



# Tumbar al patriarcado. Etnografía con agrupaciones femeninas de Tumbe Carnaval en Arica

*Overthrowing the patriarchy. Ethnography with female Tumbe Carnaval groups in Arica*

Isabel Araya<sup>A</sup>

**Recibido:**  
agosto 2022.

**Aprobado:**  
octubre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



## RESUMEN

En este artículo se analiza la música afrolatinoamericana desde una perspectiva de género, centrándose particularmente en su expresión afrochilena. Se considera el rol de las mujeres afrodescendientes en la manifestación del Tumbe Carnaval, música y danza desarrollada por sus comunidades como una herramienta de visibilización y acción política. A través de una metodología cualitativa, basada en una etnografía con agrupaciones femeninas que tocan y bailan en la ciudad de Arica, se profundiza en el rol de las afrochilenas en la construcción y difusión de las narrativas sonoras y dancísticas del ritmo. Entre los resultados se destaca su práctica como una forma de reivindicar las demandas feministas. Se concluye que el Tumbe Carnaval, como herramienta artístico-política, ha sobrepasado las aspiraciones exclusivamente afrodescendientes, llegando a ser un medio que denuncia el racismo estructural y las desigualdades de género.

**Palabras clave:** música, danza, género, Tumbe Carnaval, etnografía, afrochilenas, Arica.

## ABSTRACT

*This article seeks to incorporate a gender perspective into studies of Afro-Latin American music, particularly that of Afro-Chileans. The author examines the role of Afro-descendant women in the music and dance of Tumbe Carnaval, which communities used as a form of visibilization and political action. Through a qualitative methodology based on ethnography with groups of women musicians and dancers in the city of Arica, the author considers Afro-Chilean women's role in constructing and disseminating the sonic and dance narratives of rhythm. The study shows, among other things, that this practice has served Afro-descendant women in vindicating feminist demands and concludes that, as a tool for artistic-political action, Tumbe Carnaval goes beyond exclusively Afro-descendant concerns to denounce structural racism and gender inequality.*

**Keywords:** music, dance, gender, Tumbe Carnaval, ethnography, Afro-Chileans, Arica.

<sup>A</sup> Isabel Araya, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0002-6616-5225. E-mail: isabel.araya.morales@gmail.com



## INTRODUCCIÓN

Desde la década de los ochenta, los pueblos afrodescendientes de Latinoamérica se han manifestado a través de diferentes movilizaciones sociales a favor del reconocimiento de sus identidades y para reivindicar derechos culturales, sociales, políticos y económicos. Además, han desarrollado diversas acciones y proyectos orientados a incluir las diversidades, logrando introducir cambios en las políticas públicas e incluso en las constituciones de diversos países (Laó-Montes 2009), procesos que Eduardo Restrepo (2013) ha denominado “etnización de la negritud”.

Los movimientos afrolatinoamericanos se organizan y funcionan a través de una infinidad de dinámicas y trayectorias según sus particularidades y territorios (Paschel 2018). No obstante, un elemento transversal acompaña las demandas por la visibilización de las comunidades: la música y la danza. En Latinoamérica, las sonoridades y los bailes han permitido expresar los requerimientos de los colectivos afrodescendientes y sensibilizar a la población respecto de su presencia y sus culturas. Destacan investigaciones sobre la Capoeira en Brasil (Rego 1968), el Candombe en Uruguay (Ferreira 1997), el Son de los Diablos en Perú (Santa Cruz 1975) o la Saya en Bolivia (Hino Fuentes 2006). En Chile, el pueblo afrodescendiente que habita la frontera norte del país reivindica el ritmo tumbé o Tumbé Carnaval. De este modo, las músicas y danzas afrolatinoamericanas, además de su riqueza y variedad artística, representan recursos artístico-políticos para las peticiones y movilizaciones de sus comunidades (Araya et al. 2020).

