intenciones que motivan estas otras ejecuciones son también diferentes a las de un ensayo de comparsa, pues estos últimos persiguen principalmente el propósito de practicar y mejorar la ejecución del ritmo, y la asistencia de sus integrantes es reglamentada según decisión de cada agrupación. En torno a esta distinción, y para sustentar la idea del colectivo tumbero que se reproduce a través de sus prácticas musicales, procedo a describir momentos donde se pone en práctica el Tumbé con motivo de fechas en el calendario festivo del pueblo afrodescendiente de la comuna de Arica, cuyas festividades son mencionadas por Yanina Leal (2015). Considero necesario destacar este calendario festivo como un proyecto de memoria (Feldman 2009), pues en él se da cuenta de un tiempo y de una ritualidad propias a los afrodescendientes en la comuna en cuestión.

En general, este calendario ritual es depositario de una tradición católica que ha sido reinterpretada localmente como un vehículo de expresión cultural que busca reproducirse en comunidad (Díaz et. al. 2013). En este sentido, el culto a las imágenes de Cristo y de la Virgen, la celebración de fiestas patronales, las cruces de mayo, y las procesiones, formaban parte de un acervo religioso que, en tiempos coloniales, fue rápidamente recepcionado por los indígenas y afrodescendientes desde una “praxis agencial” (Díaz 2015), permitiendo que las festividades católicas readaptadas sean las manifestaciones religiosas más extendidas en toda la cordillera andina (Díaz 2015). A pesar de esta generalidad, otras fiestas del calendario ritual afrodescendiente, como el culto a Yemanyá, fue importada de otras tradiciones culturales, específicamente de la cultura yoruba nigeriana (Daponte 2019).

En esta readaptación festiva, las expresiones artísticas tanto de la religiosidad popular como de la música tradicional están empapadas de elementos aportados por los distintos grupos étnicos que las practicaron, algunos más que otros, pero de igual manera existió un aporte europeo, andino y también africano. No es menor entonces que en una región multiétnica como es Arica y Parinacota, la presencia de españoles, indígenas y afrodescendientes hayan modelado las prácticas ceremoniales, musicales y coreográficas de toda la sociedad colonial y republicana (Díaz 2015).

En tanto fiestas populares, las distintas fechas de este calendario ritual afroarriqueño se deben entender como hechos sociales que se caracterizan por una celebración cíclica y repetitiva, en las cuales la expresión del rito funciona como vehículo simbólico destinado a “darle nuevo significado al tiempo y el espacio” (Díaz y Said 2011:57). En dichas fiestas, como ocurre en el contexto de sociedades indígenas andinas (Martínez 2014; Flety 2017), la celebración está orientada a la búsqueda de una “saturación de los sentidos” propia del contexto ritual, que hace de la fiesta, tanto en espacios urbanos como rurales (Flety 2017), una “experiencia multisensorial” en la que el alcohol, la danza, y la música, juegan un rol central (Martínez 2014:89).

Para algunas fiestas de este calendario, como la bajada de Carnaval, la pascua de Negros, o el Carnaval de Arica, las comparsas afroarriqueñas se manifiestan a través de los pasacalles. Sin embargo, es necesario destacar que la mayoría de las fiestas que corresponden al calendario aludido son acompañadas por un Tumbe que se ejecuta de forma distinta a la de un desfile de pasacalle, pues en estos casos el ritmo se presenta en espacios diferentes y su puesta en escena persigue intenciones diferentes. Es importante reconocer que estas otras formas de ejecutar el Tumbe, en tanto performances musicales, tienen características particulares relacionadas a los espacios y situaciones que correspondan, lo que permite a los sujetos construir y transmitir significados acordes a las intenciones de cada instancia en específico (Blacking 2006; Seeger 1987), que, como argumento, se relacionan a la alegría, a la tristeza, a la alabanza, entre otros, en un vínculo latente con las lógicas de la “saturación de los sentidos” (Martínez 2014).

Otra de las formas de ejecutar el ritmo es la “descargar” o hacer “una descarga”. Una descarga tumbera es una forma de bailar y tocar el Tumbe que se caracteriza por otorgarle mayor libertad a los ejecutores en la forma de expresar su práctica, pues estos no deben seguir un circuito específico como en pasacalles, ni tampoco se ven en la obligación de coordinar pasos y cortes musicales al mismo tiempo. Al contrario, en una descarga se baila y se toca acorde al motivo y espacio del evento en cuestión. Esta forma de ejecutar el Tumbe se puede encontrar en diversas ocasiones, pues sus características le permiten adaptarse a diferentes espacios físicos. Si bien están muy presentes en eventos del calendario ritual, existen otras puestas en escena del Tumbe que no tienen forma de descargas ni de pasacalles, que también serán mencionadas más adelante.

Por último, es necesario indicar que todas las actividades de la comparsa son voluntarias para sus integrantes, aunque es necesario distinguir entre la participación en el carnaval de Arica, que moviliza a la gran mayoría de sus miembros, y otras actividades alternativas que no tienen la concurrencia que tiene el mencionado carnaval, como los ensayos, pasacalles, y otros espacios festivos.

#### 7.2.2.2.1. La ceremonia a Yemayá

La primera de estas instancias es la fiesta de Yemayá los días 2 de febrero<sup>86</sup>, que desde el año 2010 es también celebrada por colectivos afrodescendientes en la ciudad de Arica. En su realización se congregan personas en la playa “La Lisera” cuando comienza a caer la tarde, y un grupo de los presentes adorna un punto del lugar haciendo un pequeño camino con flores y ofrendas. Quienes dirigen la ceremonia ordenan las diferentes partes de esta mientras comentan aspectos sobre la deidad venerada.

Desde sus primeras realizaciones, esta fiesta ha extendido la invitación a todo el colectivo de las comparsas, contando con la participación de tumberos de distintas agrupaciones que llegan a la playa y comparten la ceremonia para en cierto punto de esta comenzar a “descargar” (bailar y tocar), con la intención de sonorizar las ofrendas y adoraciones a la diosa yoruba. Posteriormente, los ejecutores del Tumbé comparten entre sí hasta que la ceremonia concluye y todos abandonan el lugar.

#### 7.2.2.2.2. Carnaval de Arica “Inti Ch’amampi” Con la Fuerza del Sol

El Carnaval de Arica constituye un espacio significativo para las comparsas participantes considerando su trabajo anual y el despliegue de esfuerzo para participar de él. Sumado a los reiterados ensayos en fechas previas, para estas instancias se presenta gran parte (o la totalidad) de los integrantes de estas agrupaciones, quienes adquieren vestimentas, y en algunos casos instrumentos musicales, para desfilan en el Carnaval. En lo que refiere a los aspectos performativos, este evento se presenta como un gran pasacalle de comparsas, las que en determinado punto de su circuito ofrecen una presentación a su audiencia en el espacio que los miembros de “la Tumba” llaman “el jurado”, refiriendo al grupo de personas que evalúa cada una de estas presentaciones. A excepción del presente año (2020), las anteriores

---

<sup>86</sup> Yemayá es la deidad superior del panteón yoruba, asociada al mar y a las corrientes marinas.

ediciones del Carnaval han otorgado premios a las agrupaciones que obtengan los mejores puntajes por parte de los evaluadores.

Para quienes participamos del Carnaval de Arica como músicos desde “adentro” de la comparsa, este evento se nos presenta como una experiencia “todo-envolvente” de saturación visual y sobre todo sonora, pues las coloridas vestimentas se repiten en un incesante avanzar de la comparsa, mientras que el ensordecedor sonido de los tambores y otros instrumentos es lo primero en ser percibido auditivamente dentro del bloque musical.

Imagen 12: Comparsa Tumba Carnaval en pasacalle de Carnaval de Arica, año 2019.



Autor desconocido. Fuente: Facebook Ignacio Villalón

#### 7.2.2.2.3. Carnaval afrodescendiente del Valle de Azapa

Luego de la ceremonia a Yemayá, y una vez terminado el Carnaval de Arica, la comparsa Tumba Carnaval comienza a prepararse para la semana de “los carnavales tradicionales” que comienza aproximadamente catorce días después. Esta agrupación se vincula a miembros de la familia Corvacho, afrodescendientes que residen en el kilómetro 8 ½ del valle de Azapa, quienes invitan a la comparsa a participar de sus fiestas de carnaval, particularmente del “desentierro y entierro del Ño carnavalón”. Este ciclo de carnaval es también otro metarrelato que se origina en relación a las conmemoraciones del calendario, con la particularidad de que propicia un momento de violación de las reglas cotidianas, de subversión del tiempo y de los espacios humanos (Díaz et. al. 2013), que mediante el consumo de alcohol y la música permiten la “saturación de los sentidos” para hacer eficaz la circulación de la energía en la fiesta (Martínez 2014).

#### 7.2.2.2.3.1. Desentierro del Ño Carnavalón

En esta instancia, integrantes de “la Tumba” junto a otras personas interesadas en la fiesta concurrimos al sector y nos “preparamos” para subir al cerro a cavar y desenterrar a los muñecos “Ño carnavalón” del lugar donde están ubicados bajo tierra. Esta preparación consiste en jugar con agua y barro del río San José, que asoma su caudal por parte del terreno familiar donde se realiza la fiesta. Luego de un rato jugando y compartiendo, la comparsa junto a la familia Corvacho y otros asistentes subimos al cerro a “desenterrar al carnaval” en compañía de los tambores e instrumentos, bailando el Tumbe y aludiendo con sus cantos a la instancia en cuestión y al Ño carnavalón. Una vez desenterrado, la concurrencia vuelve a bajar al lugar de la fiesta a compartir el almuerzo: picante de guata o de pollo, además de algunos bebestibles; y luego se retira.

De la cantidad de muñecos desenterrados que pueden ser tres o cuatro, hay uno que “pertenece” exclusivamente a Tumba Carnaval, pues fue confeccionado por miembros de dicha comparsa. Al terminar esta actividad, un miembro de “la Tumba” debe llevarse al “Ño” de la comparsa para movilizarlo al resto de las actividades.

Imagen 13: El Ño carnavalón acompañado por músicos de la comparsa Tumba Carnaval (izquierda). Desentierro de carnavales año 2017, Kilómetro 8 ½ del Valle de Azapa.



Fotografía Comparsa Tumba Carnaval. Fuente: Facebook “Comparsa Tumba Carnaval”

#### 7.2.2.2.3.2. Martes de Ch’alla

El día martes de la semana de Carnaval es conocido como “martes Ch’alla”. En esta ocasión, la comparsa Tumba Carnaval saca a su “Ño” a pasear por la ciudad, acompañado también de instrumentos y cantos de Tumbe. Para hacerlo, los miembros de esta agrupación se lanzan agua, harina blanca y de colores, serpentinas, y otros adornos entre sí. Este juego

recibe la denominación en lengua aymara de ch'alla, siendo un “término de uso popular en todo el Norte Grande de Chile” (Díaz y Said 2011:60).

La intención que se busca en martes Ch'alla es la de transmitir alegría y buenos porvenires a distintas entidades tanto humanas como no humanas. En este sentido, la comparsa pasea con el muñeco a lo largo del centro de la ciudad, visitando lugares particulares para tocar y bailar alrededor o dentro de ellos: desde servicios gubernamentales, oficinas municipales, puestos comerciales, y otros espacios sin importar las características físicas de estos. A lo largo del martes Ch'alla los tumberos acostumbran a cambiarse de instrumentos, a refrescarse con diferentes bebestibles, y a compartir alrededor del Ño. Esta actividad comienza generalmente al medio día, y concluye cerca de las tres de la tarde en las cercanías de la “pileta” ubicada en el parque Vicuña Mackenna.

Imagen 14: Tumberos paseando al Ño carnavalón por el centro de Arica. Martes Ch'alla 2020.



Fotografía y fuente: Grisco Guajardo.

#### 7.2.2.2.3.3. Bajada de carnaval afro

Durante lo que queda de la semana de Carnaval, las comparsas afrodescendientes vuelven a tener cita en el pasacalle de “bajada de carnaval afro” en el paseo peatonal 21 de mayo. Esta festividad se celebra desde el año 2009, y desde sus comienzos ha buscado otorgarle un espacio exclusivo de pasacalle a las organizaciones afrodescendientes en el contexto de la semana de carnavales tradicionales (Daponte 2019).

Actualmente, todas las comparsas acuden a esta fiesta, independiente de la cantidad de integrantes que cada una posea. Este pasacalle suele realizarse los días viernes o sábado de la semana de carnaval, dependiendo de los criterios de la organización.

#### 7.2.2.2.3.4. Entierro del Ño carnavalón

Luego de la “bajada de Carnaval afro”, “la Tumba” se prepara para el entierro del Ño carnavalón que tiene lugar el día domingo de carnaval, conocido también como domingo de tentación. Esta fiesta se realiza desde el año 2003 en el mismo terreno de la familia Corvacho, en el Km. 8 ½ del Valle de Azapa. Los participantes de la fiesta, entre los que se encuentran afrodescendientes, tumberos de otras agrupaciones, personas particulares, y miembros de la comparsa Tumba Carnaval, juegan con agua y barro, comparten bebestibles, almuerzan, y poco a poco comienzan a tocar y bailar Tumba, ejecutando algunas canciones que remiten al carnaval y a la figura del Ño. En determinado momento de la tarde, los tumberos y el resto de los asistentes nos disponemos a subir al cerro para enterrar al Ño carnavalón y despedir la semana de carnaval hasta el próximo año. Cuando se preparan los hoyos donde serán enterrados los muñecos, algunas personas depositan botellas de vino y otros artefactos, con el objetivo de que queden enterrados junto al “Ño”. Luego de guardar los muñecos y tapar los hoyos, la asistencia nuevamente baja del cerro y vuelve al lugar de la fiesta, para ir retirándose lentamente. Así, el entierro del Ño carnavalón se muestra como una muerte efímera, pues depositado bajo la tierra simboliza un renacer implícito con nuevas esperanzas y renovadas energías, sin duda la mejor manera de dejar el dolor en la euforia carnavalesca (Díaz y Said 2011).

#### 7.2.2.2.4. Aniversario del “Barrio Esmeralda”

El “Barrio Esmeralda” es un antiguo sector de la ciudad de Arica históricamente habitado por afrodescendientes (Espinosa 2013), ubicado actualmente en los alrededores de la calle que lleva el mismo nombre. Este barrio celebra su aniversario los días primero de marzo, para lo cual se organiza una vigilia el día anterior esperando las 12 de la noche. En este día, los habitantes del sector también celebran la fundación del equipo de fútbol amateur igualmente llamado “Esmeralda”. Dependiendo del calendario particular del año en cuestión, esta fiesta se puede realizar antes, durante, o después de la semana de carnales tradicionales.

Entre las personas que habitaban el “Barrio Esmeralda” se encontraba un miembro fundador de la comparsa Tumba Carnaval llamado Arturo Carrasco Cortés<sup>87</sup>. En vida, esta persona realizó las gestiones necesarias para que su agrupación pudiese hacerse presente en la fiesta de aniversario a través de un pequeño desfile en la calle “Esmeralda”. Así, desde el año 2014 “la Tumba” participa mediante un pasacalle en esta fiesta, que termina en una descarga frente a la casa de “Don Arturo”. Allí, sus integrantes son atendidos con comida y bebestibles e invitados a permanecer compartiendo luego de su presentación.

#### 7.2.2.2.5. Las “Cruces de mayo”

Más adelante, en el mes de mayo, tienen lugar “las cruces de mayo”: ceremonias y fiestas religiosas que se llevan a cabo tanto en la comuna de Arica como en el resto de la región andina<sup>88</sup>. Estas instancias son significativas tanto para los pueblos indígenas como para los afrodescendientes, y su realización es más antigua que la recreación del Tumbe y que la revitalización del carnaval de Azapa.

Para los afrodescendientes de la comuna de Arica, la cruz de mayo opera como un marcador étnico y/o familiar/comunitario al momento de la celebración, lo que la hace ser clave en el proceso en que las comunidades afroarriqueñas constituyen territorialidades étnicas mediante la festividad, estableciendo un orden ritual que se materializa en espacios (Díaz et. al. 2020). Así, las cruces de mayo afrodescendientes muestran una mayor influencia en la colectividad, teniendo gran popularidad y notoriedad a lo largo del valle y la ciudad, en contraste a las cruces de mayo de indígenas aymaras que suelen realizarse en un ambiente más cerrado y familiar (Díaz et. al. 2020).

Antes del Tumbe, en las cruces de mayo de las familias negras de Azapa había otras sonoridades: guitarras, zampoñas, e instrumentos musicales de tradición andina. Sin embargo, con el pasar del tiempo las familias afroarriqueñas comenzaron a involucrar al Tumbe en estas fiestas, invitando a miembros de Tumba Carnaval a bailar y tocar. En su participación a lo largo de los años, los integrantes de esta comparsa sintieron la necesidad de modificar la expresión del Tumbe “carnavalesca” por una ejecución más lenta y ceremonial, configurando así un proceso que podría calificarse como “resemantización de la

---

<sup>87</sup> Conocido como “Don Arturo”, estuvo vinculado activamente al movimiento por el reconocimiento afrodescendiente, y era muy querido por los diferentes colectivos vinculados al mundo afro. Falleció el 6 de febrero del 2020.

<sup>88</sup> Es posible encontrar esta fiesta en sectores andinos de Perú, Bolivia, Argentina, y Chile.

ritualidad” (Díaz 2009), con nuevos instrumentos y por lo tanto nuevas sonoridades. En la actualidad la comparsa Tumba Carnaval es invitada a participar de distintas cruces de mayo afrodescendientes, una de ellas de la misma familia Corvacho, que la realiza en su terreno en Azapa. Este evento se lleva a cabo generalmente el segundo o tercer sábado del mes de mayo, y cuenta con la presencia de una gran cantidad de afrodescendientes de mayor edad que viven a lo largo del Valle.

La festividad de la cruz de mayo posee, en general, tres momentos diferentes. El primero es el que corresponde a la bajada de la cruz, que se traslada desde el cerro, ladera, o predio, hasta la casa o reciento donde se hará la celebración. El segundo momento es llamado “velorio”. En él se acompaña a la cruz y se realizan cánticos y oraciones. Por último, el tercer momento es el de la subida de la cruz, reconocido como el proceso ritual donde la cruz es regresada al sector de descanso o ubicación en su lugar sagrado en el cerro, para custodiar y proteger a la comunidad durante el año que sigue. En este último momento es común que haya compañía de bailes religiosos, música de bandas de bronce, comparsa de lakitas, comidas, bebidas, y otras actividades (Díaz et. al. 2020). Es justamente en la tercera parte de la fiesta, la subida de la cruz, donde participa el ritmo Tumbe, particularmente la comparsa Tumba Carnaval.

Los tumberos de “la Tumba” llegamos allá por la tarde noche y nos disponemos a templar nuestros tambores en un sector alejado de la misa previa a la fiesta. Dependiendo de la disponibilidad, la comparsa puede preparar una coreografía para ser presentada, y si no, esta se acuerda en el momento. Siempre se baila y se toca con la intención de dirigirse a la “Santa Cruz” que se ubica en el centro del lugar, bajo la expectación del resto de los asistentes a la fiesta. Para darle una intención de ceremonia, solemnidad, y cadencia (entrevista Pablo Domínguez, marzo de 2020), el Tumbe en las cruces de mayo se ejecuta “más lento”, pareciéndose al estilo de la primera comparsa, a lo que se agrega la ejecución de cantos que aluden a la figura de la cruz, creados por músicos de “la Tumba”. Al terminar la presentación, que generalmente es aplaudida por los asistentes, los integrantes de la comparsa se quedan en el lugar, mientras se presentan otros números artísticos que busquen alabar a la cruz antes de despedirla.

Al terminar los cantos y bailes, se sube la santa cruz al cerro sin compañía del Tumbe, donde se acomoda y se deja hasta el próximo año. Al volver al lugar de la ceremonia se sirven

platos de picante para los participantes de la fiesta, la que continúa con presentaciones musicales mientras se habilita un espacio como pista de baile. Quienes hayan participado de la presentación podemos quedarnos en la actividad, y muchas veces nos ofrecen cerveza o bebidas gaseosas si hay disponibles.

Imagen 15: Comparsa Tumba Carnaval en la “Cruz de mayo” año 2019. Valle de Azapa km. 8 ½.



Fotografía: Paula Humire. Fuente: Registro propio.