En el marco de la conferencia Regional Preparatoria para la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial y las Formas Conexas de Intolerancia, realizada en Santiago en el año 2000, estas comunidades se declararon, por primera vez en el país, pertenecientes a la diáspora africana (Araya 2016). En dicho contexto, los y las afrochilenas realizaron, al ritmo del tumbé, el primer pasacalle que recorrió la ciudad de Arica. Decenas de personas tocaron y bailaron como una forma de decir “acá estamos” (León 2021), y a través de cantos, bailes y músicas reivindicaron sus raíces africanas.

El tumbé juega un rol fundamental en los procesos etnopolíticos de la comunidad afrodescendiente, debido

a que las performances de esta música y danza permiten experiencias corporales que favorecen el reconocimiento de identidades afrodiaspóricas (León 2020).<sup>1</sup> En palabras de León (2020: 68), el “Tumbé carnaval ha sido capital para la identidad afro y sinérgico para el movimiento político; no es secundario o auxiliar, sino constitutivo”. En cuanto a su sonoridad, el tumbé es un ritmo percutido por bombos y repiques, acompañados de cencerros, shekeres y güiros. En la danza, los pasos recrean las labores agrícolas que desarrollaron históricamente las poblaciones afrochilenas en la región: raima o recolección de aceituna, cosecha de algodón, corte de caña de azúcar, actividades de pesca y labores domésticas.

Paralelamente al desarrollo de la música y la danza como herramienta de acción política, las mujeres lideran dinámicas organizativas al interior del movimiento afrochileno, y se posicionan como destacadas agentes de transformaciones, resiliencias y cambios. Estudios como los de León (2017, 2020), Carrasco (2020) y Domingo (2021) indagan el rol del tumbé en las demandas afrochilenas. Otros como los de Chávez y Araya (2018), Cortés y Rivera (2021), Ríos (2021) y Parra y colaboradores (2022), estudian el papel de las mujeres al interior del movimiento. No obstante, faltan investigaciones que aborden la importancia de las mujeres en las difusiones y reconstrucciones del ritmo, e incluyan una perspectiva de género a los estudios sobre música afrochilena. Por ello, el foco de este artículo se centra, particularmente, en los roles femeninos desempeñados en dicha música/danza.

Utilizando un diseño cualitativo, se desarrolló una aproximación etnográfica con agrupaciones de mujeres afrodescendientes que bailan, tocan y cantan tumbé en Arica. Considerando la música y la danza, el objetivo fue analizar el cruce entre las aspiraciones de los afrodescendientes y las reivindicaciones feministas. Para ello, los objetivos específicos fueron: 1) describir los roles que las mujeres han asumido en el movimiento etnopolítico afrochileno y la difusión del ritmo afroarriqueño, 2) identificar los discursos feministas expuestos en la música y la danza, y 3) distinguir los espacios en los cuales se unen las demandas feministas y la práctica del tumbé.

A continuación, en el segundo apartado, abordo el surgimiento del movimiento etnopolítico afrochileno,

el rol de la música/danza en los procesos políticos y la importancia de las mujeres en la cultura afroariqueña. Posteriormente, expongo la metodología etnográfica utilizada, así como su relación con mi propia experiencia como danzante en una agrupación femenina de tumbe. En el cuarto apartado presento conceptos claves sobre estudios de música afrolatinoamericana y la incorporación de la perspectiva de género. En el quinto muestro los resultados de la etnografía con agrupaciones femeninas, particularmente Aluna Tambó y Tumberas Unidas, e indago en las dinámicas de sus organizaciones y principales movilizaciones. El sexto y último apartado contiene las conclusiones derivadas del estudio, estructuradas en función de tres ejes.