#### 7.2.2.2.6. La Noche de San Juan

La noche del 23 de junio se celebra en gran parte de Hispanoamérica la Víspera de San Juan. En Arica, esta instancia es festejada por gestiones de la comparsa Tumba Carnaval desde el año 2011 en adelante. Actualmente, esta agrupación organiza una pequeña ceremonia en diferentes puntos de la ciudad, siendo sus lugares elegidos según la disponibilidad de las fechas. En la ceremonia se pone una imagen del santo, se prende un fogón a un costado de él, y los asistentes a la fiesta compartimos vino navegado y picante de pollo o de mondongo para esperar las 12 de la noche, mientras algunas personas escriben un deseo en un papel y lo lanzan al fuego.

Con los tambores templados, los tumberos realizamos una descarga cantando y bailando alrededor del santo, en la que solemos entonar canciones creadas específicamente para la noche de San Juan orientadas a rendirle honores a su imagen. Es común en estas instancias experimentar la sensación de saturación de los sentidos (Martínez 2014; Flety 2017), favorecida por la intensidad de los instrumentos, los cantos, la danza, y como en los otros espacios y fiestas, por el alcohol. Este evento dura más o menos tiempo dependiendo de la cantidad de gente que participe y del día de la semana en el que haya caído la fecha, pues no

es lo mismo si esta es un día viernes o un día lunes, considerando las obligaciones y responsabilidades que las personas tienen en diferentes días.

Imagen 16: Vanessa Vargas bailando para “San Juan” (izquierda) acompañada por los músicos (al fondo). Víspera de la noche de San Juan, año 2014.



Fotografía: Comparsa Tumba Carnaval. Fuente: Facebook “Comparsa Tumba Carnaval”.

#### 7.2.2.2.7. Día de los muertos

Por último, los días primero de noviembre se celebra en varias partes del mundo el día de los muertos. Particularmente en la región de Arica las personas acostumbran a ir a los cementerios a ver a sus familiares, siendo común ver bandas de bronce, lakitas, y en los últimos años también Tumbes. Llevarle este último ritmo a un fallecido consiste en tocar y bailar a modo de descarga alrededor de su tumba o mausoleo, con la intención de recordarle y darle un momento de alegría. Es común en estas instancias ejecutar canciones que remitan a la muerte, o canciones que en vida hayan gustado a la persona en cuestión, para luego continuar con el resto de canciones de temáticas diferentes. Ya que esta práctica tiene lugar en día de muertos, se acostumbra a visitar a diferentes difuntos para compartir a su alrededor, que en general son familiares de tumberos o afrodescendientes conocidos entre el colectivo del Tumbes.

Como he demostrado, el Tumbes Carnaval se ha involucrado al calendario festivo de los afrodescendientes y de otros actores de la sociedad regional: un conjunto de fechas importantes que antes del año 2003 eran acompañadas por otras sonoridades vieron como poco a poco fue incorporándose este nuevo Tumbes, que contó con la ventaja de ingresar a eventos que en su mayoría eran de “negros”, luego de “afrodescendientes” y ahora compartidos con “tumberos”, dando paso así a una reafirmación étnica y a una rearticulación

del tejido social afroarriqueño (Díaz et. al. 2020), proceso en el que el Tumbe y sus ejecutores están activamente involucrados. En paralelo, el ritmo por sí mismo también ha ingresado a espacios en los que antes no se encontraba, como al Carnaval de Arica, al año nuevo Aymara, y a otras instancias que describiré más adelante. Todo esto me permite afirmar que el Tumbe posee una función que consiste en implicar a la gente en experiencias sociales compartidas (Blacking 2006), donde se transmiten y comparten diferentes mensajes y significados acorde a la puesta en escena (Cánepa 2001), involucrando alrededor de ella a diferentes actores y colectividades.

Cuadro 3: Presentaciones de Tumbe asociadas al calendario festivo

<b>Fecha</b>	<b>Ocasión</b>	<b>Ejecución del ritmo</b>	<b>Intencionalidades</b>
6 de enero	Pascua de Negros	Pasacalle (se comparte chocolate caliente entre ejecutores y asistentes)	Transmitir alegría y fiesta
2 de febrero	Ceremonia a Yemayá	Descarga en playa “La Lisera”	Generar comunión entre agrupaciones para las ofrendas
Fines de enero o en el transcurso de febrero	Carnaval de Arica	Pasacalle (más extenso que el resto) y presentación en escenario	Exhibirse transmitiendo alegría, fiesta, fuerza, coordinación, y saturación
Semana de carnavales (enero, febrero, o marzo)	Desentierro y Entierro del Ño Carnavalón	Descarga y caminata hacia los cerros	Compartir alegría y diversión entre una saturación de los sentidos
Semana de carnavales (enero, febrero, o marzo)	Martes Ch’alla	Recorrido libre	Transmitir alegría y fiesta
Semana de carnavales (enero, febrero, o marzo)	Bajada de Carnaval afro	Pasacalle	Transmitir alegría y fiesta

Mes de mayo	Cruces de mayo	Presentaciones pequeñas	Alabar solemnemente a la cruz (o cruces)
23 de junio	Noche de San Juan	Descarga alrededor de la hoguera y la imagen del santo	Transmitir devoción a “San Juan” mediante la saturación.
26 de junio	San Pedro y San Pablo	Pasacalle en “Playa Chinchorro” organizado por la comparsa “Arica Negro: recuerdos de la Chimba”	Transmitir alegría y fiesta
1 de noviembre	Día de los muertos	Descarga en cementerios	Transmitir alegría a la persona difunta

Fuente: Elaboración propia

### 7.2.2.3. El Tumbe de acompañante: procesos fúnebres, escenarios, y otras descargas

He mencionado que los colectivos afrodescendientes han permitido al Tumbe introducirse en una serie de espacios antes sonorizados por otras músicas, haciendo de él un ritmo presente a lo largo del año en el calendario ritual de este pueblo. Sin embargo, es necesario considerar que el Tumbe también ha pasado a ser parte del cotidiano de sus actores principales: los tumberos y tumberas. Con ese objetivo, en este apartado procedo a mencionar y describir otros espacios importantes donde se practica el Tumbe, que no están sujetos al calendario de fiestas y ceremonias de la región por lo que pueden darse en cualquier día del año y por diferentes motivos. Comenzaré relatando cómo el Tumbe puede encontrarse en velorios y funerales de la ciudad de Arica, para luego mencionar las presentaciones tumberas de “escenario” y otras instancias en las que se realicen las “descargas”.

#### 7.2.2.3.1. Tumbe de despedida: tocar y bailar para un fallecido

En la perspectiva de que se puede llevar música a quienes ya no están, como ocurre para el día 1 de noviembre, los tumberos acostumbramos a acompañar los procesos fúnebres de miembros de la colectividad o de familiares y personas cercanas a esta con las ya mencionadas descargas. En lo que corresponde a la comparsa Tumba Carnaval, muchas veces se nos ha solicitado por parte de miembros de esta agrupación hacernos presentes en velorios o entierros, para dar un gesto de cariño y “despedir” a las personas que fallecen. En otras

ocasiones, cuando fallece un miembro de la comparsa y en medio de la tristeza que esto provoca, los integrantes de “la Tumba” asumimos de inmediato que debemos hacernos presentes, tanto para dar nuestras condolencias como para tocarle y cantarle a la persona difunta.

Algunos velorios y entierros de individuos afrodescendientes ariqueños o azapeños son también acompañados por miembros de Tumba Carnaval y por otros tumberos que hayan sido notificados del deceso, pues en conjunto consideramos importante también despedir a través del Tumba a miembros del colectivo afrodescendiente. Por último, tal como mencioné para el caso del día de muertos, en las instancias fúnebres los tumberos de Tumba Carnaval solemos dar énfasis en cantar canciones que remitan a la muerte o a la figura de santidades, para luego continuar con el resto del repertorio. Es común en estas instancias experimentar la saturación de los sentidos mientras se toca, pues muchas veces lo hacemos en lugares pequeños y cerrados, sea en una casa o en un cementerio, donde el cajón en el que reposa la persona difunta concentra nuestra atención visual, mientras el sonido de los tambores se amplifica con los cantos, muchas veces realizados en medio del llanto.

#### 7.2.2.3.2. Otras descargas tumberas

En la perspectiva de conocer las situaciones sociales en las que se involucra el Tumba, y habiendo definido en qué consiste una descarga, es necesario destacar que esta forma de ejecutar el ritmo también se practica más allá de los espacios del calendario festivo. Por ejemplo, tumberos de diferentes agrupaciones han realizado descargas públicas con las intenciones de reunirse a compartir bailando y tocando, sin necesidad de festejar un suceso en particular y sin el compromiso de participar a nombre de alguna comparsa o grupo específico. Generalmente este tipo de descargas se llevan a cabo en lugares abiertos, como plazas, parques, playas, y otros más.

En otros eventos sociales relativos particularmente a los individuos que ejecutan el Tumba es también posible encontrar este ritmo. Por ejemplo, cuando alguien se encuentra de cumpleaños es común reunirse a “descargar” y compartir. También hay ocasiones en las que los tumberos convocan convivios nocturnos en la playa, en los que generalmente se toca y se baila. Así, pueden existir otras instancias aún más personales donde se practique el Tumba:

nacimientos, licenciaturas, entre otras. La característica común de estas formas de ejecutar el Tumbe es que se hacen en un ambiente de felicidad, alegría, y entusiasmo.

En este contexto también es posible encontrar presentaciones de comparsas tumberas “en escenario”, que suelen llevarse a cabo para eventos específicos en los que se requiere explícitamente la presencia de este ritmo. En algunos casos, la o las personas interesadas en contar con Tumbe para sus eventos pagan en dinero a quienes se presenten, en otros, se pide que por buena voluntad realicen su acto artístico. Como ejemplo de este tipo de presentaciones puedo mencionar algunas ceremonias estatales, como aniversario de organismos públicos o entrega de informaciones importantes; eventos privados de sociedades empresariales, como cumpleaños u otras fechas; y también actividades artísticas de establecimientos educacionales, como las galas folclóricas que en Chile se acostumbra a realizar en el mes de septiembre.

Como he descrito, además de adentrarse en espacios del calendario ritual, el Tumbe ha entrado a otras instancias de carácter “privado” de los tumberos y tumberas que lo encarnan y ejecutan. Este hecho da cuenta de que el ritmo ha sido apropiado por la colectividad como parte de sus vidas y como una forma de “vehicular” sentidos expresando mensajes, emociones, o conocimientos (Taylor 2015).

#### 7.2.2.4. Marchas y protestas: Arica y el Tumbe en el estallido social de 2019

Enfocando en las formas en que los sujetos se asocian alrededor de la práctica del Tumbe, es importante para esta investigación destacar la experiencia de los tumberos en las marchas de protesta realizadas en Arica en el marco del “estallido social chileno” de fines del año 2019. Destaco la presencia del ritmo y sus ejecutores específicamente en instancias de organización y protesta en las que se hicieron presentes junto al pueblo tribal afrochileno.

En el contexto de las protestas masivas a nivel nacional, el colectivo de mujeres afrodescendientes de Arica “Luanda” convocó a asambleas abiertas bajo el nombre de “Afrocabildos Autoconvocados”, cuyo objetivo fue el de discutir la situación nacional y levantar propuestas a nombre del pueblo afrodescendiente chileno en miras a una asamblea constituyente para Chile. Los canales de difusión de estos eventos fueron principalmente las comparsas afroarriqueñas, cuyas directivas administrativas y artísticas instaron constantemente a sus integrantes a participar de aquellos nuevos espacios de debate,

organización, y acción. Esto trajo como consecuencia que los asistentes a los seis afrocabildos realizados en total hayan sido en su gran mayoría integrantes de las comparsas, principalmente de Oro Negro, Arica Negro, Tumba Carnaval, y Palenque Costero. De estas reuniones y sus participantes surgieron diferentes iniciativas, entre ellas la realización de una actividad para conmemorar el “día del afrodescendiente chileno”, que se llevó a cabo el 3 de diciembre del 2019.

Aquellos “Afrocabildos Autoconvocados” permitieron que integrantes del pueblo tribal afrochileno y miembros de las comparsas (afrodescendientes y no afrodescendientes) conformaran una postura unificada en torno a la coyuntura nacional, que llevó a ambas colectividades a manifestarse conjuntamente en más de una ocasión. Los mecanismos de manifestación más concurridos y numerosos utilizados en este contexto, particularmente en la ciudad de Arica, fueron las marchas, realizadas principalmente a lo largo de las avenidas Diego Portales y Domingo Santa María.

En este contexto de protestas masivas, en Arica se realizaron “marchas de los pueblos” convocadas por distintas organizaciones: algunas del mundo indígena y otras como “Luanda” conformada por afrodescendientes. La particularidad de estas marchas fue la de poner énfasis en las demandas de ambas colectividades acompañando su participación en dicho espacio con manifestaciones artísticas, principalmente musicales: por un lado, los colectivos indígenas contaron con bloques de “lakitas” y tarkeadas, mientras que su similar de afrodescendientes movilizó a integrantes de diferentes agrupaciones afroariqueñas para marchar de su lado ejecutando el ritmo Tumbe, reunidos en la denominación común de “pueblo tribal afrodescendiente chileno”. Bajo dicho término se incluyó a todos los participantes de este colectivo, hayan sido afrodescendientes y/o integrantes de las comparsas.

Imagen 17: Bailarinas de Tumbé en la “marcha de los pueblos”. Arica, noviembre de 2019.



Autor desconocido. Fuente: Facebook “Arica Negro la chimba vive”.

Destaco estas experiencias con el objetivo de comentar un proceso particular que, en contextos también particulares de movilizaciones nacionales, permitió una unidad y asociación explícitas entre afrodescendientes y “tumberos<sup>89</sup>”. El espacio y performance de una marcha fue, para este caso concreto, el lugar donde se materializó dicha unión. Como mencioné, esta iniciativa fue liderada por el primero de estos colectivos, que invitó a los ejecutantes del Tumbé a protestar de la mano del ritmo, independiente de la agrupación a la que estuviesen afiliados, creando en conjunto nuevos cantos y pasos de baile para expresar las demandas colectivas que representan el descontento social tanto de afrodescendientes como de ciudadanos chilenos.

Cuadro 4: Otras presentaciones de Tumbé

Ocasión	Ejecución del ritmo	Intencionalidades
Muerte de algún conocido/familiar/amigo	Presentaciones pequeñas o descargas	Expresar las condolencias a la persona fallecida y sus familiares. Saturación del ambiente mediante el sonido del tambor, el canto, y el llanto.
Acompañamiento de eventos y actividades variadas	Presentaciones en escenario	Amenizar las actividades según las características de cada una
Descargas conjuntas	Descarga	Compartir alegría entre tumberos de diferentes agrupaciones

<sup>89</sup> Es necesario destacar que en los afrocabildos autoconvocados se usaron estas mismas palabras para referir a los miembros de las comparsas: “tumberos” y “tumberas”.

Marchas y protestas	Pasacalle y descarga	Manifestar descontento y problemáticas sociales
---------------------	----------------------	---

Fuente: Elaboración propia

### 7.2.3. La enseñanza y aprendizaje del Tumbe en el resto de Chile

Si bien el proceso de masificación o popularización del Tumbe ha sido independiente a cualquier agrupación, la enseñanza del ritmo fuera de Arica ha estado vinculada activamente a miembros tanto actuales como retirados de la comparsa Tumba Carnaval. Esta agrupación ha realizado diversos viajes oficiales tanto en Chile como a Perú, llevando faldones y tambores para presentarse en pasacalles y otras actividades. Por otro lado, y como ya he mencionado, muchos de los y las talleristas que han enseñado el ritmo fuera de Arica han aprendido y/o trabajado este en “la Tumba<sup>90</sup>”. El presente apartado, por lo tanto, busca describir a grandes rasgos cómo se traspasa el Tumbe fuera de Arica a través de los talleres presenciales y de los viajes de esta comparsa, destacando cómo ambos casos han colaborado en la consolidación o formación de nuevas agrupaciones.

#### 7.2.3.1. Talleres o clases presenciales

En esta categoría agrupo diferentes modalidades de enseñanza presenciales enfocadas en la transmisión del conocimiento de ejecución del ritmo<sup>91</sup>. Estas instancias son mayormente guiadas por personas pertenecientes a agrupaciones tumberas como comparsas o grupos de escenario<sup>92</sup>. En menor medida, algunos talleres son guiados por grupos completos, e incluso por personas particulares no representantes de ninguna agrupación. Para ejemplificar esta forma de difundir el ritmo a lo largo de Chile, describo uno de los talleres de Tumbe impartidos por miembros de la comparsa Tumba Carnaval, tomando como base las palabras de Camila “Matanga” Marchant, reconocida tallerista de Tumbe a nivel nacional e integrante del grupo Sabor Moreno y de “la Tumba”.

Lo primero en la realización de talleres es el contacto con la agrupación o personas encargadas de impartir la enseñanza. Como comenta Camila, este proceso se da

<sup>90</sup> Entre estas personas puedo nombrar a: Camila Marchant, Carolina Letelier, Isabel Bravo, Gustavo del Canto, Nicolás Rodríguez, Roberto Cereceda, Carolina Alonso, Guersom Balcarce, Edgard Vargas, Pamela Guerra, entre otras.

<sup>91</sup> Como menciona Camila Marchant, existen talleres, clínicas, y seminarios para enseñar la ejecución del Tumbe. Todos estos tienen la característica común de ser presenciales.

<sup>92</sup> Grupos como Sabor Moreno, Alza Raza, Mixtura Negra, y otros más, han realizado presentaciones y talleres de Tumbe fuera de Arica.

principalmente desde los aprendices, quienes manifiestan su interés en recibir la enseñanza del Tumbe por agrupaciones o personas ya conocidas en su práctica del ritmo. En su caso particular, Camila recibe invitaciones a distintas ciudades por parte de agrupaciones conformadas o por conformar, que buscan en ella una guía para realizar talleres, y en menor medida, otras modalidades de enseñar la danza Tumbe. En algunos casos su enseñanza es retribuida con dinero por los aprendices del taller (entrevista Camila Marchant, marzo de 2020).

Imagen 18: Afiche para un taller de Tumbe en Valparaíso impartido por Camila Marchant.



Fuente: Camila Marchant.

Un taller de Tumbe se realiza en espacios variados caracterizados por permitir al o los talleristas ser escuchados y visualizados por los asistentes. En palabras de Camila Marchant, los talleres de Tumbe suelen comenzar con una pequeña introducción histórica al origen del ritmo y a la existencia del pueblo tribal afrochileno. Los talleristas en general sienten la necesidad y responsabilidad de orientar a los nuevos ejecutores del Tumbe en la relación que este baile tiene con la presencia afrodescendiente en el norte de Chile. Sin embargo, la profundidad y duración de esta introducción histórica al Tumbe dependerán de las características del taller en cuestión, pues según Camila, en algunas instancias se cuenta con más o menos tiempo para la realización completa del ejercicio de enseñanza.

Posterior a esta introducción, el taller se dirige a traspasar los conocimientos de danza o de música. En ambos casos, el método para enseñar busca venir desde lo simple a lo complejo: los danzantes comienzan calentando sus cuerpos, para luego ir poco a poco ejecutando algunos pasos básicos del ritmo. Finalmente, los talleres concluyen con la ejecución reiterada de una pequeña coreografía creada a criterio del o los talleristas, acompañada por algunos músicos dependiendo del caso. Respecto a la percusión, en la lógica

de lo simple a lo complejo, el tallerista comienza señalando los golpes básicos del instrumento a ejecutar, para posteriormente enseñar el patrón percusivo que cada uno ejecute, finalizando con una serie de cortes musicales. En tanto “instancias” sociales (Blacking 2006), los talleres de Tumbe a lo largo de Chile son espacios donde la gente comparte experiencias culturales a través de la música y la danza, constituyendo una forma de organización social derivada de ellas (Seeger 1987).

Imagen 19: Realización de un taller de Tumbe impartido por Carolina Letelier. Santiago, 2017.



Autor desconocido. Fuente: Facebook “Tumbe afroarriqueño en Santiago”.

A pesar de que los talleres tienen, en el fondo, el objetivo común de traspasar el conocimiento musical o danzario del Tumbe, existen ciertos desencuentros y desavenencias entre los miembros del colectivo musical tumbero de Arica (no solamente dentro de la comparsa en cuestión) respecto a los individuos que realizan talleres a lo largo de Chile, y al contenido de la enseñanza en estos. Como comenta Pablo Domínguez, su experiencia de tallerista en otras ciudades de Chile le ha hecho ver ciertas falencias o malos entendidos en la práctica del Tumbe tanto en danza como en música: afirma que algunas personas tienden a “mitificar” el origen del ritmo, asociándole una ancestralidad y una antigüedad más extensa, mientras que otras no ejecutan los pasos o los toques de la forma en que se realiza en Arica. Al ser consultados por su ejecución del ritmo, los sujetos aludidos por Pablo se justifican argumentando que fueron enseñados por personas particulares quienes les mostraron “esa” forma de bailar o tocar.

En sus sucesivas realizaciones, los talleres de Tumbe a lo largo de Chile han aportado en la masificación del ritmo, pues dan espacio para que los talleristas comenten aspectos

exclusivos de este como otros relativos al pueblo afrodescendiente chileno. Sin embargo, este tipo de difusión ha generado diferentes formas de comprender el Tumbe tanto en su dimensión técnica como en su dimensión histórica, lo que trae consigo el hecho de que no todos los talleristas gocen del mismo nivel de legitimidad entre la comunidad Tumbera de Arica, pues como mencioné, algunas personas realizan talleres por voluntad propia sin contar con el respaldo de alguna agrupación.

#### 7.2.3.2. Formación de comparsas tumberas en otras ciudades

Como he descrito, los talleres presenciales de Tumbe han influido activamente en la masificación del ritmo fuera de su lugar de origen. Esta modalidad de enseñanza transmite el conocimiento de danza o música permitiendo la incorporación de nuevos ejecutores al ritmo, lo que puede ayudar a consolidar agrupaciones tumberas de las ciudades en cuestión, o favorecer en muchos casos la creación de otras nuevas. En este sentido, todas las colectividades tumberas del resto de Chile coinciden en relacionar el origen del ritmo con el movimiento afrochileno, y cuando se ven interesadas en investigar sus dimensiones históricas y/o performativas reconocen a la comuna de Arica como el lugar donde aprender del Tumbe experiencialmente para posteriormente llevar los aprendizajes a sus ciudades y a sus respectivas agrupaciones.

En algunos casos, la realización de talleres presenciales de Tumbe en el resto de Chile tiene lugar en el marco de viajes realizados por agrupaciones tumberas de Arica. Estas estadías esporádicas han permitido que las comparsas y grupos muestren el Tumbe en pasacalles como en presentaciones públicas, llamando la atención de muchas personas fuera del espacio ariqueño. En este sentido, es necesario considerar como otro mecanismo importante en la masificación del ritmo, a los diferentes viajes que han realizado las comparsas afroariqueñas. Por ejemplo, la comparsa Tumba Carnaval ha visitado las ciudades de Santiago, Valparaíso, Copiapó, Tocopilla, Calama, Iquique, Antofagasta, y otras ciudades en Perú como Tacna y Chíncha. Los financiamientos de los viajes han provenido, principalmente, de concursos de fondos públicos, y el alojamiento de la agrupación es siempre propiciado por la organización o por los individuos que extienden la invitación. Cuando la comparsa se encuentra invitada en alguna ciudad realiza diferentes presentaciones,

y en la mayoría de las ocasiones algunos de sus miembros se dan el tiempo de realizar talleres de danza y música.

Los viajes de la comparsa Tumba Carnaval y los talleres facilitados por sus miembros han colaborado directamente en la creación de comparsas tumberas como “El barrio del Tambor<sup>93</sup>” de Copiapó, y la “Escuelita Comparsa Tumba Carnaval<sup>94</sup>” de Santiago. Desde sus inicios, ambas agrupaciones han contado con el apoyo directo de miembros activos o inactivos de Tumba Carnaval que viven en dichas ciudades. Esta última comparsa, a pesar de estar involucrada directamente en la formación de las agrupaciones ya mencionadas y de haber influido en la consolidación de otras no posee relación de filial con ninguna<sup>95</sup>.

Cada año la comparsa Tumba Carnaval recibe un número importante de tumberos y tumberas que provienen de dichas ciudades, venidos generalmente para la época del Carnaval Andino y de los carnavales tradicionales. A tocar y bailar con “la Tumba” llegan personas de Antofagasta (Tumbe Perla Morena), Copiapó (El barrio del Tambor), Valparaíso (Tumberos del Puerto), y Santiago (Escuela Comparsa Tumba Carnaval), y cada una de ellas retorna a sus ciudades y a sus agrupaciones correspondientes traspasando los conocimientos adquiridos en su estadía con Tumba Carnaval en Arica. En muchos casos es posible encontrar agrupaciones de otras ciudades cantando las mismas canciones, ejecutando los mismos cortes, o danzando las mismas coreografías de comparsas afroariqueñas y en específico de la comparsa en cuestión.

En el marco de esta investigación, tuve la oportunidad de participar de un viaje de la comparsa Tumba Carnaval a la ciudad de Tocopilla en el mes de mayo del 2019. Utilizo esta experiencia músico-etnográfica de viajar con la comparsa a otra ciudad para mostrar cómo los pasacalles fuera de Arica influyen en la masificación del ritmo y en la reproducción de la colectividad tumbera. En esa ocasión, la comparsa fue convocada a participar del “Carnaval de las máscaras” que se celebraría en dicha ciudad. La invitación llegó de parte de una

---

<sup>93</sup> Esta agrupación surge con el objetivo de difundir ritmos afrobrasileños estilo “batucada”. Sin embargo, producto del contacto y participación de uno de sus integrantes en “la Tumba”, la agrupación comienza a difundir y practicar el Tumbe Carnaval.

<sup>94</sup> Agrupación que se conforma por la gestión de un ex miembro de “la Tumba” que se trasladó a vivir a Santiago el año 2016.

<sup>95</sup> Una agrupación puede poseer una o más filiales. Se denomina filial a otras comparsas o grupos artísticos que surgen fundados por miembros de un grupo más grande, con el cuál quedan relacionados para actividades futuras, tanto en conjunto como por separado.

agrupación tumbera recién conformada llamada “Tumbe del Desierto”, que además de financiar el transporte, ofrecía alojamiento y dos comidas diarias a sus invitados.

Luego de diez horas de viaje, la comparsa llegó desde Arica a la ciudad de Tocopilla un día viernes 24 de mayo aproximadamente a las 8 de la mañana. Sus integrantes fuimos alojados en la “Villa Olímpica”, ubicada dentro del recinto deportivo municipal de dicha ciudad. Separados entre músicos y bailarinas (no hubo bailarines en este viaje), ambos bloques dejamos nuestras pertenencias y rápidamente nos vestimos de trajes y accesorios para bailar y tocar Tumbe. El bus en el que viajamos nos volvió a recoger para hacer un recorrido por tres escuelas diferentes de la ciudad, en las que nos presentamos por aproximadamente 20 minutos en cada una. Existía mucha expectación entre la audiencia que nos observó y escuchó en dichas escuelas, pues en su totalidad no habían tenido opción de ver ni escuchar el ritmo Tumbe nunca antes.

Imagen 20: Tumba Carnaval finalizando su presentación en un colegio de Tocopilla.



Fotografía: Comparsa Tumba Carnaval. Fuente: Facebook “Comparsa Tumba Carnaval”.

Finalizadas las presentaciones en las escuelas, volvimos a subir al bus para retirarnos a almorzar. Al terminar de comer, como comparsa nos dispusimos a realizar un taller de Tumbe a la recién formada agrupación “Tumbe del desierto”. Para comenzar lo formamos un gran círculo entre todos los interesados en aprender y los guías de Tumba Carnaval. Lo primero fue una pequeña conversación en torno al origen del Tumbe y al proceso de reconocimiento afrodescendiente, tal como mencioné en el apartado anterior. Posteriormente, nos separamos entre músicos y bailarinas para que cada bloque continúe con su clase.

El taller de percusión realizado contó con la presencia de cuatro miembros del grupo Tumbe del Desierto, quienes conformaban en ese momento casi la totalidad del bloque musical de su agrupación: dos personas estaban interesadas en aprender bombo y dos en shekere. Durante la actividad, los monitores del bloque de músicos de “la Tumba” explicamos a grandes rasgos el proceso de recreación del ritmo, para luego trabajar en torno a su ejecución en los instrumentos señalados. Finalmente, este taller concluyó con una “descarga” conjunta entre los tumberos que fuimos desde Arica y los integrantes de Tumbe del Desierto, quienes se mostraron en todo momento muy agradecidos por el conocimiento brindado, que prometieron practicar y difundir con el mismo respeto con el que lo habíamos enseñado.

Imagen 21: Taller de percusión de Tumba Carnaval impartido en Tocopilla por miembros de la comparsa Tumba Carnaval (izquierda) para integrantes del grupo “Tumbe del Desierto” (derecha).



Fotografía: Laura Galleguillos. Fuente: Facebook “Familia Tumba Carnaval”.

Posterior al taller, los tumberos de Arica nuevamente tomamos nuestras vestimentas y accesorios para participar del pasacalle al que habíamos sido invitados. Templamos nuestros tambores al fuego mientras compartíamos con los tumberos de Tocopilla, para posteriormente “formarnos” y dar comienzo a nuestra participación en la actividad. Durante aproximadamente cuarenta minutos, miembros de la comparsa Tumba Carnaval hicimos nuestra aparición por las calles del centro de Tocopilla, llamando la atención de una audiencia que en su mayoría seguía a un costado de la avenida el desfile de nuestra agrupación.

Los integrantes de “la Tumba” éramos conscientes de la expectación que provocaba este pasacalle entre las personas que ya conocían a la comparsa o que habían oído de ella,

considerando que algunas habían tenido la oportunidad de ver y escuchar a una agrupación afroariqueña. También sabíamos que nuestros espectadores en esta oportunidad estarían presenciando por primera vez a una comparsa de Tumbe Carnaval en pasacalle. Una vez ahí, bailarinas y músicos advertimos que la audiencia gustaba de nuestra presentación, pues una gran cantidad de personas se dispuso a seguirnos hasta terminar el circuito.

Luego de cuatro presentaciones y un taller a lo largo del día, volvimos al albergue aproximadamente a las diez de la noche. Una hora después nos dispusimos a compartir un “asado” entre integrantes de Tumbe del Desierto y de Tumba Carnaval, mientras templábamos los tambores para tocar y compartíamos algunas bebidas. Posteriormente realizamos una descarga de Tumbe entre ambas agrupaciones que terminaría alrededor de las tres de la madrugada.

Al día siguiente, miembros de Tumbe del Desierto nos ofrecieron un desayuno hecho especialmente para integrantes de Tumba Carnaval. Luego, los músicos brindamos un nuevo taller para personas que no habían podido estar el día anterior o que quisieran nuevamente recibir la enseñanza del ritmo, que también terminaría con una descarga tumbera y la participación de bailarinas y percussionistas de ambas agrupaciones. Finalmente nos servimos almuerzo otorgado por la agrupación auspiciante, para alrededor de las cuatro de la tarde emprender el retorno a Arica.

Luego de nuestro paso de un día y medio por Tocopilla, los directores de la agrupación Tumbe del Desierto recibieron muchos mensajes de personas interesadas en participar y aprender del ritmo, que aceptaron para enseñarles y posteriormente permitirles ingresar a sus filas. Producto de ello, esta agrupación creció en número de integrantes, lo que les ha permitido poder consolidarse como una comparsa tumbera y presentarse públicamente en escenarios y marchas de la ciudad de Tocopilla.

En el entendido de que la música genera situaciones sociales y crea formas de organización social (Blacking 2006; Seeger 1987), recurro a esta experiencia de investigación y práctica musical para argumentar que otro mecanismo importante en la masificación del Tumbe y la consolidación o creación de nuevas agrupaciones son los viajes de las comparsas afroariqueñas. En ellos, estas agrupaciones presentan públicamente el ritmo, sea en pasacalles o en escenarios, llamando la atención de públicos que en general no

habían tenido la oportunidad de espectar el Tumbe, generando en ellos la ya mencionada “empatía kinestésica”. Estas comparsas también logran generar talleres para enseñar el ritmo en el contexto de sus viajes, de la mano de sus directores artísticos.

A pesar de que la difusión del Tumbe se geste principalmente a través de los talleres y los viajes de las comparsas, existen ciertas desavenencias y desacuerdos entre la colectividad tumbera de Arica en torno a la práctica de otras agrupaciones fuera de esta ciudad. Como comenta Pablo Domínguez, existe una gran cantidad de comparsas a lo largo de Chile y cada una con diferentes maneras de ejecutar y usar el Tumbe. Algunas agrupaciones, por ejemplo, hacen uso de este ritmo con intenciones exclusivas de protesta, cambiando letras de canciones y pasos de baile con ese objetivo.

Imagen 22: Bailarina Tumbera en la marcha por el día internacional de la mujer trabajadora.

Santiago, 8 de marzo de 2020.



Autor desconocido. Fuente: Facebook “Tumbe Chimbero Chimbero”

Complementando con los dichos de Pablo, recorro a mi experiencia como visitante en un ensayo de la comparsa “Negra Libertá” de la ciudad de Santiago en septiembre del 2018. En dicha oportunidad, la comparsa en cuestión ensayaba Tumbe dando gran parte del ensayo a la ejecución de pasos de baile que remitían a “Los Orishas<sup>96</sup>”: aquellas deidades yorubas de origen africano que siguen siendo veneradas en lugares como Brasil o Cuba. En palabras de

---

<sup>96</sup> Su ensayo se llevó a cabo en la población Villa O’Higgins, comuna de La Florida, Santiago. El espacio era un salón de eventos de dimensiones pequeñas, ubicado en el segundo piso de un edificio. El guía de la agrupación estaba dispuesto al centro del lugar, rodeado de bailarinas y acompañado en un rincón por los músicos.

Pablo, estas prácticas son comunes en agrupaciones tumberas del resto de Chile, pues la forma en la que bailan y tocan el Tumbé está sujeta a sus propias realidades y propósitos particulares que no se orientan necesariamente por los aspectos históricos de su origen y recreación. Para dicho interlocutor, la lejanía con el lugar donde se construyó el ritmo genera dificultades para las comparsas tumberas de otras ciudades en sus intenciones de poner en práctica un Tumbé “tradicional”, que, para ser tal, requiere de ser ejecutado en el contexto de su territorialidad de origen según la cual fue rescatado y recreado (entrevista Pablo Domínguez, marzo de 2020).

Hasta aquí puedo afirmar que el Tumbé se ha masificado tanto en Arica como fuera de esta ciudad principalmente a través de los pasacalles públicos y los talleres presenciales. Ambos espacios han permitido al ritmo seguir introduciendo ejecutores, permitiendo su reproducción en tanto colectividad “tumbera”. Localmente, una propuesta interesante para reproducir al grupo musical tumbero es la “Escuelita de músicos de la Comparsa Tumba Carnaval”, institución que hace cinco años viene funcionando ininterrumpidamente enseñando a tocar a quienes quieran aprender e ingresar a “la Tumba”.

En tanto parte del colectivo tumbero, los integrantes de la comparsa Tumba Carnaval ponemos en escena el Tumbé en diferentes “instancias sociales” (Blacking 2006): desde espacios del calendario festivo afrodescendiente, hasta otros eventos relativos tanto a las comparsas como a los tumberos individual y colectivamente. Como he demostrado, el Tumbé Carnaval ha permitido resemantizar la ritualidad afroarriqueña (Díaz 2009), abriendo un sistema de interacción entre afrodescendientes y no afrodescendientes, cuya base es la expresión musical que en cada evento adquiere revestimientos particulares. La ejecución del Tumbé en estos eventos está relacionada a las diferentes intenciones que posee cada uno, siendo en ocasiones orientada, por ejemplo, hacia la saturación de los sentidos (Martínez 2014). Todo esto permite al ritmo redefinir espacios al transmitir diferentes mensajes mediante su puesta en escena (Seeger 1990), relativos tanto a la alegría, como a la tristeza, o a la solemnidad, dependiendo del caso.

Fuera de Arica, por otro lado, destaco los talleres presenciales y los viajes de la comparsa como mecanismos activos en la difusión del ritmo, cada uno con sus características performativas diferentes que atraen a las audiencias a participar de él como ejecutores de música o danza. Todo esto aporta en la comprensión de que la música Tumbé es generadora

y a la vez acompañante de la vida social, pues de la mano de su práctica se reúnen personas y se constituyen formas de organización social (Blacking 2006; Seeger 1987).

Este proceso de masificación del Tumbe, sin embargo, ha generado ciertos desencuentros y opiniones encontradas entre afrodescendientes y tumberos de Arica. Algunos miembros de ambas colectividades no ven con buenos ojos el hecho de que cualquier persona pueda realizar talleres enseñando el ritmo fuera de esta ciudad, pues en algunos casos esto conlleva una enseñanza incompleta en lo que refiere a los aspectos históricos y técnicos del ritmo. En paralelo, también existe cierto desacuerdo en la forma en que agrupaciones tumberas de otras ciudades utilizan el ritmo, lo que para algunos tumberos y/o afrodescendientes ariqueños constituiría una práctica que saca al Tumbe de su contexto de origen para utilizarlo con otros fines a los que fue recreado, ignorando los procesos históricos que lo configuraron y la relación que tiene con el movimiento afrochileno.

### **7.3. El performance del Tumbe desde el sonido: significados y valores asociados a la práctica tumbera**

En el presente capítulo describo experiencial y etnográficamente el performance del Tumbe desde la perspectiva de la ejecución musical con intenciones de comprender el proceso que ha hecho al ritmo ingresar y perdurar en las “instancias sociales” mencionadas en el apartado anterior (Blacking 2006). Este ingreso y posterior perdurabilidad refieren a cómo el Tumbe se ha introducido en dichos espacios al punto de volverse acompañante y generador de estos, consolidando su presencia en ellos con el pasar de los años: desde instancias del calendario festivo afrodescendiente hasta eventos personales de individuos tumberos, todos ritos transversales a cualquier periodo y contexto temporal, practicados siempre con distinto significado (Díaz y Said 2011).

Para comprender este devenir, es necesario referir a los procedimientos en los que el ritmo se pone en práctica, enfatizando en las características del Tumbe que Feld (2008) consideraría “etnomusicológicas”: aquellas que refieren a los significados compartidos de sus sonidos musicales y como estos se organizan socialmente para transmitir contenido a una audiencia a través de distintas performances en contextos de intenciones particulares. Con ese objetivo menciono los aspectos generales del estilo musical de la comparsa Tumba Carnaval, el que iré comentando en relación a las diferentes instancias donde “tocamos” el Tumbe, utilizando los términos y conceptos de nuestras interacciones cotidianas. Posteriormente reflexiono en torno a la valoración que tienen los músicos de esta agrupación de su práctica tumbera, enfatizando particularmente en quienes fueron interlocutores de esta investigación. Busco conocer los procesos de valor que los ejecutores desarrollan en relación a un ritmo cuya performance consolida una experiencia colectiva de identidad.

#### **7.3.1. Performance desde adentro: tocando el Tumbe en “la Tumba”**

En el entendido de que la música es una forma de “cultura expresiva” (Cánepa 2001), apuesto por una noción de performance en la que se conciben sus procesos de ejecución en relación a otros elementos, como la indisoluble presencia de prácticas danzarias y las interacciones entabladas con una audiencia a la cual la puesta en escena está explícitamente dirigida. En este sentido, la noción de performance musical permite comprender cómo la música tiene lugar entre un grupo de sujetos que organizan recursos, participantes, y

ocasiones (Feld 2008), permitiéndole a estos manifestar sentidos, sensibilidades, y conocimientos a través de significados compartidos de los sonidos musicales (Blacking 2007; Feld 2008). Estas características favorecen una comprensión del performance musical en tanto es constitutivo, reflexivo, y creador de cultura y vida social (Seeger 1987).

En la perspectiva de que las prácticas del colectivo tumbero de Arica poseen intencionalidades y significados compartidos, en este apartado me dirijo a conocer el proceso en que se organizan socialmente los sonidos musicales del Tumbe para permitirles, por un lado, “modular categorías particulares de sentimiento y acción” (Feld 2008:332) y por otro, ser parte de diferentes espacios y eventos sociales. Para ello me propongo describir el estilo de ejecución musical de la comparsa Tumba Carnaval, que como afirmo, ha sido recibido en diferentes espacios que en tanto “instancias sociales” son acompañados y generados por la música (Blacking 2006) (ver apartado 7.2.2.). Comento los procedimientos mediante los cuales se “toca el Tumbe” en relación a los diferentes contextos donde tiene lugar su performance, en miras de comprender los procesos que permiten a sus protagonistas construir y transmitir, por ejemplo, tristeza y alegría a partir de un mismo ritmo, es decir, de una misma conformación de patrones percutivos llamada “Tumbe Carnaval”.