## MOVILIZACIÓN AFRODESCENDIENTE EN CHILE

### Música y danza en la demanda por el reconocimiento

El proyecto modernizador, sustentado en la Colonia y en la posterior instauración del Estado, creó en Chile el imaginario social de una sociedad “blanqueada”, por lo que diversas poblaciones del territorio fueron categorizadas bajo una homogeneidad alejada de lo indio, lo mestizo y, sobre todo, lo afrodescendiente (Tijoux & Córdova 2015). En consecuencia, las narrativas oficiales se construyeron sobre una ideología racializada según la cual en Chile “no hay negros”. De este modo, las presencias africanas han sido histórica y sistemáticamente negadas e invisibilizadas. Estos discursos blanqueados y negacionistas fueron duramente cuestionados en los últimos veinte años, en gran medida por las acciones del movimiento etnopolítico afrochileno en la frontera norte del territorio nacional (Duconge & Guizardi 2014; Amigo 2022).

Desde su proclamación, el movimiento político afrochileno se propuso difundir la presencia de las comunidades negras, interpelando a los discursos oficiales del Estado y los imaginarios sociales blanqueados de la sociedad civil (Araya 2016). En el devenir de sus historias en el territorio, estas poblaciones manifiestan haber sufrido la esclavitud, así como también las consecuencias de las políticas violentas

de chilenización (1910-1929) que condenaron sus tradiciones silenciándolas y agudizando su negación (Alarcón et al. 2017).

Una de las principales demandas es la visibilidad estadística y su contabilización en datos oficiales para crear políticas públicas específicas (Campos 2017; Schleef & Ruiz 2019). A medida que el movimiento afrochileno ha proclamado su presencia frente al Estado, se han materializado procesos que reconocen determinados elementos identitarios con herencia africana, entre ellos la música y los bailes. Siguiendo esta perspectiva, Araya y colaboradores (2020) destacan que las manifestaciones artísticas afrodescendientes se consolidan en ámbitos estéticos, pero también en aquellos relacionados con demandas colectivas “al trasladarse hacia espacios políticos donde el arte puede constituirse como transformador social” (Araya et al. 2020: 13).

La comunidad afrochilena representa el 4,7% de la población regional, concentrándose en Arica (89,2%) y en los valles de Azapa y Lluta (10,8%). Los hombres representan el 44,2%, y las mujeres el 55,8% (INE 2014). Según la Encuesta de Caracterización Afrodescendiente ENCAFRO (INE 2014), una de las particularidades que definen a las mujeres como afrodescendientes son “los bailes que practican” (20,5%), superados solo por la “apariencia física” (25,2%). Como manifestaciones culturales de música y danzas propias de la comunidad se ubican los caporales (50,8%), los vales peruanos (54,9%), los bailes de morenos o pituco (77,7%) y el Tumbe Carnaval (87,2%). Este último –en palabras de la comunidad– es un ritmo recreado en los últimos años a partir de relatos de personas mayores.<sup>2</sup>

Dicho ritmo constituye un fenómeno de renacimiento cultural (León 2017, 2020), en el que jóvenes del movimiento recrearon los bailes antiguos del territorio a partir de las memorias de sus abuelos y abuelas. De estas, sobresale un baile de ambiente festivo, propio de los carnavales, practicado en círculo con guitarras, coplas y acompañado de palmas. En él se gritaba “tumbe” o “tumba carnaval” para “tumbar” o botar a la pareja de un “caderazo”, a modo de juego.<sup>3</sup> Si bien este baile ya no era practicado, se inició un rescate sonoro y corporal por medio de la imitación de las labores de las poblaciones afrodescendientes en el territorio. Fue así como, en 2003, fue creada la primera comparsa de tumbe, la que se denominó



*Oro Negro*. Cinco años después, surgió *Lumbanga*, compuesta por personas del valle de Azapa. El año 2005, familias que habitan la costa de Arica crearon *Arica Negro: recuerdos de la Chimba*; en 2010 nació la comparsa *Tumba Carnaval* (Espinosa 2015) y en 2020 *Palenque Costero*.