El ritmo Tumbe ejecutado musicalmente en esta agrupación se enseña orientado por un compás métrico de 4/4 (cuatro cuartos), dentro del cual se encuentran los patrones percutivos del bombo, campana, y el galope de los repiques y “semillas” (huiros y shekere). Esta cualidad musical es constitutiva del ritmo, pues como menciono en el apartado 7.1., se origina en los principios de la recreación del antiguo Tumba Carnaval (entrevista Gustavo del Canto), y además es compartida por todas las agrupaciones.

La comparsa Tumba Carnaval cuenta con un espacio planificado anualmente para enseñar los patrones percutivos que componen el ritmo y permitir el ingreso de nuevos ejecutores musicales: “la Escuelita”. Allí, el estilo musical que sus directores trabajamos y enseñamos busca que cada instrumento ejecute los patrones percutivos y cortes particulares a cada uno, que para el caso de los bombos involucra al ya mencionado toque “apañado”. En esta enseñanza, cada instrumento tiene su función y característica: bombos son los graves, que sirven para darle el sonido característico al ritmo. Los shekeres y huiros están encargados de mantener el “pulso” o velocidad del ritmo junto con los repiques, aunque como mencioné en el apartado 7.1.6., estos últimos tienen mayor libertad para florear o “marcar” los

movimientos coreográficos de bailarines y bailarinas, pues sus sonoridades conforman la trilogía de percusiones latinoamericanas “llamador, repicador, y rascador” (Daponte 2019). La campana, por su parte, está encargada de “adornar” y acompañar al resto de los patrones con sus timbres agudos característicos. Cuando queremos referir a los momentos de ejecución musical en los que cada instrumento se encuentra realizando estos patrones particulares decimos que estamos “caminando”, pues estamos ejecutando el patrón “base” del ritmo. Utilizamos la denominación de “caminar” para referir a la ejecución de esos patrones base del Tumbé independiente de que nos encontramos en pasacalle, en escenario, o en otro espacio. Como describo más adelante, existen otros cortes y patrones percutivos del Tumbé que utilizamos para “variar”, “disminuir”, o “bajar” la intensidad de ese tocar “caminando”.

Generalmente los membranófonos bombos y repiques (llamados en conjunto tambores) se tocan colgados al hombro de quien lo ejecute, aunque dependiendo de la ocasión y de la disponibilidad del espacio es posible hacerlo sentado. Respecto a los implementos, tambores y campanas utilizan mazos: para los bombos, estos son generalmente alargados y gruesos, pues idealmente deben golpear el centro del cuero. También alargados pero más delgados son los mazos del repique, que, en contraste a los bombos, pueden golpear diferentes partes del cuero para darle distintos sonidos: al centro suena más grave y a las orillas suena más agudo. Las campanas, también llamadas “fierros” o “metales”, utilizan mazos variados: algunos más cortos y otros más largos, ni muy gruesos (pues son pesados) ni muy delgados (pues no permiten generar la fuerza necesaria para el sonido). Por último, los huiros también utilizan implementos cuyo rascado permite la emisión del sonido, específicamente “peines” de metal de tamaños variados dependiendo del instrumento (ver imágenes 8 y 9).

Si bien en esta comparsa se enseña la ejecución de tambores de la mano de un mazo, es posible ver músicos “tocando los cueros” con sus dos manos. Esto dependerá de la ocasión en particular, pues el toque con las manos resulta agotador para quien lo realice; así como de la técnica de la persona en cuestión, quien puede estar más o menos entrenada en tocar solamente con sus manos. Según he afirmado, y como profundizo en las páginas siguientes, “tocar el Tumbé en la Tumba” es un proceso más complejo que la ejecución de un instrumento, pues en su práctica hay muchos otros elementos involucrados.

A continuación, procedo a describir el proceso de ejecución musical del Tumbé en esta agrupación desde mi experiencia personal como músico y como “director” del bloque en

cuestión. En tanto performance, esta ejecución requiere ser entendida en torno a dos variables: los preparativos para tocar, vestimentas y templado de tambores; y lo referido a la ejecución musical, percusión y cantos. Agrupo de esa forma la puesta en escena musical del Tumbé en “la Tumba” para dar una idea general del proceso en el que esta construye y transmite diferentes significados, en miras de reflexionar sobre cómo su continua reproducción ha generado una recepción favorable de sus audiencias sobre la base de una “empatía kinestésica” (Martínez 2014), la que ha permitido al ritmo crecer en diferentes espacios y en nuevos ejecutores. En las siguientes líneas demuestro que la práctica del Tumbé, específicamente su ejecución musical en la comparsa Tumba Carnaval, es una actividad eminentemente colectiva, cuya puesta en práctica requiere de esfuerzos coordinados entre el grupo en cuestión.

#### 7.3.1.1. Prepararse para tocar

Cada vez que debemos presentarnos, sea por nuestra propia cuenta o junto a bailarines y/o bailarinas, acostumbramos a coordinarnos comunicándonos vía grupo interno de Facebook con los detalles de horario, lugar, y ocasión en la que debemos tocar, además de las vestimentas particulares que vayamos a utilizar. Dependiendo del evento, los integrantes del bloque vamos confirmando nuestra participación, que va asociada a la ejecución de un instrumento en particular. Algunos miembros del bloque ejecutan sólo un instrumento tumbero, por lo que se entiende que al confirmar su asistencia irían ejecutando aquél en el que están especializados. Otros integrantes que percuten más de un instrumento, o que actúan de directores musicales, especifican en dicha plataforma con qué se presentarán.

##### 7.3.1.1.1. Vestimentas tumberas

La comparsa Tumba Carnaval posee ciertas vestimentas “oficiales”, que son “las poleras” y los trajes. Estas vestimentas son fabricadas por costureras que reciben pedidos de ropas para uno o más bloques de la agrupación<sup>97</sup>. El dinero para financiar ambas vestimentas surge del bolsillo de los mismos integrantes de “la Tumba”, que generalmente lo hacen llegar a la tesorería de sus bloques para posteriormente ser encargados a las fabricantes. El período de fabricación de nuevas vestimentas es, mayoritariamente, en las semanas anteriores a las

---

<sup>97</sup> En general las personas encargadas de fabricar los trajes son mujeres costureras o sastres, que en mayor o menor medida son conocidas a nivel local por su trabajo, requerido por más o menos agrupaciones de distintos géneros musicales-coreográficos.

fechas de Carnaval de Arica. La denominación de “oficial” refiere a que estas vestimentas son utilizadas por miembros de la comparsa en momentos donde se presentan a nombre de ella. Sin embargo, es común que miembros de “la Tumba” utilicemos las poleras o trajes de la agrupación en otras instancias donde no necesariamente estemos tocando o bailando en su representación.

La “polera de la comparsa” puede ser diferente según los años, pero todas coinciden en que su diseño destaca en letras grandes “Tumba Carnaval”, y dependiendo del bloque en cuestión, esta polera llevará un símbolo o una frase relativa a dicho bloque: las poleras de músicos, por ejemplo, suelen llevar la imagen de tambores y ser iguales para hombres y mujeres, mientras que las de bailarinas suelen lucir la imagen de una mujer bailando Tumba.

Los trajes de “la Tumba” también son diferentes anualmente, pero mantienen una “estética” de afrodescendientes utilizando elementos rescatados del proceso de reinención del Tumba, como los faldones coloridos y los turbantes para las mujeres; además de otros elementos incorporados de otras tradiciones afrodiaspóricas, como las guayaberas para los hombres, el uso de alpargatas, y el color blanco (Taller de memoria FONDART N°489009) (ver imagen 6)<sup>98</sup>. En general, este tipo de vestimentas es fabricado con tela ligera, buscando que su uso deje libertad para realizar diferentes movimientos y para incorporar calzado de “alpargatas” y accesorios como sombreros, máscaras, collares, entre otros. Estos últimos son considerados parte importante de las vestimentas, pues no sólo constituyen un registro expresivo, sino que también forman la dimensión performativa, sensorial, y motriz del Tumba (Flety 2017).

La diferencia en el uso que se le da a poleras y a trajes tiene sentido según la “importancia” asociada a la ocasión de presentarse: las poleras funcionan como representativas de la agrupación, y se usan en eventos donde los miembros de “la Tumba” busquemos participar uniformadamente sin hacer uso de un traje, pues buscamos cuidar estos últimos para otras instancias (ver imagen 21). Por ejemplo, acostumbramos a utilizar la polera para el convite de Carnaval Andino, además de los ensayos, aunque en estos últimos la vestimenta es libre. En otras ocasiones, el equipo directivo solicita a los integrantes hacerse

---

<sup>98</sup> El color blanco ya se usaba como característico de los afrodescendientes de la comuna de Arica antes de la creación de la primera comparsa, como se puede ver en la imagen 6.

presentes con nuestras poleras, como para algunos velorios y funerales, pasacalles, presentaciones pequeñas, etc.

Imagen 23: Polera de músicos de la comparsa Tumba Carnaval. Ejemplar del año 2019.



Fuente: Registro Propio

Imagen 24: Polera masculina de la comparsa Tumba Carnaval. Ejemplar del año 2020.



Fuente: Registro Propio

Los trajes “oficiales” de la comparsa, por otro lado, son utilizados cuando buscamos exhibirnos, especialmente en ocasiones festivas como en pasacalles del carnaval de Arica, instancia para la cual fueron creados (ver imágenes 11 y 12). También se utilizan trajes en algunas cruces de mayo y otras presentaciones formales de la comparsa (ver imagen 15). Hay diferencias entre los trajes utilizados por hombres como por los que son vestidos por mujeres, pues en general se privilegia el uso de faldones y vestidos para estas últimas, mientras que en los hombres se busca conservar las guayaberas y los pantalones. A pesar de esto, la decisión de qué traje utilizará cada integrante radica únicamente en la persona que lo vestirá. Por último, los trajes son confeccionados tratando de generar concordancia en color y forma con las vestimentas de los bloques de baile, lo que nos permite a menudo presentarnos manteniendo esas similitudes, siguiendo así una lógica común en la organización de los

elementos plásticos, en este caso, para los colores y forma de las vestimentas (Martínez 2014).

Imagen 25: Trajes masculinos de la comparsa Tumba Carnaval, año 2019 y 2020 respectivamente.



Fuente: Registro propio

Al comprender las instancias donde nos presentamos como más o menos importantes, aludimos a que las intenciones de estas son diferentes según los intereses de la comparsa. Desde esta perspectiva, los eventos asociados al calendario festivo, al fallecimiento de algún integrante, o a algún pasacalle, son considerados más importantes y la comparsa busca los medios para hacerse presente. Lo que nos moviliza a utilizar un traje o la polera dependerá de las características de cada evento, pues puede ser que una instancia festiva como el entierro del “Ño” resulte importante para la comparsa, pero sus dinámicas de juegos y suciedad no permiten que asistamos con trajes, pues estos se ensuciarían (ver imagen 13 y 14).

Siendo esta la lógica general que utilizamos para nuestra vestimenta, existen algunas excepciones. Por ejemplo, en la instancia de pasacalle por motivo de “pascua de negros”, algunos miembros acostumbramos a vestirnos con trajes de “reyes magos” o “pastorcitos”, aludiendo a las características de la fecha en cuestión. Si bien es una decisión propia de cada integrante, la motivación general para ese día es la de cambiar la vestimenta. Por otro lado, algunas veces los miembros de “la Tumba” mezclamos polera y trajes, también dependiendo de la ocasión y de la disponibilidad de estas vestimentas, encontrándose ocasiones reiteradas en las que músicos optamos por vestir nuestras poleras y bailarinas por vestir trajes (ver imagen 20). Por último, en otras instancias hay libertad de vestimenta, pues no necesariamente se busca representar a la comparsa y además se opta por proteger los trajes y

las poleras de posibles manchas: entierro y desentierro del “Ño”, martes ch’alla (ver imagen 14), noche de San Juan, entre otras.

#### 7.3.1.1.2. El templado de tambores

En el contexto de prepararnos para tocar Tumba realizamos el “templado de tambores”. Cuando templamos, lo que hacemos es disponer los tambores alrededor de una fogata orientando sus parches de cuero hacia el fuego. Para realizarlo requerimos de un espacio abierto, pues se desprende mucho humo y calor, y en algunas veces, olores fuertes. El templado es una instancia común a todas las ejecuciones musicales, tanto de Tumba Carnaval como de otras comparsas.

Imagen 26: Templado de Tambores previo a una descarga tumbera “de despedida”. Abril del 2016.



Autor: Registro Propio.

El objetivo del templado es que los tambores logren un “sonido ideal”, el que se consigue tensando sus cueros con el calor de la fogata. Algunos tambores, tanto bombos como repiques con parche de cuero, pueden lograr ese sonido sin necesidad de calentarlo al fogón, pues quedando bajo el sol reciben el calor de este y sus cueros se tensan de igual manera. Algunos repiques con los “tensores” que ya he mencionado suelen ajustarse equilibrando la cantidad de calor que recibe el cuero con la presión ejercida por las tuercas que presionan el tensor.

La efectividad del templado dependerá de las características de cada instrumento. Algunos bombos recién fabricados suelen mantenerse “templados” sin la necesidad de calor que tienen bombos más antiguos, cuyos cueros apagan su sonido si no están templados, lo que hace posible que cada integrante conozca su tambor y sus características particulares. Esta cualidad del templado permite que exista cierta supervisión de los tambores, que puede

ser de cada tambor en particular o proveniente de alguna persona que se ofrezca voluntariamente o que se le haya pedido estar “a cargo” del fuego y el templado.

En “la Tumba” es muy poco común “tocar sin templar” pues esto resulta perjudicial para los instrumentos, y cómo ya mencioné, desde la creación de este tambor con cuero clavado, el templado es el método óptimo para mejorar su sonido. A pesar de que se pueden favorecer los sonidos de cada instrumento utilizando el calor del sol, el templado prevalece en la práctica musical tumbera porque tiene una dimensión de “reunión social” que también es importante de destacar.

Templar los tambores favorece nuestra socialización como músicos, independiente del instrumento que ejecutemos, pues nos pone unos con otros frente a frente en un espacio donde nos preparamos para tocar, en el que algunos integrantes retocan sus vestimentas, “aprietan” o “sueltan” los tensores de sus repiques y realizan otras actividades. Es común a las comparsas afroarriqueñas que los momentos de templado involucren la ingesta de alcohol y otras sustancias que favorezcan el relaxo y la “motivación” para tocar con más concentración y/o energía. En algunas ocasiones puede haber integrantes de otros bloques de la comparsa apostados en el lugar donde estemos templando, compartiendo junto a nosotros antes de presentarnos.

He mencionado que el templado es una práctica común previa a todas las ejecuciones musicales, sin embargo, su realización depende del espacio donde vayamos a tocar, pues no siempre nos encontramos con espacios abiertos y amplios para templar, como cuando tocamos en alguna escuela o en otros espacios cerrados. En esos casos buscamos otras opciones posibles, pero siempre privilegiando la posibilidad de templar. Por otro lado, algunos espacios donde templamos requieren que nos comuniquemos con otras personas, por ejemplo, para pedir permiso de realizar la fogata si es en algún sector residencial o privado. En otros casos, el fuego y el humo pueden resultar molestos para algunas personas, que suelen reaccionar a nuestra presencia de diversas maneras: por ejemplo, con curiosidad o molestia.

El término del templado también está supeditado al espacio donde nos encontremos. En ensayos, por ejemplo, los tambores se retiran del templado según haya que empezar a “tocar”, después de haber pasado un rato considerable entre el comienzo del templado y el término de este, aunque algunos tambores se mantengan un tiempo más esperando tomar su sonido

óptimo para integrarse después al bloque. Lo que hace variar la dinámica del templado es el tiempo con el que contemos para realizarlo antes de presentarnos al lugar donde vamos a tocar: algunas veces se alarga, otras veces se acorta, pero en general está pensado para una hora antes de la cita, a excepción de las fechas de carnaval de Arica donde destinamos dos horas a la preparación previa a tocar.

Imagen 27: Bloque de músicos de la comparsa Tumba Carnaval previo a su presentación en el Carnaval de Arica, año 2017.



Autor: desconocido. Fuente: Facebook “Comparsa Tumba Carnaval”.

Cuando ya estamos próximos a presentarnos apagamos el fuego si es que este sigue prendido y nos llevamos nuestros tambores e instrumentos al lugar donde vayamos a tocar. Ya que la mayoría de las instancias donde nos presentamos son acompañadas por el baile, podemos ir en conjunto a nuestro destino o reunirnos en él. Si se trata de un pasacalle, nos ubicamos en nuestro lugar, o si se trata de una instancia tipo “escenario” esperamos nuestro turno, y así dependiendo de la ocasión.

#### 7.3.1.2. La ejecución musical: tocar y cantar en comunicación

Buscando una narración completa del proceso de ejecución musical del Tumbé en “la Tumba”, procedo a describir específicamente sus aspectos técnicos: la percusión y el canto. En el entendido de que los ejecutores musicales somos protagonistas del performance de “tocar Tumbé” (Cánepa 2001), quienes participamos de las instancias mencionadas en el apartado 7.2.2. lo hacemos siendo conocedores de los “procedimientos” de ejecución del ritmo, permitiéndonos ejecutar los patrones percutivos de cada instrumento en particular en los momentos que requiramos hacerlo.

Este conocimiento de la ejecución de los patrones rítmicos del Tumbe, que es previo a la incorporación de un nuevo integrante a algún espacio de ejecución musical de “la Tumba”, me permite volver a afirmar que el ritmo Tumbe en tanto sonoridad está claramente definido por una composición de patrones percutivos de cinco instrumentos: bombos, repiques, shekeres, huiros, y campanas (ver imágenes 5, 7, 8, y 9). Esta característica del Tumbe se vuelve interesante al considerar que, como he afirmado, esos patrones en conjunto permiten expresar diferentes sentidos e intenciones que varían según las instancias de ejecución particulares, a través de estrategias de organización de sonidos musicales de canto y percusión (Feld 2008) que procedo a describir en este apartado como el “estilo” (o forma) de tocar en “la Tumba”.

Para hablar de un “estilo” musical particular a esta comparsa, he descrito sus procesos de enseñanza además de los momentos donde esta ensaya. Estas instancias, que comprendo como espacios de reproducción del colectivo tumbero, permiten entrenar nuestra ejecución de cantos y patrones rítmicos, que son practicados de formas diferentes según los eventos y espacios donde tienen lugar. Esto quiere decir que, al tocar, lo que hacemos es ordenar los patrones, cortes, y cantos, según las intenciones particulares de nuestra presentación. Es por esto que no existe un orden predeterminado en la ejecución musical del Tumbe, pues en sus diferentes puestas en escena es posible observar que los cortes y las canciones se realizan de maneras diferentes, dependiendo en gran medida de que exista una efectiva comunicación interna entre músicos en los momentos de ejecución. Esta comunicación va de la mano a la figura de uno o más “directores musicales<sup>99</sup>”, cuya función es orientar, indicar, y sobre todo comunicar al bloque de músicos la realización de cantos, cortes, y movimientos antes de y durante la ejecución musical.

Lo expuesto en el presente apartado (7.3.1.2.) me permite considerar que el proceso de ejecución musical del Tumbe en esta agrupación requiere de una activa comunicación interna que es posible a través de la socialización de gestos y señales realizadas por los directores. Estos últimos utilizan principalmente sus manos para posibilitar esta comunicación de

---

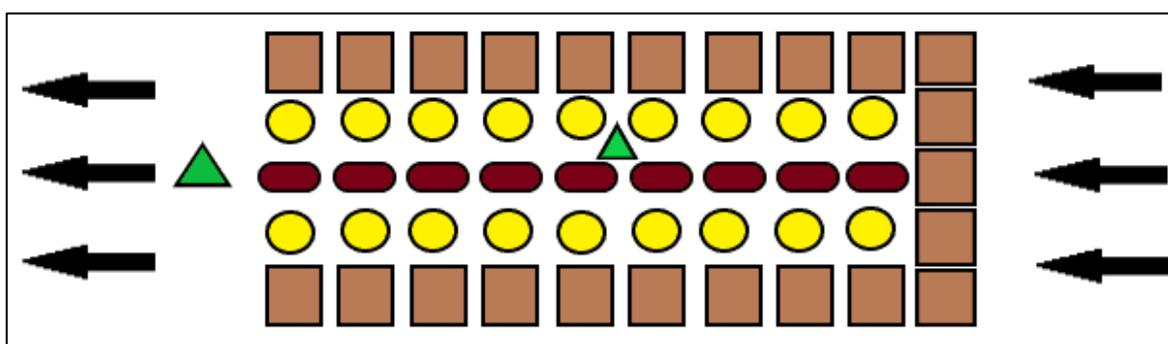
<sup>99</sup> Es necesario hacer el alcance de que el término “director” puede remitir a dos funciones ligeramente diferentes. Por una parte, se le dice “director musical” a la persona encargada de liderar y manejar al bloque de músicos de una comparsa durante un tiempo determinado. En paralelo, también se le dice “director musical” a quien oriente a los ejecutores musicales en la realización de cortes, cantos, y movimientos. Si bien la mayoría de los directores musicales que lideran los bloques son también directores musicales en momentos de ejecución, la mirada performativa de este estudio se guía por la última acepción del término, referida a la dirección como la comunicación interna del bloque musical.

carácter no verbal, dando lugar a una constante y atenta conexión entre músicos, consolidando al Tumbe como una música en gran medida colectiva (Martínez 2014). Para sustentar la idea de la ejecución en comunicación, a continuación, profundizo en los aspectos performativos de “tocar Tumbe en la Tumba”, comprendiéndolos a partir de la percusión y el canto, que como describo, están intrínsecamente relacionados entre sí.

#### 7.3.1.2.1. Percutir: conformación de patrones rítmicos

Para “empezar a tocar” requerimos que una persona esté mayor o menormente “a cargo”. Como he mencionado, esta recibe la mayoría de las veces la denominación de “director”, y su función radica en favorecer la comunicación interna del bloque indicando con señas y/o con palabras como entrar a tocar: si es con un corte, con un “llamado<sup>100</sup>”, o con otra figura musical. Luego, esta u otra persona da “la cuenta” para tocar, que consiste en la indicación mediante señas o palabras de los tiempos musicales del compás anterior a la figura musical a ejecutar, generalmente contando de uno a cuatro. Si somos muchas personas como en el Carnaval de Arica<sup>101</sup>, la cuenta la realizarán dos directores agitando sus brazos para captar la atención de todo el bloque. En cambio, si somos pocos como en una “presentación de escenario” (apartado 7.2.2.3.2.), bastará con que el conteo sea silencioso y con los músicos mirando para asegurar su atención.

Imagen 28: Formación de músicos en pasacalle. Avanzando en dirección derecha a izquierda.



- En la imagen 28, los cuadrados (café claro) representan a los bombos, que se ubican a los costados y al final del bloque con el objetivo de potenciar su sonido. Los círculos (amarillos) simbolizan a los accesorios (huiros, shekeres, y campanas). Los óvalos (marrón) representan a los repiques, que se ponen en hilera al centro del bloque para mantener una velocidad

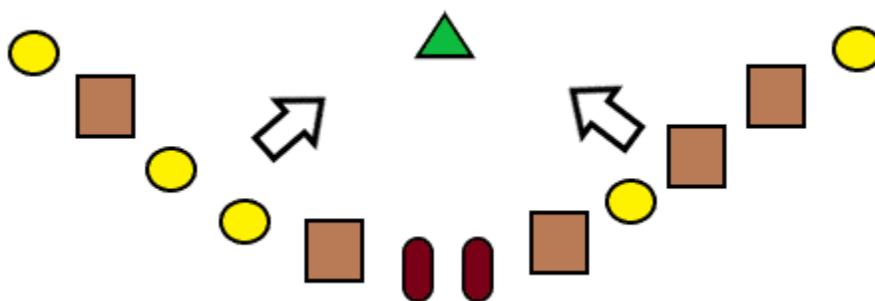
<sup>100</sup> Decimos “llamado” cuando referimos a las figuras musicales ejecutadas por el repique que sirven para anunciar la ejecución de un corte o de una variación en el ritmo.

<sup>101</sup> Para el Carnaval de Arica del año 2019, la comparsa Tumba Carnaval se presentó con un aproximado de 93 músicos, siendo la cifra más alta en la historia de esta agrupación. Fue necesario contar con tres directores musicales.

constante. Por último, los triángulos (verdes) son los directores musicales, uno en frente y otro en medio del bloque.

Fuente: Elaboración propia

Imagen 29: Formación de músicos en media luna para descargas o presentaciones “de escenario”.



- Esta formación es más libre, aunque se prefiere dejar a los repiques (marrón) al centro de la figura con la intención de mantener la velocidad. Bombos (café claro), y accesorios como shekeres, huiros, y campanas (amarillos), completan la media luna. Un director (verde) se ubica en frente del cuerpo musical captando la atención del grupo.

Fuente: Elaboración propia

El recurso de contar los tiempos musicales para empezar a tocar se vuelve aún más necesario pues también indica las “pulsaciones” o la velocidad del toque. En general, nuestro toque mantiene una velocidad constante que en términos de métrica musical se encuentra entre los 100 y 120 ppm en un compás de 4/4<sup>102</sup>. Sin embargo, es común que en ciertos momentos traspasemos ese marco de pulsaciones “apurando” o “atrasando” el ritmo. En este sentido, los músicos denominamos “picadito” al ritmo Tumbé a mayor nivel de pulsaciones, y le decimos “cadencioso” cuando, por el contrario, se reducen sus pulsaciones.

Dependiendo de la instancia en cuestión, las variaciones en el “pulso” que mantenemos generarán respuestas en el cuerpo de baile, que debe modificar su expresión coreográfica acorde a nuestras pulsaciones. Por ejemplo, cuando queremos destacar la cadencia y solemnidad de alguna ejecución, como en las cruces de mayo, acostumbramos a reducir el nivel de esas pulsaciones pudiendo llegar a 70 ppm. Por otro lado, en instancias festivas o de descarga, podemos llevar esas pulsaciones al máximo, llegando a algunos pulsos de 170 ppm. Subir la cantidad de pulsaciones es una estrategia que a menudo utilizamos cuando queremos contribuir a la saturación del ambiente y los sentidos (Martínez 2014). Estas formas de tocar

<sup>102</sup> En métrica musical, PPM significa “pulsaciones por minuto”. Quiere decir que el tiempo al que tocamos generalmente está orientado por 120 tiempos en un minuto.

son acomodables según los contextos, aunque nuestra enseñanza favorece un aprendizaje de ejecución en 120 ppm, lo que, como comento más adelante, puede dificultar la ejecución de patrones percusivos con más o menos pulsaciones por minuto.

He mencionado que otro elemento que representa y constituye una parte importante en nuestra forma de tocar es la realización de cortes, que destaco como aquellas “variaciones” en el ritmo realizadas por el bloque musical en particular o en conjunto con la coreografía. Mediante señas y/o palabras, el bloque musical se comunica para ejecutar diferentes figuras musicales que permiten disminuir, modificar, o intensificar, algunos compases en los patrones rítmicos del “tocar caminando”. Los cortes son comunicados mediante señas antes de ser ejecutados, y dependiendo de la cantidad de participantes serán anunciados a modo de conteo por los directores musicales, quienes realizan una cuenta para sí mismos antes de comunicarla al resto del bloque<sup>103</sup>.

Imagen 30: Directores musicales de la comparsa Tumba Carnaval indicando la realización de un corte en pasacalle del Carnaval de Arica, año 2020.



Autor: desconocido. Fuente: Facebook “Comparsa Tumba Carnaval”.

Un corte en percusión es aquél que modifica exclusivamente las formas de tocar el ritmo base del Tumba en sus diferentes instrumentos, y los cortes con coreografía comparten esa misma característica con la diferencia de que tienen una respuesta y ejecución asociada al cuerpo de danza. Cuando nos presentamos a tocar generalmente empezamos con un corte de percusión largo, especialmente en instancias concurridas como Carnaval de Arica, o en otras

---

<sup>103</sup> Posterior a la indicación, los directores indican para sí mismos cuatro tiempos musicales, que sirven para coordinar la cuenta de tiempos que ambos realizan para todo el bloque, buscando que el corte sea ejecutado en conjunto por todos los músicos.

como ensayos, pasacalles, y noche de San Juan, para posteriormente realizar cortes conjuntos al cuerpo de danza.

Dentro del repertorio de cortes musicales que manejamos en “la Tumba” se encuentran algunos con los que buscamos darle matices y variaciones al ritmo modificando los patrones “base” del Tumbe. Entre ellos se encuentran cortes como “bombo”, en el que se silencian todos los instrumentos excepto los tambores graves que se mantienen realizando su patrón para “caminar”; el “tres”, en el que los tambores alternan golpes entre la madera y el parche de cuero; o solamente “madera”, donde los tambores marcan las pulsaciones con golpes al “casco” del tambor mientras que shekeres, huiros, y campanas, mantienen sus patrones base.

En la consideración de que durante los momentos de ejecución musical cada participante percute patrones particulares que en su conjunto conforman el ritmo Tumbe, la cantidad mínima de instrumentos necesarios para esa conformación dependerá de las características del momento en cuestión. En este sentido, para espacios como las “cruces de mayo” (apartado 7.2.2.2.5.) es común concurrir con menos tambores y brillos que para una “noche de San Juan” (7.2.2.2.6.), que a su vez cuenta con menos instrumentos que un pasacalle del Carnaval de Arica (7.2.2.2.2.). Lo óptimo, por lo tanto, nuevamente depende de la instancia social donde se ejecuta el Tumbe, aunque en todas ellas es común por lo menos encontrar cuatro de los cinco instrumentos.

Respecto al número de percusionistas que se presentan en las ejecuciones musicales, este también depende de las intencionalidades que cada una de estas persiga. Entendiendo que un número mayor de percusionistas es sinónimo de mayor potencia en el sonido, acostumbramos a administrar esta cantidad para cada instancia en particular, pues evaluamos tanto las características físicas del espacio como el motivo de la ejecución. Si estamos en un lugar cerrado, como una fiesta privada o una ceremonia formal, consideramos que con seis a diez personas es suficiente para asegurarnos de ser percibidos por la audiencia, a diferencia de un pasacalle o un ensayo, donde buscamos ser más percusionistas para poder ser escuchados por el cuerpo de danza y los espectadores, aunque necesitemos reforzar nuestra comunicación interna con dos o más directores. En consecuencia, en las cruces de mayo nos presentamos con un número no superior a ocho percusionistas (ver imagen 15), mientras que, en otras instancias como las noches de San Juan, los pasacalles, (ver imágenes 14 y 16), e incluso los velorios y funerales, lo hacemos con el número de ejecutores que estén libremente dispuestos

a participar, lo que alimenta la intención de buscar una potencia y saturación sonora (Martínez 2014).

La atención y “disciplina” que tengamos al momento de “tocar Tumba” tampoco puede entenderse sin poner énfasis en el evento donde nos encontremos. En espacios más distendidos y de fiesta como los asociados al “Ño” carnavalón, o en un cumpleaños particular, es común que vayamos cambiándonos de instrumentos, que algunos dejen de tocar, que se sirvan un trago de alcohol mientras lo hacen, y otras acciones relacionadas a un estado de fiesta. Por otro lado, en instancias más formales como presentaciones de escenario, procuramos desempeñarnos atentamente en cada instrumento, poniendo atención a la persona encargada de la dirección. Por ejemplo, nadie “se saca” el tambor en pleno pasacalle para cambiárselo a otra persona, a menos que sea una emergencia. En todas estas instancias, el consumo de alcohol funciona como un combustible para los cuerpos ejecutores (Flety 2017), lo que confirma la asociación entre música y bebidas alcohólicas que durante el ritual se vuelven agentes eficaces para la circulación de la energía del universo y la transformación del mundo (Martínez 2014).

Imagen 31: Tocando Tumba en el entierro del Ño Carnavalón, año 2018.



Autor desconocido. Fuente: Facebook “Comparsa Tumba Carnaval”.

Respecto a los movimientos que ejecutamos los integrantes del bloque musical de “la Tumba”, estos también deben entenderse de la mano del lugar donde nos estemos presentando. En pasacalles, por ejemplo, acostumbramos a formarnos en bloques marchando hacia adelante (ver imagen 28), y nuestros movimientos buscan demostrar fuerza y/o alegría manteniendo la coordinación: nos movemos hacia los lados orientándonos según los tiempos musicales, o realizamos pequeñas coreografías ensayadas previamente. En estas instancias se manifiesta explícitamente la estrecha relación de la comparsa con el movimiento corporal

y con los movimientos locomotores que suponen un desplazamiento del cuerpo sobre el suelo (Martínez 2014). En este sentido, el movimiento coreográfico del Tumbé en marcha-pasacalle aparece como el lugar donde se actualiza sin pausa una tensión entre la opulencia del cuerpo musical y el gasto energético del esfuerzo físico y de la resistencia al ejecutar el instrumento (Flety 2017).

En la consideración de que nuestros instrumentos musicales nos otorgan la posibilidad de movernos al ejecutarlos en un “caminar bailando” tal como Martínez destaca para las músicas indígenas colectivas en Bolivia (2014), estos trayectos de marcha generan una percepción cinética de sonidos que se alejan, se acercan, y se desplazan en distintas direcciones. Por otro lado, algunos espacios más pequeños como los de “escenario” (ver imagen 29) nos obligan a reducir la cantidad de movimientos locomotores, dando libertad a los ejecutores de “moverse” como prefieran.

#### 7.3.1.2.1.1. La otra parte de la ejecución: heridas, errores, y “cruces”

Hasta ahora he narrado los elementos principales que entran en juego en el proceso de ejecutar musicalmente el Tumbé en “la Tumba” desde una perspectiva de performance que reconoce en los sujetos partícipes la consciencia de que forman parte de un acto comunicativo (Cánepa 2001). Sin embargo, desde una posición de percusionista, advierto necesario incorporar en este análisis los elementos que “perjudican” dicha ejecución en tanto afectan la disposición de los ejecutores de realizar su práctica, así como a las intenciones que esta busque. Me refiero particularmente a los errores y equivocaciones, también llamadas “pifias”; y a las heridas en el cuerpo y en los instrumentos derivadas de la actividad percutiva.

En instancias donde los percusionistas hemos llegado a tocar por más de dos horas con las intenciones de fuerza y saturación, como en el Carnaval de Arica o en “martes ch’alla, podemos desarrollar heridas en nuestros cuerpos dependiendo del instrumento percutido: es común ver bomberos con cayos o ampollas en sus manos por el uso de los mazos, o algunas personas ejecutantes de “los brillos” con dolores en sus muñecas o manos. También es común que quienes percuten tambores colgados a sus hombros puedan presentar malestares físicos derivados del peso de este, sea en esa misma región del cuerpo, o en el cuello, caderas, y/o rodillas. Por otro lado, las instancias donde se toca por más tiempo suelen afectar también a los instrumentos, particularmente a los tambores: al ser percutidos con un mazo, el cuero de

bombos y repiques se expone a “picarse” parcialmente o a “rajarse” y romperse por completo. Cuando un cuero tiene un “piquete” puede seguir sonando, mientras que al estar rajado queda inmediatamente impedido de transmitir su sonido ideal.

Otro elemento importante para comprender en general la forma de tocar el Tumbé es el de los errores y “pifias”. He mencionado que en general mantenemos una velocidad circundante a los 100 y 130 ppm. Sin embargo, en algunos momentos suelen generarse variaciones en la velocidad ejecutada por algunos instrumentos. Por ejemplo, las personas ejecutantes de shekere pueden desarrollar cansancio físico al llevar el instrumento a muchas pulsaciones provocando que no puedan mantener ciertas velocidades en la ejecución. En ocasiones esto lleva a los tambores a perder su métrica de 4/4, lo que genera equivocaciones a nivel individual y grupal en la realización de golpes asociados a los tiempos musicales. Una “pifia” como esta puede verse favorecida por la distancia entre los músicos, ya que generalmente ocurren cuando estamos en lugares amplios y somos muchos. Al ejecutar los instrumentos en estas pulsaciones “desiguales” decimos que “estamos cruzados” o que ocurrió un “cruce”, pues algunos instrumentos siguen percutiendo cortes y/o patrones a velocidades diferentes a las de otros. Sonoramente asociamos esto a una percepción de desorden, comprendiendo que el ritmo es enseñado y pensando para ser ejecutado por percusiones conjuntas y coordinadas.

Estos elementos referidos a las heridas y a los cruces son determinantes en la disposición que tenemos a la hora de tocar, pues si bien muchas veces estamos alegres y con ganas de transmitir lo que queramos transmitir, esto puede verse afectado por heridas, cruces, errores, y otros inconvenientes derivados de la puesta en escena. En este sentido, las equivocaciones en la ejecución musical a las que aludo son momentos en los que se impiden, perturban, y desarticulan las intencionalidades de nuestra performance. A pesar de esto, hemos generado diferentes estrategias o respuestas a cada una de estas situaciones que perjudican nuestro desempeño, desde la interrupción de la ejecución en momentos de cansancio, para descansar rápidamente y volver a tocar; hasta el recurso de percutir las “pulsaciones” en las campanas cuando ocurren los cruces, buscando que el resto del bloque pueda nuevamente unificar su tiempo y velocidad musical.

Para finalizar este apartado veo necesario destacar y comentar los momentos de término de las ejecuciones musicales, pues estos también varían según la instancia en cuestión y su

intencionalidad particular. A pesar de esta diferencia, es constante en nuestro tocar que terminemos realizando diferentes cortes, que comunicamos acompañados de la seña/palabra “se va” o “y matamos”, comprendidas por los ejecutores como una indicación de dejar de tocar. En un velorio, por ejemplo, las ejecuciones musicales están abocadas a despedir a la persona difunta, lo que influye en que luego de terminar el corte final algunos percusionistas nos dirigamos a la urna mientras otros saludan y entregan las condolencias a los familiares de la persona en cuestión. La audiencia que presencia el término de nuestra presentación en velorios como este, en general, no acostumbra a manifestarse ni aplaudir una vez dejamos de tocar. Por otro lado, en pasacalles y otras descargas festivas, los ejecutores solemos acompañar el último golpe de nuestro corte con un grito de fuerza y alegría, que suele venir acompañado de los aplausos de la audiencia presente.

#### 7.3.1.2.2. Cantar: lírica y expresiones vocales

Otro elemento constituyente en la sonoridad del ritmo Tumbe en “la Tumba” es el canto, enseñado desde la Escuelita y reproducido en los ensayos y todas las instancias donde se toca el Tumbe. A continuación, describo a grandes rasgos el uso y las formas que toman las expresiones vocales entre los ejecutores musicales de esta comparsa, enfatizando en la existencia de diferentes contenidos líricos que se expresan según las intencionalidades de cada instancia donde “se toque y se cante” el Tumbe.

En “la Tumba” solicitamos cantar a todas las personas que integran el bloque musical, independiente de su género o edad. Los cantos son creados, o en algunos casos importados de otros géneros musicales, para ser ejecutados en la tonalidad de Sol Mayor (G en clave americana)<sup>104</sup>, lo que implica que las melodías se componen de diferentes notas musicales ubicadas dentro de ese marco tonal.

---

<sup>104</sup> La clave americana es una simbología que permite nombrar las notas musicales aludiendo a la formación de acordes compuestos por tres notas. Se utilizan las letras desde la A a la G para referir a los acordes comprendidos desde La hasta Sol.

Imagen 32: Notas musicales que componen la escala de Sol Mayor.



Fuente: Elaboración propia

La modalidad o procedimientos para cantar el Tumbé en la comparsa Tumba carnaval se ejecutan según la dinámica “pregón-coro”, también llamada “canto responsorial<sup>105</sup>”. Tanto las canciones, compuestas por una o más estrofas; como los pregones, conformados por frases repetidas sucesivamente; son ejecutados manteniendo una separación entre uno o más pregoneros (o cantantes solistas, principales) y un coro, compuesto por las personas que interactúan respondiendo al canto principal. Los pregoneros al cantar están indicando tanto la letra como la melodía de la canción o pregón en cuestión, lo que sirve al coro para responder respetando esa melodía y la letra que proceda según corresponda. También es común que algunas personas del coro expresen gritos de alegría o ánimo en momentos de pregón, como, por ejemplo: “¡sabrosito!”, en miras de enriquecer el ambiente de festividad en instancias de este tipo.