Integradas por cientos de participantes, estas agrupaciones participan en el carnaval *Con la Fuerza del Sol*, instancia festiva que se realiza en Arica en el mes de febrero, en la cual los múltiples bailes y músicas revelan las identidades interétnicas de la región (Chamorro 2013). A su vez, los y las integrantes de las comparsas crean agrupaciones de tumbe más pequeñas con un formato de escenario. Es así como, en poco más de una década, se han conformado diferentes comparsas y agrupaciones que, a través de la música y danza, contribuyen a la visibilización de la cultura afroarriqueña (Carrasco 2020). Actualmente, el tumbe se baila y toca en diferentes celebraciones y festividades importantes para el pueblo afrodescendiente, así como en contextos de agitación política, como lo fue el estallido social en Chile el año 2019 (Carrasco & Domingo 2022).<sup>4</sup>

Al respecto, Domingo (2021) relata cómo el tumbe Carnaval es una práctica artística que utilizan los y las afrodescendientes como herramienta política en su lucha por el reconocimiento. Frente al olvido social de las tradiciones y costumbres afrochilenas, las expresiones musicales y de danza dan cuenta de la existencia de su pueblo y, al ser escuchadas y observadas, interpelan al Estado y a la sociedad civil. El Tumbe Carnaval se transforma así en una performance que representa el pasado en el presente y enseña un proyecto futuro. Se trata de narrativas construidas en las colectividades, con las cuales las y los afrochilenos “gracias a su capacidad de agencia, negociaron con sus emblemas y elementos culturales, para resignificarlos en esta performance mediante una memoria emblemática que afirma su presencia” (Domingo 2021: 134). Desde esta perspectiva, la música y la danza tumbe Carnaval es un “correlato de lo social” (Ardito 2007), una acción que se desarrolla de manera entrelazada con los procesos políticos del movimiento afrochileno. Así, las agrupaciones y comparsas poseen “un importante componente político en cuanto a su función visibilizadora” (Espinosa 2015: 188).

Como manifestación artística local con elementos rítmicos y coreográficos particulares, el tumbe se transformó rápidamente en una expresión artístico-popular de los y las afrochilenas (León 2020). En la última década, evidenció un proceso de relativa popularización tanto a nivel local como nacional, y un número creciente de personas de otras regiones, identificadas o no como afrodescendientes, comenzaron a practicar el ritmo. Desde la música y la danza se articularon redes con agrupaciones de Arica y, como resultado de estos intercambios, se crearon diferentes comparsas y agrupaciones de tumbe en otras ciudades. De acuerdo con los planteamientos de Amigo (2022) acerca de una de una “nacionalización desde abajo”, el tumbe ha permitido vincular la africanidad chilena en todo el territorio nacional. En este contexto, como medida de acción artístico-política, ha sobrepasado las luchas del movimiento etnopolítico afrochileno, llegando a formar parte del movimiento feminista.

## Las mujeres en el movimiento afroarriqueño

En tiempos coloniales, las mujeres negras fueron doblemente vulneradas al ser racializadas y sexualizadas (Soto 2011). Sus acciones se orientaron sistemáticamente a la búsqueda de libertad y estrategias de sobrevivencia (Briones 2007). Los intentos por revertir relaciones de subordinación y la capacidad de resiliencia entre antepasadas afrodescendientes son características puestas hoy en valor entre la población más joven, y las “ancestras” o “abuelas” se convierten en referentes importantes en sus comunidades (Cortés & Rivera 2019).

Al interior del movimiento afrochileno las mujeres juegan un rol primordial en lo social, cultural, religioso, político y territorial, y las familias destacan su estructura matrilineal al reconocer la importancia de los linajes femeninos como partes constitutivas de sus identidades (Chávez & Araya 2018). Son las mujeres negras quienes transmiten los saberes y conocimientos afrodescendientes, y mantienen viva la cultura a través del tiempo, traspasándolas a nuevas generaciones en sus diversos y activos roles como cuidadoras, madres, cultoras, creadoras, cocineras, artesanas, artistas, dueñas de casa, intelectuales, dirigentes o comerciantes (Chávez & Araya 2018).