Al cantar, esta dinámica de pregón-coro se expresa a través de “cuartetos” o “seguidillas”. Una cuarteta es una forma de cantar en la que se “pregona” un número de versos cuádruple (cuatro u ocho) que son repetidos en su totalidad por el coro, para finalmente dar paso a una “fuga”, donde se reitera una de las frases finales de la canción. Una seguidilla, por otro lado, es una forma de cantar en la que se repite una frase específica, por ejemplo “*¡esta tumba es de verdad!*”<sup>106</sup>, anunciada por un pregonero y que continua siendo cantada por todos. En las “fugas” y en las “seguidillas”, acostumbramos a que los pregoneros vayan “alimentando” al coro, esto es, respondiéndole e interactuando con él según el contenido lírico de la expresión vocal en cuestión. Por último, son también los pregoneros (o los directores) quienes se encargan de detener los cantos, pues tanto en seguidillas como en fugas acostumbran a

---

<sup>105</sup> Este tipo de canto está asociado a los “salmos responsoriales” provenientes de los cultos católicos, expresiones que han sido musicalizadas por los “coros de negros”, convirtiéndose en una expresión vocal característica de los afrodescendientes (Daponte 2019).

<sup>106</sup> *¡Esta tumba es de verdad!* es una seguidilla cantada en la comparsa Tumba Carnaval. Suele ejecutarse al volver a “caminar” luego de realizar un corte en instancias de pasacalle donde tocamos en representación de la comparsa, pues alude directamente a ella como “esta tumba”.

entonar las frases “¡Tumba Carnaval!”, “¡Tumba!”, o “¡Ahí nomás!”, que son entendidas por el coro como una invitación a dejar de cantar.

Acostumbramos a cantar las cuartetos manteniendo una estructura de percusión en la que “bajemos” la intensidad del ritmo para destacar las voces de los pregoneros con aquellos cortes que modifican los patrones base del timbre: “la madera”, “bombo”, o “el tres”. De lo contrario, “pregonear” cuando los instrumentos están “caminando” resulta muy desgastante, pues la potencia sonora de los instrumentos opaca las voces solistas. A criterio de quien dirija quedará la forma específica de “volver a caminar”, pero en general se suele realizar un corte para “subir” al patrón base principal en momentos donde el coro va a responder, con la intención de acompañar percutivamente el canto y de darle más fuerza a su ejecución. Finalmente, las cuartetos terminan manteniendo una seguidilla con la frase final de la canción, denominada como “fuga”, que es acompañada de cortes percutivos según la intención de quien dirija.

El contenido lírico de las canciones que se cantan en Tumba Carnaval es variado, pues es posible encontrar canciones que remitan a figuras religiosas, como a sentimientos de alegría, tristeza, u otros más. Algunas canciones aluden a características de la región de Arica, como “*san José viene bajando, se viene para acá, en la puna hay aguacero, que empiece el carnaval*”; otras refieren a las prácticas de los tumberos “*tumbero, tumbero bueno, tu toque y tu baile quiero*”. Por otro lado, algunas canciones han sido importadas de otros ritmos, como “*mañana por la mañana, llena tu casa de flores, que seguro te visita, la virgen de los dolores*” proveniente de la “Plena puertorriqueña”. Por último, existen canciones que se agrupan para ser cantadas en instancias festivas, idealmente en semana de carnavales, como “*donde está mi coro, donde está mi gente, oye con la Tumba, se arma el ambiente*”, “*oye como suena mi bombo, mira quien lo goza como yo*” y “*carnaval mamá, carnaval, deja los problemas y a gozar*”.

Imagen 33: Ejecución musical de la canción “San José viene bajando”.



Fuente: Elaboración propia.

Como he aludido, algunas canciones son especiales para momentos particulares. “*El día que yo me muera, quiero que nadie me llore, que repiquen los tambores, toda la noche entera*” es una canción que se canta generalmente para recordar a un fallecido, sea en su velorio, en el cementerio, o en el carnaval de Arica<sup>107</sup>. Pablo Domínguez comenta que esta canción ha acompañado los dolorosos procesos fúnebres de muchas personas, quienes en ocasiones piden la canción para recordar a la persona fallecida.

Imagen 34: Ejecución musical de la canción “El día que yo me muera”.



Fuente: Elaboración propia.

Pregón canta mientras el coro responde los mismos versos:

El día que yo me muera, quiero que nadie me llore, que repiquen los tambores,  
toda la noche entera x2  
(repite el coro)

Si alguien llora que sea bailando, al ritmo de mi tambor, que las lágrimas  
bailando, se mezclan con el sudor x2  
(repite el coro)

No le tengo miedo a la muerte, porque yo vivo el día a día, pa'l cielo yo me  
voy bailando, junto a la Tumba de mi vida x2  
(repite el coro)

Pregón: Esta tumba me la llevo

Coro: ¡pa la tumba!

Pregón: Esta tumba me la llevo

<sup>107</sup> La canción “El día que yo me muera”, escrita por Pablo Domínguez, fue cantada por la comparsa Tumba Carnaval en su presentación final en el carnaval de Arica del año 2019, con el objetivo de recordar a las personas de la agrupación que habían fallecido los años anteriores.

Coro: ¡pal cajón!  
el coro)

x2 (se repite el pregón y

La la la la la la la la, la la la la la la la la, la la la la la la la la, la la la la la la la  
(x2)

Otra canción cuyo contenido lírico la hace específica para instancias particulares es “el  
Tumbe pa’ la cruz de mayo”, escrita por Gustavo del Canto.

Imagen 35: Ejecución musical de la canción “Tumbe pa la cruz de mayo”.

The image shows a musical score for the song "Tumbe pa la cruz de mayo". It is written in 4/4 time with a tempo of 70. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are: "a la banzas-voy-can tando - hoy - te-ven go-yoa-to car - ay - santísima-cruze - mayo-con-can de la-pa ra a lum brar". The score includes a double bar line at the end of the second line.

Fuente: Elaboración propia.

Pregón canta mientras el coro repite el primer verso constantemente:

Alabanzas voy cantando, hoy te vengo yo a tocar, ay santísima cruz de mayo con  
candela para alumbrar

Los morenos te saludan, en eterna devoción, con tambores y quijadas caminando en  
procesión

Al entrar en este templo, se me parte el corazón, al ver aquella lindura señor de mi  
corazón

Que linda está mi cruz, entre rayos de cristal, alumbrando a todo el mundo con su luz  
celestial

Cuando pases por la cruz, y te quites el sombrero, con respeto y reverencia al ritmo  
del tamborero

Con tres clavos me persigno, y me abrazo de la cruz, por si acaso yo me muera en el  
nombre de Jesús

Del tronco nación una rama, de la rama una flor, de la flor nación María de María el  
creador

Con los sirios voy subiendo, por la arena en tu honor, la noche está estrellada y te  
sonríe mi señor

Alabanzas voy cantando, hoy te vengo yo a tocar, ay santísima cruz de mayo con  
candela para alumbrar

(Fuga: pregón y respuesta de coro)

Ay santísima cruz de mayo

Con candela para alumbrar

Con los clavos me persigno

Con candela para alumbrar

Con respeto y reverencia

Con candela para alumbrar

Voy rezando y caminando  
Con candela para alumbrar ...

A pesar de que existen canciones particulares para instancias específicas, la mayoría de los cantos que tenemos como repertorio son ejecutados en nuestras diversas puestas en escena, pues en algunos casos, estos aluden a elementos comunes al Tumbe en cualquiera de sus instancias. En este sentido, destaco la canción escrita por “Pancho Piñones” “*como suena ese repique*”, que se ejecuta vocalmente de la siguiente manera:

Imagen 36: Melodía de la canción “Como suena ese repique”



Fuente: Elaboración propia.

Cuando cantamos en lugares públicos es común que el resto de la comparsa lo haga con nosotros, como en pasacalles o en descargas. Algunos de los cortes que realizamos en conjunto con la coreografía incluyen cantos particulares, mientras que otros cantos que ejecutamos exclusivamente los músicos también son acompañados por el cuerpo de baile. Por otro lado, cuando hacemos presentaciones de escenario o pequeñas, generalmente cantamos sólo quienes integramos el bloque musical, pues a diferencia de los pasacalles, en estas instancias no buscamos demostrar fuerza, sino que técnica y coordinación.

Si bien he mencionado que el canto está creado en torno a la escala de G mayor, en la práctica ocurre que muchos miembros de nuestro bloque, quienes no han recibido una enseñanza exhaustiva en técnicas de canto ni pertenecen a tradiciones musicales anteriores, cantan sin mantener esta tonalidad. Esto se suma a que, en ocasiones, los “pregoneros” lanzan sus cantos en tonos más altos, lo que fuerza al bloque de coro a gritar o cantar fuera de la tonalidad de Sol Mayor. En general esto ocurre en instancias públicas, donde se necesita fuerza vocal para lograr escucharse, y donde además algunos músicos asocian el cantar fuerte para buscar potencia y saturación con el gritar. Sin embargo, los excesivos gritos pueden generar dificultad en la correcta comprensión de nuestras letras o contenido lírico por parte

de la audiencia, aunque se mantenga la potencia en la sonoridad de las voces. En consecuencia, es común encontrar personas que luego de pasacalles extensos queden “sin voz”, por cantar, gritar, y/o celebrar.

Considero necesario destacar que los procedimientos para tocar y cantar siempre son favorables a la innovación, aunque de cambiarse o modificarse nuevas cosas, como ha ocurrido en los últimos años, estas apuntan a mantener las estructuras descritas, donde los cortes se utilizan para comenzar y terminar de tocar, para cantar, y donde el canto tiene dinámicas de pregón-coro.

Hasta aquí he narrado los elementos principales que configuran el estilo musical de la comparsa Tumba Carnaval, con miras en destacar cómo esta forma particular de ejecutar el Tumbe puede transmitir diferentes significados asociados tanto a la alegría, como a la tristeza, a la alabanza, y/o a la saturación, vehiculados mediante una organización de vestimentas, movimientos, cantos, y patrones rítmicos, los cuáles se encuentran bajo modalidades de intersección que, al sobrepasar el marco de una mera cohabitación, constituyen en sí mismas verdaderas construcciones culturales (Martínez 2014).

Atendiendo a esta información, puedo afirmar que la ejecución del Tumbe es una actividad musical principalmente colectiva que requiere de esfuerzos mancomunados antes y durante las puestas en escena (Martínez 2014), los que todos acordamos necesarios de realizar para un buen proceso de ejecución musical. En este “estilo” o forma particular de tocar el Tumbe en la que se organizan sus sonidos y patrones percutivos con objetivos específicos, la técnica individual no tiene el mismo protagonismo que podría tener en otras puestas en escena de diferentes tradiciones musicales. Esto quiere decir que en el Tumbe de comparsa los ejecutores cumplen su función dependiendo del instrumento que ejecuten, no así según su calidad técnica fuera de las filas del bloque.

Independiente de la instancia donde toquemos, somos conscientes de que lo que hacemos es presentarnos frente a un grupo de personas. En tanto protagonistas de la puesta en escena (Cánepa 2001), siempre buscamos que esta sea una experiencia buena y agradable tanto para nosotros mismos como para la audiencia en cuestión. Con ese objetivo elegimos con que vestimentas nos presentamos, si queremos más o menos gente, si queremos más de uno u otro instrumento, y en los momentos de ejecución ordenamos nuestros sonidos y patrones

percusivos acorde a las intencionalidades que tengamos en cada instancia donde nos presentamos (Feld 2008). Así, en un juego de interacciones múltiples, sonidos, movimientos, y colores “se encuentran organizados en configuraciones sensoriales y semióticas singulares que dan complejidad y espesor a la experiencia sensible del mundo” (Martínez 2014:108).

Organizamos nuestra ejecución del Tumbe delegando en una persona la responsabilidad de coordinar el bloque, que a veces se vuelven dos o tres dependiendo de la cantidad de músicos que seamos en los momentos en cuestión. Esa coordinación del bloque refiere a las formas descritas en las que se organizan los sonidos musicales (percusión y canto), vestimentas, y movimientos, para transmitir significados diferentes en instancias particulares: se toca más lento cuando se quiere alabar, resaltando la cadencia del ritmo en su ejecución musical y también coreográfica; se toca más rápido si se quiere mostrar fuerza, se canta “*El día que yo me muera*” cuando la ejecución se dirige a una persona fallecida, o “*échale candela a la noche de San Juan, vamos mi morena te quiero ver bailar*” en las vigilias a “la noche de San Juan”, entre otros ejemplos que ya he presentado.

En tanto expresiones conjuntas, la organización de los sonidos y de otros elementos del performance musical tiene un correlato en la dimensión coreográfica, que va desde la elección de vestimentas similares, la ejecución de coreografías asociadas a cantos y cortes de percusión, hasta los gritos de alegría que se oyen provenientes de los bloques de baile en momentos de pasacalle. Se encuentra así una analogía en las lógicas de organización de la materia sonora y los elementos plásticos de las vestimentas y sus colores (Martínez 2014).

En todo el proceso de ejecución musical del Tumbe existe una dimensión sensorial personal que considero necesaria destacar como tal. Desde una perspectiva experiencial, las ejecuciones del Tumbe que tienen lugar en espacios públicos y abiertos siempre conllevan sensaciones relativas al nerviosismo, el cual se disipa al comenzar a tocar. Muchas veces la realización de cantos y cortes se acompaña de gritos no ensayados, que surgen espontáneamente de formas diversas entre los miembros del bloque. En casos de error, muchas veces nos miramos entre nosotros con cierta desesperación, esperando que la música siga para así ignorar que nos hemos equivocado. Cuando me corresponde el puesto de director, todas estas sensaciones son percibidas con un peso extra, pues quienes dirigimos al bloque debemos procurar mantener la energía y el ánimo de todos los músicos, para lo cual requerimos una actitud entusiasta que alegre y anime a los ejecutores.

La forma de organizar la ejecución musical del Tumbe que he descrito hasta ahora implica un acuerdo colectivo entre un grupo de personas entre las que estamos los músicos, el resto de la comparsa, y las audiencias. En tanto grupo sonoro (Blacking 2006), comprendemos que las instancias donde se ejecuta el ritmo requieren de una organización de sonidos y vestimentas que permiten al Tumbe cambiar según el espacio que esté ocupando. Todos estos actores estamos de acuerdo en que así “se hace” y en que así “nos gusta” hacerlo, por lo tanto, es una decisión consensuada. Si bien hay aportes más significativos desde los “cultores” y su trabajo descrito en el apartado 7.1., aun así, es el colectivo de ejecutores quien decide cómo performar cada puesta en escena.

Comprendo la organización de sonidos y vestimentas tumberas como un recurso para la consecución de una intencionalidad, o, en otras palabras, afirmo que las intencionalidades de cada instancia son expresadas en la ejecución y distribución organizada de canciones, cortes, y movimientos, los que generan entre ellos una interpenetración sensorial (Martínez 2014). Con base en los aportes de Feld y Seeger (2008; 1987) afirmo que el significado social del Tumbe está más allá de las notas musicales emanadas de la percusión y el canto, sino que se encuentra en el mundo que rodea esos sonidos. Este “mundo” se compone de intenciones, significados, audiencias, vestimentas, accesorios, movimientos, cantos, percusiones, y todos los elementos que he descrito a lo largo de esta memoria, los cuáles posibilitan a los patrones percutivos y contenidos líricos del Tumbe construir significados acordes a la instancia donde se ejecuten. De esta manera, bombos, shekeres, campanas, huiros, y repiques, en tanto instrumentos musicales, también tienen vida social (Feld 2008), mientras que el cuerpo y los objetos materiales con los que este interactúa a través del esfuerzo físico pasan a formar parte primordial de la experiencia performativa (Flety 2017).

Propongo que el proceso que ha permitido al Tumbe y su puesta en escena introducirse y mantenerse en diferentes instancias sociales (ver apartado 7.2.2.), tiene que ver, por un lado, con los elementos descritos en los capítulos anteriores: su relación al movimiento afrodescendiente y su innovación en términos de sonoridad en un contexto sonoro principalmente indígena (Díaz 2009; Chamorro 2013). Por otro lado, y producto de mis experiencias en torno al ritmo, debo decir que esa introducción y permanencia del Tumbe también es producto del agrado con el que es ejecutada y acogida su puesta en escena, lo que vinculo al concepto de empatía kinestésica (Martínez 2014), que permite comprender cómo

el movimiento de los ejecutores tumberos es favorablemente recibido en el ojo espectador, generando en los primeros las “ganas” de bailar y tocar. En este sentido, el “estilo” particular de tocar descrito en las páginas anteriores es ejemplo de ese Tumbe que ha atraído más gente a formar parte de la “colectividad tumbera”, permitiéndole al ritmo seguir ejecutándose en diferentes lugares en la medida en que cumple una función en cada uno de ellos.

Sobre la base de lo expuesto hasta ahora me permito mencionar que el Tumbe, en tanto movimiento cultural, genera un marco de relaciones sociales a su alrededor que se manifiestan tanto en la formación de amistades y lazos personales como en la existencia de estéticas e identidades grupales compartidas, expresadas por ejemplo en el Tumbe de “la Tumba”. Este estilo particular representa una forma legitimada de tocar pues tiene el efecto de agrandar y gustar a las personas en tanto ejecutoras y audiencias, que encuentran en ella diferentes mensajes y significados mientras perciben favorablemente la coordinación, la fuerza, y la exhibición de este estilo particular de Tumbe.

### **7.3.2. Performance e identidad: el Tumbe como experiencia colectiva**

El trabajo colectivo que permite a la comparsa Tumba Carnaval expresar un estilo musical particular de Tumbe se caracteriza por proponer una “organización” de sonidos y vestimentas que goza de legitimidad producto de un entramado de relaciones sociales emergidas alrededor de la práctica musical. Para los objetivos de esta memoria, es necesario reflexionar sobre ese conjunto de relaciones sociales derivadas de la performance del Tumbe, particularmente en lo que refiere a la valoración que los ejecutores tienen de su actividad, en tanto esta los involucra en una experiencia colectiva de identidad.

A continuación, refiero al valor asociado al Tumbe como el proceso con el que los sujetos que lo practican hacen de este una parte importante de sus vidas cotidianas, apropiándose de él en tanto expresión artística que les permite vehicular mensajes diferentes acorde a instancias particulares (ver apartado 7.2.2.), generando sentimientos de gusto, aprecio, y pertenencia, materializados en una experiencia identitaria (entrevista Pablo Domínguez marzo de 2020; Yoni Olis enero de 2019). Al respecto, y siguiendo a Pelinski (2000), considero que existe una relación muy estrecha entre performance, música, e identidad: “la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance” (2000:268).

Para relevar el papel de la performance como la realidad y esencia misma de la identidad (Daponte 2019), retomo las palabras de mis interlocutores, específicamente de quienes son integrantes activos del bloque musical de la comparsa Tumba Carnaval: Pablo, Pamela, Yoni, y Gustavo. Busco reflexionar sobre la construcción de valor asociada a la práctica del Tumbé, específicamente en relación con la ya descrita característica que posee este de transmitir diferentes mensajes y significados mediante su performance.

Sugiero que las valoraciones asociadas a la práctica del Tumbé entre sus ejecutores remiten a como las personas se reúnen, comparten, e identifican a través de él en los diversos espacios de sus puestas en escena, mientras ellos comprenden su práctica como la manifestación de múltiples significados que permiten dar expresión a sujetos en tanto miembros de colectividades. En este sentido, apunto a reflexionar sobre la existencia de procesos sociales de identificación cultural asociados al Tumbé que refieren a sus protagonistas como sujetos “tumberos” más que como “afrodescendientes”.

Un elemento común a las palabras de mis interlocutores es que todos desarrollan procesos de valoración e identificación con el Tumbé en tanto lo consideran una herramienta en la expresión y construcción de colectividades. Las experiencias de estas personas como cultoras del ritmo les han permitido observar de primera fuente la cualidad socializadora que posee su práctica, pues ha permitido “unificar personas” tanto de Arica como del resto de Chile, e incluso del extranjero (entrevista Pamela Guerra, marzo de 2020). Por lo tanto, en el presente apartado abordo el sentido de valoración que construyen los ejecutores de la performance del Tumbé desde sus experiencias particulares, quienes otorgan valor al ritmo en tanto puede ser una manifestación colectiva de descontento social (en caso de las marchas), de tristeza (en los funerales), o de otros significados en diferentes espacios. Posteriormente menciono cómo esta característica de colectividad en la práctica del Tumbé permite a estas personas identificarse como una parte del colectivo tumbero que opta por ejecutar el ritmo con el “estilo” de “la Tumba”, que goza de legitimidad no por ser el más parecido al Tumbé “original”, sino por haber cambiado adaptando el ritmo a una estética consensuada por sus actores.

### 7.3.2.1. La práctica del tumbé como experiencia de identidad: el Tumbé de “la Tumba”

El músico y artesano de tambores Yoni Olis comenta que la práctica del Tumbé tiene algo especial que permite “atraer” a la gente. Para él, una característica de este ritmo es que inconscientemente contagia a nuevas personas, mientras que permite a sus ejecutores reunirse y encontrarse con regularidad. En este sentido, Yoni destaca que una de las cosas que más le gustan del Tumbé es cómo permite que se sigan interiorizando nuevas generaciones, cuyas progenitoras se encuentran alrededor de los tambores mientras esperan dar a luz, y es posible ver, en estos casi veinte años del Tumbé, niños pequeños que nacen dentro de esta colectividad, y cómo ellos “salen tumberos del alma” (entrevista Yoni Olis, enero de 2019). Complementando a las palabras de Yoni, Gustavo del Canto afirma que el Tumbé constituye una expresión artística de una forma de vivir que busca representar y relatar las prácticas de un grupo social, tanto en momentos de fiesta como en momentos de tristeza. Este grupo social al que alude Gustavo es más amplio que el colectivo de afrodescendientes, pues el Tumbé hoy en día otorga voz a actores que más se identifican como “tumberos” que como “afrodescendientes”. Así, la ejecución musical no es puramente una afirmación sobre identidad, sino que es más bien la esencia de tal afirmación (Daponte 2019).

Imagen 37: “Tommy” bailando por “la Tumba” en pasacalle de Carnaval de Arica año 2018.



Autor: Desconocido. Fuente: Facebook “Vanessa Vargas Olivares”

Por otro lado, Pamela Guerra y Pablo Domínguez también mencionan que el valor que le otorgan a la práctica Tumbé tiene que ver con la capacidad de este ritmo de conformar colectividades y darles expresión a ellas. La experiencia de Pamela, primera mujer en tocar repique en la comparsa Tumba Carnaval, es necesaria de destacar pues remite a cómo la

práctica del ritmo genera asociatividades vinculadas a las relaciones de género entre sus ejecutores. Según palabras de la percusionista, le otorga mayor valor al Tumbe pues le ha permitido tocar con mujeres con las que ha generado procesos de aprendizaje y conocimiento colectivo, teniendo en cuenta la prohibición de tocar tambores a la que tuvieron que enfrentarse. Estos hechos han permitido, por ejemplo, que la canción “*Mama no quiere que salga a la calle sola, porque afuera no hay conciencia, y nos mata tu violencia*”, adaptada por el grupo Aluna Tambó dirigido por Pamela, haya sido ejecutada en gran cantidad de marchas de protesta realizadas en el marco del día internacional de la mujer trabajadora, el 8 de marzo. Para esta interlocutora, la difusión de dicha canción es un ejemplo de cómo un mensaje es transmitido a través de un ritmo que gradualmente la gente comienza a sentir como “suyo” al identificarse como “tumbera”, permitiendo que la música sea una forma de vivir las ideas, no sólo de expresarlas (Daponte 2019), compartiendo una identidad grupal que nuevamente tiene sustento en apreciaciones estéticas comunes, en este caso, en la ejecución de ese Tumbe de marcha y protesta (entrevista Pamela Guerra, marzo de 2020).

Imagen 38: Afiche lanzado en Santiago por la comparsa “Tumbe Chimbero” para mujeres interesadas en bailar Tumbe en la marcha por el día internacional de la mujer trabajadora, año 2020.



Autor: Desconocido. Fuente: Facebook “Tumbe Chimbero Chimbero”

Por último, el director del grupo “Sabor Moreno”, Pablo Domínguez, considera según su experiencia que el Tumbe es una herramienta que le otorga sentido a muchas experiencias importantes para las personas que lo practican, desde la alegría de un carnaval, la tristeza de la muerte, o el descontento de una marcha de protesta, todas instancias donde el ritmo se ejecuta. Además de “*El día que yo me muera*”, Pablo ha escrito canciones que se han vuelto emblemas del Tumbe pues sirven como canales para que los “tumberos” expresen sus

emociones. Estos hechos han contribuido en el valor que Pablo tiene de su práctica del Tumbe, que asocia a la idea de pertenencia a una colectividad.

En la perspectiva del Tumbe como constructor de colectividades y expresión de estas, es necesario destacar que los interlocutores hasta aquí aludidos se asumen pertenecientes a una forma particular de expresión Tumbera, la que se asocia directamente al “estilo” musical que comento en el apartado anterior. Los significados que los ejecutores de este estilo comparten a través de su práctica también remiten al Tumbe como una técnica y una calidad de ejecución, que se expresa en una apreciación positiva hacia la forma de “tocar en la Tumba”. Esto permite generar un proceso de valoración en el que un estilo particular de ejecutar el ritmo se vuelve “mejor”, a la vez que es representativo de una colectividad particular, la comparsa Tumba Carnaval, demostrando nuevamente la estrecha relación que existe entre performance e identidad (Pelinski 2000; Daponte 2019).

Los cuatro interlocutores a los que refiero en este apartado coinciden en destacar que la forma de tocar en “la Tumba”, refiriendo principalmente al “apañado” de los bombos, es un estilo particular de percusión que goza de mayor legitimidad como “toque tumbero” pues en su práctica se conservan elementos rítmicos de las primeras puestas en escena del Tumbe, que son modificados, ordenados, y organizados, según apreciaciones estéticas del sonido compartidas entre sujetos. Los músicos aludidos destacan que en la comparsa Tumba Carnaval se da el único espacio donde se privilegia y se inculca esta forma de tocar, refiriendo particularmente al proceso de enseñanza en la Escuelita (entrevista Pamela Guerra, marzo de 2020). En consecuencia, este estilo musical despierta identificaciones asociadas a un colectivo de personas que pueden ser reconocidas auditivamente en el medio tumbero, pues su forma de tocar es identificada por sí mismos y por otros ejecutores (entrevista Pablo Domínguez, marzo de 2020).

Esta expresión particular del ritmo que califico como “el estilo musical de la Tumba Carnaval” es valorada como legítima por sus ejecutores en tanto su autenticidad musical y coreográfica no tiene que ver con una reproducción exacta del “primer” Tumbe, pues, muy por el contrario, el Tumbe de “la Tumba” es técnicamente bastante diferente (ver apartado 7.1.2 y 7.3.1.). Las valoraciones de autenticidad de esta expresión tienen que ver, por un lado, con cómo su puesta en práctica permite a sus ejecutores construir y transmitir significados comunes, y por otro, con el cuidado y desarrollo artístico del ritmo acorde a una estética

musical compartida y consensuada. Todo esto favorece en la conformación de una colectividad de personas reunidas en torno al trabajo de la comparsa Tumba Carnaval: desde talleristas, aprendices, danzantes, y músicos, tanto activos como inactivos, que practican un estilo tumbero conocido como “de la Tumba”. La autenticidad de este Tumbé, por lo tanto, se relaciona con una forma de concebirlo y practicarlo que conserva, incorpora, y/o modifica elementos de su expresión que tienen sentido para los sujetos en tanto sonido y coreografía, sin necesidad de que estos representen una manifestación idéntica del Tumbé original. De esta manera, el valor asignado al Tumbé como expresión artística es también un aprecio por este en tanto práctica grupal pues permite construir una colectividad de ejecutores que representa, difunde, y se identifica con la idea de que el Tumbé (de “la Tumba”) se toca “así”.

Con base en lo expuesto, puedo afirmar que el Tumbé Carnaval se ha construido y experimentado como una tradición afroarriqueña que es permanentemente revisada y recreada a la manera de repertorios de memoria cultural (Taylor 2015), y cuya práctica da cuenta de procesos de identificación que no están determinados por ascendencias sanguíneas o raciales de sus participantes (Segato 2007), pues se construyen en torno a un linaje musical y a una estética sonora asociadas, en este caso, al Tumbé de “la Tumba”, haciendo de la música no sólo una manera de expresar ideas, sino también de vivirlas y de experimentar la identidad al momento de su performance (Daponte 2019).

## **8. Conclusiones**

A lo largo de esta investigación me propuse indagar experiencialmente el Tumbe Carnaval desde la perspectiva de sus prácticas musicales, describiendo los procesos de desarrollo, enseñanza, ejecución, y valoración del ritmo, para posteriormente reflexionar en torno a la identificación cultural “tumbera” como una categoría construida a partir de la práctica del Tumbe. Para ello, dispuse una contextualización que destacó los orígenes de la música afroamericana enfatizando en que los movimientos de reconocimiento afrodescendiente a lo largo de Latinoamérica han influido directamente en la producción y difusión de estas músicas.

En lo que refiere al ritmo Tumbe Carnaval, su surgimiento se remonta a los primeros años del movimiento afrochileno por el reconocimiento constitucional en el marco de un proceso de “etnización de la negritud” (Restrepo 2013). En este contexto, miembros de la ONG Oro Negro lideraron la reconstrucción musical y coreográfica de un antiguo baile de fiesta llamado “Tumba Carnaval” o “Toma Carnaval”, cuya existencia fue advertida en los relatos orales propiciados por abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa. El origen de esta antigua danza se puede asociar con el baile practicado por negros y negras en puertos coloniales del pacífico, llamado “Cumbé” (Daponte 2019), aunque también comparte elementos que lo asemejan a las festividades andinas, entre ellos su sometimiento a un calendario ritual de carnavales y los “personajes” de la fiesta como el ño carnavalón (Díaz y Said 2011), ambos mencionados en los relatos de “los abuelos”. En tanto archivos de memoria (Taylor 2015), aquellas narraciones recolectadas permitieron a los sujetos involucrados apostar por una “conducta restaurada” explorando un repertorio de sonidos y danza propios para este nuevo ritmo (Schechner 2000), que tomando aportes de otras tradiciones musicales afrodiaspóricas en un contexto de reafricanización de América Latina se hizo conocido como Tumbe o Tumbe Carnaval (Gilroy 1993; Daponte 2019).

Desde las primeras apariciones de una comparsa de Tumbe, en el verano del año 2003, la cantidad de ejecutores tumberos afrodescendientes como no afrodescendientes fue en aumento, permitiendo la conformación de nuevas agrupaciones que se constituyeron como formas de relación social derivadas de la práctica musical (Seeger 1987). Entre estas nuevas agrupaciones se encuentra la comparsa Tumba Carnaval (2010), cuyos objetivos de creación

permiten pensar en cómo el movimiento afrochileno desarrolló dos vertientes relacionadas entre sí, una de intenciones estrictamente políticas y otra de manifestaciones culturales, esta última encarnada por “la Tumba”. Producto de esta masificación, aludo a la conformación de una colectividad “tumbera” compuesta por personas afrodescendientes y otras sin ascendencia africana que manifiestan diferentes formas de comprender y representar el Tumbe Carnaval a la manera de “grupos sonoros”, concepto que refiere a la existencia de grupos sociales que comprenden la música y sus usos de formas comunes (Blacking 2007). De esta manera, el Tumbe se configura como una tradición musical afroarriqueña que ha permitido generar procesos de identificación cultural que no están limitados por la filiación o el color de piel de sus participantes, dando paso a una rearticulación del tejido social afroarriqueño (Díaz et. al. 2020).

Tomando el caso etnográfico de sujetos que pertenecen y que pertenecieron a la comparsa Tumba Carnaval, he descrito procesos de enseñanza del ritmo en Arica y en el resto de Chile, como también espacios e instancias donde actualmente se ejecuta el Tumbe en dicha ciudad. Argumento que la enseñanza del ritmo es un proceso que permite al grupo social tumbero reproducirse a sí mismo, en algunos casos con intenciones de organizar el ingreso a una comparsa y de inculcar un estilo musical definido y particular, como en el caso de la Escuelita; en otros con el objetivo de transmitir conocimiento técnico y teórico del ritmo, como en los talleres presenciales; y en otros con miras en aportar a la consolidación de otras agrupaciones tumberas, como fue el caso de “Tumbe del Desierto” y su vínculo con Tumba Carnaval. Con este panorama, propongo que la enseñanza del ritmo tanto en Arica como en el resto de Chile tiene lugar a través de una transmisión corporizada de conocimiento musical (Taylor 2015), que aporta en la creación de nuevas formas de vida social vinculadas a la masificación del Tumbe, y, en consecuencia, a la conformación y reproducción de esta “colectividad tumbera”.

Respecto a los espacios donde se ejecuta actualmente el Tumbe en la ciudad de Arica, he presentado un panorama general donde abarco los aspectos físicos y “sociomusicales” (Feld 2008) de estas “instancias sociales” (Blacking 2006) que tumberos y tumberas acompañan con el ritmo. Complementando con la perspectiva de los autores que ven la música como constructora de vida social (Blacking 2006; Seeger 1987), afirmo que la práctica del Tumbe permite a los sujetos ejecutores estar presentes física y socialmente en espacios en los que,

de no ser por su práctica, no estarían involucrados. Así, el ritmo da lugar a nuevas interacciones entre afrodescendientes y no afrodescendientes. En este sentido, destaco que el Tumbe se presenta, por un lado, en instancias del calendario festivo de la región asociadas al pueblo afrodescendiente, las que han visto como el ritmo se ha vuelto parte de sus sonoridades con el pasar de los años. Por otro lado, menciono cómo el Tumbe se ejecuta en otros espacios relacionados tanto a las comparsas afroarriqueñas como a los tumberos en tanto individuos: ensayos, pasacalles, velorios, funerales, presentaciones de escenario, descargas “libres”, y otras convivencias. En gran parte de estos espacios, urbanos y rurales, la ejecución tumbera responde a una lógica de saturar los sentidos de la percepción mediante, por ejemplo, el potencial sonoro y el consumo de alcohol y otras sustancias (Martínez 2014). De esta manera, el sonido, la visión, el movimiento, el cuerpo, y los objetos materiales interactúan configurando una “experiencia multisensorial” donde el esfuerzo físico y la resistencia corporal son parte primordial de la práctica performativa del Tumbe (Martínez 2014; Flety 2017).

Sumado a lo anterior, destaco las manifestaciones del pueblo tribal afrodescendiente chileno en el contexto del estallido social de fines de 2019 como espacios que permitieron a este colectivo relacionarse directamente con los tumberos, quienes fueron motivados por afrodescendientes a participar de las protestas marchando y ejecutando el Tumbe. Con estos antecedentes propongo que el Tumbe construye una red de relaciones sociales que asocia e involucra sujetos en los espacios donde se pone en práctica (Feld 2008; Blacking 2006), cuya principal expresión son las comparsas. Estas agrupaciones, que comprendo como espacios de socialización y aprendizaje musical que aportan a la reproducción de la tradición musical “tumbera”, permiten a sus ejecutores formar parte de la colectividad afroarriqueña al redefinir espacios y reafirmar su pertenencia al grupo social “tumbero” en el marco de experiencias culturales compartidas a través de la música (Seeger 1987; Blacking 2006).

Argumento que las instancias donde se practica el Tumbe destacadas a lo largo de este trabajo están asociadas a diferentes intencionalidades, esto es, a la consecución de distintos objetivos que tienen lugar en la puesta en escena del ritmo, que en tanto “evento comunicativo” (Seeger 1987), permite a los sujetos transmitir significados, sentidos, mensajes, emociones, y conocimientos acorde al espacio social donde estén realizando su performance, los que pueden ir asociados a la alegría, al pesar, a la tristeza, a la alabanza, al

descontento social, entre otros sentires. Esto se puede visualizar en las distintas formas que tiene el Tumbé de ser ejecutado: en el caso de las “cruces de mayo”, por ejemplo, se toca más lento para resaltar el carácter ceremonial del momento mientras se cantan canciones que aluden a la “santa cruz”. En el Carnaval de Arica, por otro lado, se toca más rápido y se cantan canciones de fiesta con el objetivo de transmitir una alegría “saturada” a la audiencia presente. En este sentido, muchos de los cantos que se entonan en los espacios festivos y no festivos han sido creados por miembros del colectivo tumbero, aportando al proceso en el que el Tumbé, a pesar de ser un ritmo pensado y recreado en torno a las fiestas de carnaval, comenzó a acompañar nuevas instancias y espacios sociales, que en tanto ritualidades y/o costumbres tradicionales, fueron “reactualizadas” y no así fracturadas (Díaz 2009).

Las descripciones realizadas a lo largo de esta investigación me permiten afirmar que la comparsa Tumba Carnaval, que comprendo como un “grupo sonoro” (Blacking 2007), es parte de un colectivo específico dentro de la “colectividad tumbera”, al que llamaré “colectivo tumbero afroarriqueño”, que está compuesto por sujetos que comparten sus espacios y prácticas musicales. Este colectivo, que los miembros de dicha comparsa reproducen y mantienen, puede entenderse también de la mano del concepto de “grupo sonoro” (Blacking 2007), pues se conforma por personas que, en tanto ejecutores y espectadores, “comparten un lenguaje musical común junto con ideas comunes sobre la música y sus usos” (2007:208). Si bien he aludido a dicho concepto para comprender el surgimiento y objetivos de la comparsa en cuestión, también propongo que el uso de espacios, la producción de canciones para instancias particulares, los procesos de enseñanza del ritmo, y los mecanismos ya descritos son muestra de que los “tumberos de Arica” manejan una forma común de entender, practicar, y presenciar el Tumbé. Descarto la consideración de que todo el colectivo tumbero a lo largo de Chile pueda comprenderse al alero de dicho concepto, pues como planteo, existen grandes diferencias en torno a la forma en que se usa y entiende el Tumbé, por lo que sería más correcto hablar de distintos “grupos sonoros tumberos” que dan forma a la colectividad tumbera en general.

He mencionado que el ritmo Tumbé es capaz de transmitir diferentes significados en relación con la instancia donde se presenta, que pueden ser desde festividades del pueblo afrodescendiente hasta presentaciones pagadas para acompañar diferentes ceremonias. Esos significados son transmitidos mediante la organización de vestimentas y sonidos que se

administran colectivamente de acuerdo con objetivos específicos (Feld 2008). En este sentido, las vestimentas en tanto trajes, poleras, y accesorios; las formas de tocar “más lento”, las canciones relativas a la muerte, los toques “más rápidos”, los cantos sobre el carnaval, entre otros, son ejemplos de cómo se organiza la performance del Tumbe en un juego de interacciones múltiples entre sonidos, materiales, movimientos, y colores, cuyo objetivo es producir y transmitir significados particulares relativos a diferentes emociones, los que permiten la consecución de una intencionalidad particular a cada instancia donde el ritmo se ejecuta. Planteo que la organización de sonidos y vestimentas propuesta por la comparsa en cuestión permite al Tumbe, y particularmente a este estilo “de la Tumba”, seguir ingresando a diferentes instancias sociales mientras sus ejecutores y audiencias manifiestan agrado por su puesta en escena en cada espacio particular, pues como afirma Blacking (2006), los eventos sociales acompañados por la música funcionan o fracasan según lo que se oye, lo que se ve, y acorde a la reacción que la gente tenga de ello.

Consolidado como un movimiento cultural que genera un marco de relaciones sociales, el Tumbe y sus comparsas permiten a los sujetos compartir amistades, espacios, y estéticas musicales que dan lugar a una experiencia colectiva de identidad tumbera. En este sentido, el valor que los interlocutores de esta investigación le otorgan a su práctica del Tumbe radica justamente en que esta permite desarrollar sentimientos de colectividad al experimentar performativamente la identidad, pues la música es principalmente una forma vivir las ideas (Daponte 2019). Desde su propia ejecución, que destaco como una actividad colectiva en tanto requiere de esfuerzos comunitarios de comunicación, el Tumbe permite a sus ejecutores relacionarse entre sí como grupo de personas que se ven, se expresan, y se conocen alrededor del ritmo, representándose como “tumberos”.