Las labores de las mujeres afrochilenas en espacios públicos y privados son significativas tanto a nivel local como latinoamericano, pues ellas logran rescatar los legados culturales propios de sus comunidades. Estos procesos agenciales femeninos recuperan la historia afrodescendiente en el territorio, y se proyectan socialmente para ser parte de sus requerimientos y acciones movilizadoras. Al respecto, Presas (2019: 221) indica que “la mujer afrochilena se posiciona como ente de cambio, con una agencia determinada para restituir los derechos civiles propios de su comunidad”. Desde la fundación del movimiento, las mujeres se encuentran en la base de las tareas organizativas y asumen liderazgos políticos. En las zonas rurales, organizaciones de mujeres, como Hijas de Azapa, defienden el territorio y su biodiversidad (Sepúlveda & Araya 2022), y en la ciudad, la colectiva Luanda vela por la erradicación de la discriminación y el sexismo a través de su participación política en diversos espacios. En la dimensión oral sobresale su legado en lo gastronómico y artesanal (Chávez & Araya 2018; Chávez 2021) y, desde la intelectualidad, destacan los aportes escriturales y testimoniales elaborados como mujeres racializadas (Báez 2013; Salgado 2013; Cortés & Rivera 2019). A pesar de su incidencia, son pocos los estudios que han indagado en los roles de las mujeres en el rescate musical, específicamente en el tumbé, por cuanto la música, y particularmente la percusión, suelen estar vinculadas mayormente al ámbito masculino.

## METODOLOGÍA

En la presente investigación se ofrece un enfoque feminista, orientado a privilegiar las vivencias y trayectorias narradas por personas pertenecientes a grupos marginados y excluidos como lo han sido históricamente las mujeres. Esto permite traer, desde el margen hacia el centro, la visión de las colaboradoras y validar sus experiencias en la creación de saberes (Araya & Chávez 2022). En este estudio, los conocimientos derivan de diálogos directos con las principales protagonistas: mujeres afrodescendientes que practican tumbé.

Con el objetivo de difuminar la barrera simbólica entre investigadora e investigadas y asumir los desafíos feministas de un enfoque reflexivo, me involucré personalmente en la música y la danza afrodescendiente.

Desde el 2008 inicié aprendizajes en danzas africanas y, desde el año 2014, trabajo junto a las comunidades afrochilenas en el norte del país. Durante mi trabajo de campo realicé entrevistas y recopilación de historias de vida con al menos veinte hombres y mujeres afrodescendientes de diferentes edades, y desde el año 2015 participé activamente en la agrupación de percusión y danzas afroarriqueñas Aluna Tambó (fig. 1). Esto me ha permitido aprender y adentrarme en las complejidades de las culturas afrodescendientes en sus múltiples formas de vida y en sus percepciones sobre el mundo, todo ello desde la participación-observación, orientada a la transformación y el rol activo en nuestras realidades sociales.

Junto a Aluna Tambó iniciamos procesos de reflexión ligados a nuestras experiencias de acosos, vulneraciones y violencias sufridas como mujeres, tanto en ámbitos familiares, laborales, como artísticos. Gracias a esto y con la ayuda de procesos de autoformación política dentro del movimiento afrochileno, maduramos discursos ligados a las valoraciones de las diversidades, las luchas feministas y el antirracismo, en los cuales la música y la danza significaron una vía de comunicación y se convirtieron en nuestro medio de expresión. Producto de este proceso, más mujeres se interesaron por la percusión y fue así como en 2019 se creó en Arica Tumberas Unidas, la primera comparsa liderada solo por mujeres, surgida en apoyo a la marcha del 8 de marzo en la cual marché y bailé.

La participación activa en estas comunidades me permitió observar cómo, por lo general, en agrupaciones nacionales de música afrolatinoamericana las mujeres se encuentran mayormente ligadas a la danza y los hombres a la percusión.<sup>5</sup> En cambio, estos grupos estaban compuestos en su mayoría por afroarriqueñas, mujeres de familias negras del territorio, nacidas y criadas en Arica, quienes habían creado las agrupaciones musicales porque deseaban aprender diferentes ritmos de raíz afrodescendiente, pero también porque, bajo el pretexto de que “los hombres tocan y las mujeres bailan”, se les había negado percutir bombos y repiques en sus comparsas.