Específicamente, la comparsa Tumba Carnaval está asociada a un estilo particular de ejecutar el Tumbe que pone énfasis en la calidad de su ejecución artística a través de, por ejemplo, el toque de bombos “apañado”. Según las palabras de mis interlocutores, la enseñanza y ejecución de este estilo se manifiesta en la conformación de un grupo de personas que se reconocen y que son reconocidas por tocar “el Tumbe de la Tumba”, cuyo estilo musical goza de legitimidad y autenticidad en el colectivo tumbero ariqueño no por mantenerse más parecido al Tumbe original, sino que por consensuar una estética musical

común que atiende a los procesos de cambio que ha experimentado el ritmo desde la perspectiva de sus protagonistas (Seeger 1987; Cánepa 2001).

A lo largo de este trabajo he podido argumentar que la práctica del Tumbe da lugar a un colectivo de tumberos y tumberas cuya asociatividad no discrimina a sus miembros por criterios de raza o etnia. Siguiendo a Segato (2007), las agrupaciones afroarriqueñas son espacios de integración cuya reproducción está asociada a una tradición musical, permitiendo que los sujetos se asocien alrededor del Tumbe sobre la base de apreciaciones y experiencias comunes sobre este ritmo. Ello construye a los tumberos como una expresión afroarriqueña que problematiza la idea de raza como biología, lo que se observa en que la mayoría de sus ejecutores sean personas “no afrodescendientes”, que a diferencia del pueblo tribal afrochileno, no reconocen descender directa ni indirectamente de la población africana involucrada en el proceso de “diáspora negra” (Caicedo 2008; Nehl 2016). En consecuencia, advierto necesario aclarar que la identificación “tumbera” y la de afrodescendiente remiten a cualidades diferentes, pues hay tumberos que se reconocen afrodescendientes por sus genealogías familiares, mientras que otros tumberos conocen a los afrodescendientes a través de la práctica del Tumbe. En cualquier caso, se debe comprender que ambas categorías pueden estar entrelazadas de formas diferentes en cada individuo, pero en ningún caso una es sinónimo de la otra.

Como colectividad, los tumberos hacen y forman parte de las prácticas culturales afrodescendientes en tanto estas se caracterizan por concebirse universales al no discriminar a nadie según factores como los esencialismos étnico-raciales. En consecuencia, son las propias experiencias culturales compartidas las que transmiten la memoria y expresión afrodescendiente, que, aunque negada históricamente, sigue contenida en distintas performances (Antonacci 2015). Poniendo el ejemplo de las nodrizas negras y sus niños blancos en el Brasil colonial, Segato comprende que las prácticas culturales permean a la sociedad dando la posibilidad de ser negro a personas que no comparten una herencia sanguínea africana (2007).

Con estos planteamientos, propongo que los procesos de identificación desarrollados por los ejecutores del Tumbe se basan en experiencias y prácticas culturales compartidas, configurando una identidad Tumbera que vincula a los sujetos a la cualidad de afrodescendientes en tanto el Tumbe es expresión de un proyecto de memoria afroarriqueño

que no se limita a elementos raciales ni genealógicos (Feldman 2009; Segato 2007). En consecuencia, puedo afirmar que los integrantes de este “grupo tumbero ariqueño” desarrollan procesos identitarios que remiten a contextos musicales específicos relacionados, por un lado, a sus agrupaciones y comparsas, y por otro, a los espacios e instancias sociales donde se ejecuta el Tumbe. Desde esta perspectiva es posible comprender como los tumberos pueden identificarse con y junto a los afrodescendientes en el contexto de una marcha, mientras que en otras instancias sociales ambas colectividades se diferencian entre sí dejando a los tumberos como ejecutores artísticos, que a la vez pueden reconocerse como miembros de una u otra comparsa en particular. En este sentido, el proceso identitario tumbero se sustenta en las experiencias culturales que tienen lugar en torno al Tumbe y en el universo de significados y espacios compartidos derivados de la práctica del ritmo (Blacking 2006, 2007; Feld 2008; Seeger 1990).

En relación con la última pregunta de investigación, afirmo que si es posible encontrar procesos de identificación afrodescendientes en la práctica del Tumbe y en las relaciones sociales construidas a su alrededor, que como afirmo tienen base en experiencias culturales y no necesariamente en factores genealógicos o fenotípicos vinculados al traslado de africanos esclavizados. Con este panorama, apuesto por referir a la categoría de tumberos como una forma de agrupar los procesos de experiencia identitaria derivados del Tumbe, considerando que es la denominación que los mismos sujetos utilizamos para referirnos a nosotros en tanto músicos y danzantes, independiente de que nos reconozcamos o no como afrodescendientes.

La identificación de un “nosotros” tumbero es, entonces, más contextual que esencial, pues se construye sobre la base de prácticas y espacios donde los sujetos interactuamos a través del ritmo, no así en torno a una categorización racial ni a un significado preestablecido de la ejecución tumbera. En consecuencia, considero que la práctica del Tumbe es un proceso de relaciones socioculturales complejo que permite a una colectividad de sujetos experimentar una identificación como “tumberos” a través de una expresión afrodescendiente particular: la danza y la música del Tumbe Carnaval.

Las conclusiones de esta memoria pueden ser útiles de considerar si se quiere pensar en cómo la tradición afroariqueña restaurada crece, se desarrolla, y permea a la sociedad de Arica y del resto de Chile. En este sentido, el pueblo tribal afrodescendiente chileno a través

de su equipo técnico ha comenzado el proceso de inserción de la variable “afrodescendiente” en el próximo censo de población a realizarse el año 2022 con el afán de lograr visibilidad estadística para la población chilena que descende de los africanos esclavizados. Para este objetivo, resulta favorable comprender que, como expongo a modo de conclusión, la identificación tumbera puede remitir a la idea de ser afrodescendiente sin necesidad de serlo en términos genealógicos o socioeconómicos, lo que podría traducirse en resultados censales diferentes a los esperados por el colectivo afrochileno.

Finalmente, es necesario destacar que de esta memoria se pueden desprender otros potenciales temas de interés investigativo con énfasis en las dimensiones etnomusicológica y sociomusical del Tumbé. Respectivamente, y siguiendo el contenido de los capítulos de resultados, se podría indagar en una historia más detallada de la musicalidad y coreografía tumbera, o en la práctica del ritmo en otras ciudades y como este es apropiado por los sujetos en sus contextos particulares, entre otros posibles temas de investigación.

## 9. Referencias Bibliográficas

- Agudelo, C. 2010. Movilizaciones Afrodescendientes en América Latina. Una visión panorámica de algunas experiencias contra la exclusión y por el derecho a la identidad. *Colombia Internacional* 71:109-126.
- Aharonián, C. 1994. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review* 15 (2):189-225. University of Texas Press.
- Ahumada, M. 2015. *Afrodescendientes en Arica: “renacer danzado”*. Comuna de Arica, XV Región de Arica y Parinacota, Chile. Memoria para optar al título de Antropóloga Social, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica.
- Amigo, R. 2015a. El patrimonio como reparación: la patrimonialización del candombe afroporteño y la respuesta afectiva de sus “portadores”. *Actas de las Cuartas Jornadas del GEALA*. pp. 227-238. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, Argentina.
- Amigo, R. 2015b. Materializando lo inmaterial: El Candombe como artefacto patrimonial. *Trama. Revista de la asociación uruguaya de Antropología Social y Cultural* 6:46-56.
- Antonacci, M. 2015. *Memorias ancoradas em corpos negros*. EDUC Editora, Sao Paulo, Brasil.
- Aretz, I. 2006. Música y Danza (América Latina Continental, Excepto Brasil). En *África en América Latina*, coordinado por C. Fernández, L. López, pp. 238-278. Unesco y Siglo XXI Editores, Ciudad de México, México.
- Báez, C. 2012. *Lumbanga: Memorias Orales de la Cultura Afrochilena*. Centro Mohammed VI para el Diálogo de Civilizaciones, Coquimbo, Chile.
- Ballivian, M. 2012. *La Saya Afroboliviana: Un Espacio Comunitario Afrocéntrico e Intercultural de Enseñanza y Aprendizaje*. Tesis para optar por el título de Magíster en Educación Intercultural Bilingüe. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia.
- Bermúdez, E. 1994. Syncretism, identity, and creativity in Afro-Colombian musical traditions. En *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*, editado por C. Gables, pp. 225-238. FL: North-South Center Press, University of Miami, Estados Unidos.

- Blacking, J. 2006. *¿Hay Música en el Hombre?*. Alianza Editorial, Madrid.
- Blacking, J. 2007. Música, Cultura y Experiencia. *Cuadernos de Campo* 16:201-218. Sao Paulo, Brasil.
- Briones, V. 2004. Arica Colonial: libertos y esclavos negros entre el Lumbanga y las Maytas. *Chungará* 36:813-816. Arica, Chile.
- Briones, V. 2013. Iglesia y población afrodescendiente en el corregimiento de Arica. Más sombras que luces en el plan de Dios y los hombres. Registros documentales siglo XVIII. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. 17:143-160. Universidad de Santiago de Chile.
- Caicedo, J. 2008. Diáspora africana. Claves para comprender las trayectorias afrodescendientes. En *Cátedra de estudios afrocolombianos. Aportes para maestros*. pp. 82-97. Universidad del Cauca, Colombia.
- Cánepa, G. 2001. *Identidades Representadas. Performance, Experiencia y Memoria en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- Campos, L. 2017. Los negros no cuentan. Acerca de las demandas de reconocimiento afrodescendiente en Chile y la exclusión pigmentocrática. *Revista Antropologías del Sur*. 8:15-32.
- Chamayou, G. 2014. *Las Cacerías del Hombre. Historia y Filosofía del Poder Cinegético*. Lom Ediciones, Santiago, Chile.
- Chamorro, A. 2013. Carnaval Andino en la ciudad de Arica: Performance en la frontera norte chilena. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* 45:41-54. Universidad Católica del Norte. San Pedro de Atacama. Chile.
- Conferencia Regional de las Américas 2000. *Declaración de Santiago*. Documento adoptado por la Conferencia Regional de las Américas, llevada a cabo en Santiago de Chile, Chile. 4-7 de diciembre de 2000. Disponible en [https://www.oas.org/dil/esp/afrodescendientes\\_tematica\\_declaracion\\_conferencia\\_regional\\_santiago\\_chile\\_2000.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/afrodescendientes_tematica_declaracion_conferencia_regional_santiago_chile_2000.pdf). Acceso el 12 de marzo de 2020.
- Daponte, F. 2010. *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla, y Tarapacá*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.
- Daponte, F. 2013. Mkumba Cumbe, Tumbe en Carnaval; Baila Negro Cachimbo Andalajaya Ja. Aportes de los Africanos a la Identidad Musical en el Norte de Chile. En *...Y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica*

- y Tarapacá (Siglos XVII-XIX). Editado por Alberto Díaz, Luis Galdames, y Rodrigo Ruz. pp. 135-164. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
- Daponte, F. 2019. *Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del norte de Chile*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Musicología. Universidad de Valladolid, España.
  - Del Canto, G. 2003. *Oro Negro. Una Aproximación a la Presencia de Comunidades de Afrodescendientes en la Ciudad de Arica y el Valle de Azapa*. Editorial Semejanza, Chile.
  - Díaz, A., Mondaca, C., Ruz, R. 2000. Música y músicos aymara del norte chileno. *Diálogo Andino*. 19:61-70. Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
  - Díaz, A. 2009. Los andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. *Historia*. 42:371-399.
  - Díaz, A., Said, J. 2011. Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939). *AISTHESIS*. 50:54-71. Pontificia Universidad Católica de Chile.
  - Díaz, A., Briones, V. Sánchez, E. 2013. Afrodescendientes en Arica. Registros coloniales para una historia regional. En Díaz, A., Galdames, L. Ruz, R. (comp.) “...Y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII – XIX)”, Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
  - Díaz, A., Ruz, R., Galdames., L. 2013. *De Fiesta en Fiesta. Calendario de Celebraciones Religiosas del Norte de Chile*. Ediciones Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.
  - Díaz, A., Briones, V. Sánchez, E. 2014. *Tiempos Violentos. Fragmentos de Historia Social en Arica*. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
  - Díaz, A. 2015. Los sonidos para los santos. Fiestas patronales y musicalización entre las comunidades andinas del norte de Chile. Informe final programa Fondecyt n° 1120530 etapa 2014. Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico. Santiago, Chile.
  - Díaz, A., Corvacho, O., Muñoz, W., Mondaca, C. 2020. Territorio, etnicidad y ritualidad afrodescendiente. La cruz de mayo en el valle de Azapa, Norte de Chile. *Interciencia*. 45:132-141. Caracas, Venezuela.
  - Eli, V. 2009. Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del caribe. *Ábaco*, 59:31-39.
  - Espinosa, M. 2013. *Reconstrucción Identitaria de los Afrochilenos de Arica y el Valle de Azapa*. Tesis para optar por el grado de Licenciada en Antropología. Escuela de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile.

- Feld, S. 2008. El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli. En *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, editado por F. Cruces, pp. 331-355. Editorial Trotta, Madrid.
- Feld, S. 2013. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1):217-239.
- Feldman, H. 2009. *Ritmos Negros del Perú. Reconstruyendo la Herencia Musical Africana*. Instituto de Etnomusicología (IDE) & Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima.
- Invernón, G., Lube, M. 2014. Afroarriqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*. 49:129-151. Universidad Católica del Norte. San Pedro de Atacama. Chile.
- González, S. 2002. *Chilenizando a Tunupa. La Escuela Pública en el Tarapacá Andino 1880-1990*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos, y Museos. Santiago, Chile.
- Guber, R. 2004. *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del Conocimiento Social en el Trabajo de Campo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- Guber, R. 2011. *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, Argentina.
- Hammersley, M., Atkinson, P. 1994. *Etnografía. Métodos de Investigación*. Editorial Paidós, Barcelona, España.
- Heredia, I. 2018. *¡Tumba Negra! Performance, Memoria y Experiencia Danzada en los Talleres de "Tumbe" en la Ciudad de Arica*. Memoria para optar al título de Antropóloga Social. Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
- Hernández, M. 2004. La población negra de México: parte del discurso blanqueador para "poner al negro en su lugar". *Afro-Hispanic Review*. 23:3-9.
- Hodge, I. 2012. Reencuentro de tradiciones ancestrales. Una aproximación desde África occidental a la América Latina. En *Sincretismo afrocubano; religiones afro brasileras; afrodescendientes; religión; cultura tradicional; América Latina; Cuba; Brasil; África Occidental*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Buenos Aires, Argentina.
- Leal, Y. 2015. *Performance, Memoria e Identidad: Las Comparsas de Baile Afrodescendientes de la Ciudad de Arica, XV Región de Arica y Parinacota, Chile*.

Memoria para optar al título de Antropóloga Social, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

- León, M. 2012. El proceso de visibilización, valoración patrimonial y reconstrucción de memoria de los afrodescendientes en Chile. *Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de Antropología (ALA)*. Santiago (2012).
- León, M. 2014. Tras un sonido afrodescendiente en Chile: elaboraciones y readecuaciones de la estructura sonora del Tumba Carnaval. *Memorias del IV Congreso Internacional Negritud. Estudios Afrolatinoamericanos*. pp.163-176. Editorial Negritud, Universidad de Cartagena, Colombia.
- León, M. 2017. “Los nietos de los abuelos negros...” *A (re)criação da primeira comparsa de tumba carnaval. Performance, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile)*. Tesis para optar por el grado de Maestría en Antropología. Departamento de Antropología, Universidad Federal de Fluminense, Niterói, Brasil.
- Lewis, L. 2005. Negros, negros-indios, afromexicanos: raza, nación e identidad en una comunidad mexicana morena (Guerrero). *Guaragua* 20:49-73.
- Maldonado, C. 2005. *Las Ligas patrióticas: Un caso de nacionalismo, xenofobia y lucha social en Chile*, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Chile.
- Martínez, R. 2014. Músicas, movimientos, colores, en la fiesta Andina. Ejemplos bolivianos. *ANTHROPOLOGICA*. 33:87-110.
- Medina, J. 2004. La situación de la comunidad afro en Bolivia. En *Los Afroandinos de los Siglos XVI al XX*, pp. 120-127. UNESCO, Lima, Perú.
- Merriam, A. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Moreno, M. 2006. Aportes Culturales y Deculturación. En *África en América Latina*, coordinado por C. Fernández, L. López, pp. 13-33. Unesco y Siglo XXI Editores, Ciudad de México, México.
- Nehl, M. 2016. *Transnational Black Dialogues. Re-Imagining Slavery in the Twenty-First Century*. Transcript Verlag, Bielefeld, Alemania.
- Olaya, A. 2018. Discursos y representaciones racistas hacia la región pacífico y comunidades afrocolombianas. En *Afrodescendencias*, editado por R. Campoalegre, pp. 289-308. CLACSO, Buenos Aires, Argentina.
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). 2015. *Decenio Internacional para los Afrodescendientes 2015 – 2024. Reconocimiento. Justicia. Desarrollo*. Oficina del Alto Comisionado

- Ossa, L. 2004. Conciencia social y la herencia africana en la salsa de Joe Arroyo y Grupo Niche. *Afro-Hispanic Review* 23 (2):62-69.
- Pelinski, R. 2000. *Invitación a la etnomusicología*. Editorial Akal. Madrid, España.
- Quijano, A. 1992. “Raza”, “Etnia”, y “Nación” en Mariátegui: cuestiones abiertas. En *José Carlos Mariátegui y Europa: el otro Aspecto del Descubrimiento*, editado por R. Forgues. Editorial Amauta, Lima, Perú.
- Quintero, A. 2011. *Salsa, Sabor, y Control. Sociología de la Música Tropical*. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, México.
- Quintero, A. 2018. La Afro-Historia y los Estudios Culturales Caribeños. En *Raíces Comunes e Historias Compartidas*, editado por A. Basall, I. Castro, M. de la Garza, pp. 299-308. CLACSO, Buenos Aires, Argentina.
- Restrepo, E. 2013. *Etnización de la negritud: la invención de las comunidades negras como grupo étnico en Colombia*. Editorial Popayán. Universidad del Cauca, Colombia.
- Rosbach, L. 2007. Expresiones controvertidas: Afrobolivianos y su cultura entre presentaciones y representaciones. *Indiana* 24:173-190. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- Salgado, M. 2013. *Afrochilenos, una historia oculta*. Ediciones Krom, Arica, Chile.
- Sánchez, W. 2010. Sin purezas y con mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas en Bolivia. En *A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano*. pp. 115-124. Akal Ediciones, Medellín, Colombia.
- Schechner, R. 2000. *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Editorial Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Seeger, A. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, Inglaterra.
- Seeger, A. 1990. Sing for your sister. The structure and performance of Suyá Akia. En *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology*, editado por K. Kaufman. Garland Publishing, Nueva York y Londres.
- Segato, R. 2007. *La Nación y sus Otros: Raza, Etnicidad y Diversidad Religiosa en Tiempos de Políticas de la Identidad*. Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina.
- Segato, R. 2013. *La Crítica de la Colonialidad en ocho Ensayos y una Antropología por Demanda*. Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina.
- Soto, D. 2019. *Proceso Político del Pueblo Tribal Afrodescendiente Chileno*. Oficina de Desarrollo Afrodescendiente, Ilustre Municipalidad de Arica, Chile.

- Taller de Memoria: “Conformación de la comparsa afroariqueña y su primera salida enero 2003”, Jornada Mañana, Arica, 19 de Octubre 2019. Proyecto FONDART Nacional 2019 (Folio: 489009) “Danzar-Mover la performance de nuestra historia: el nacimiento de la primera comparsa afroariqueña”.
- Taller de Memoria: “Conformación de la comparsa afroariqueña y su primera salida enero 2003”, Jornada Tarde, Arica, 19 de Octubre 2019. Proyecto FONDART Nacional 2019 (Folio: 489009) “Danzar-Mover la performance de nuestra historia: el nacimiento de la primera comparsa afroariqueña”.
- Taylor, D. 2015. *El Archivo y el Repertorio. La Memoria Cultural Performática en las Américas*. Edición Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.
- Taylor, S. Bogdan, R. 1987. *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación. La búsqueda de Significados*. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Nueva York, Estados Unidos.
- Universidad Católica Boliviana. 2005. *Ciencia y Cultura*. La Paz, Bolivia. Recuperado de: <https://www.oei.es/historico/n10546.htm>
- Vitale, L. 2002. Música popular e identidad latinoamericana. En *La Larga Marcha por la Unidad y la Identidad Latinoamericana. De Bolívar al Che*. Centro de Estudios Miguel Enríquez, Chile.