A continuación, expongo los resultados de un trabajo etnográfico basado en la participación-observación, junto a las agrupaciones femeninas Aluna Tambó y Tumberas Unidas.



**Figura 1.** Bailando tumbe durante un ensayo de la agrupación Aluna Tambó (fotografía de Guillermo Urmeneta). **Figure 1.** Women of the Aluna Tambó collective dancing 'tumbe' in a rehearsal (Photograph by Guillermo Urmeneta).

## MÚSICA AFROLATINOAMERICANA Y PERSPECTIVA DE GÉNERO

En las últimas décadas, los estudios afrolatinoamericanos se han desarrollado en dos líneas principales que conforman un campo dinámico y en expansión: la historia y cultura de las poblaciones afrodescendientes en América Latina, y el estudio de la raza como una categoría de diferenciación social (De la Fuente & Reid 2018). Músicas y danzas, como prácticas colectivas constitutivas de las identidades sociales, según Ferreira (2008: 227), “dan la posibilidad de invertir, o al menos neutralizar localmente, el signo negativo de la categorización social racializada negra en la sociedad nacional”. De esta manera, se manifiestan en ellas relaciones de poder y resistencias, y se transforman en un objeto de investigación clave para abordar relaciones racializadas.

Cabe recordar que la colonización marca un período en el cual se prohíben múltiples expresiones musicales entre los pueblos dominados, al ser percibidas como

símbolos de resistencia y subversión. Tras la emergencia de los estados nacionales, diversas instituciones se apropiaron de sus aspectos musicales para la conformación de un proyecto homogeneizador, y la música se desplegó como un dispositivo para la creación y difusión de ideologías nacionalistas.<sup>6</sup> A partir de la década de 1970, variados estudios reconocen la importancia política de la música y su vinculación con el desarrollo de movimientos sociales, entre ellos afrodescendientes (Moore 2018). Destacan investigaciones como las de Du Bois (1999) en Estados Unidos, Ortiz (1987) en Cuba, Nascimento (1985) en Brasil, Zapata (2010) en Colombia, Ferreira (1997) en Uruguay y García (1994) en Venezuela. En este sentido, estudiar música afrolatinoamericana significa investigar formas complejas de estilos, pero también, la trasmisión de sus ritmos según clase, etnia, nación, y, como aquí propongo, género.

Para Moore (2018), los estudios sobre música afrolatinoamericana son “cartografías” de las teorías antropológicas que permiten comprender sus desplie-



gues y desarrollos a través del tiempo. Postergadas durante siglos de colonialismo y racismo, las prácticas musicales con raíces en la negritud fueron despreciadas y en América Latina la influencia africana fue asociada a salvajismo, barbarie y marginalidad.

La sabiduría convencional en todo el continente americano y en Europa, hasta al menos la década de los treinta, perpetuó la creencia en el evolucionismo, la jerarquización de las razas y culturas según fueran más o menos "avanzadas". Durante muchos años, autores de la élite caracterizaron la música afrolatinoamericana como expresiones culturales rudimentarias, representativas de pueblos que no habían progresado más allá de irracionales aullidos animales (Moore 2018: 476).

Estas visiones despectivas hacia las expresiones musicales afrolatinoamericanas fueron transformándose en el siglo XX, y en las últimas décadas se ha profundizado incluso en la necesidad de revisar los diferentes procesos sociohistóricos y políticos manifestados en la música. En esta línea, para Ferreira (2008: 227) las investigaciones de las poblaciones afrodescendientes e identidades racializadas son abordados por la perspectiva etnomusicológica y los estudios de performance:

[...] los estudios sobre identidad y cultura negra, a lo largo del siglo XX, han señalado la importancia de la música y la danza entre las poblaciones afrodescendientes, tanto como una peculiaridad cultural atribuida a las culturas de donde provenían los deportados africanos como una práctica emergente en los procesos sociales y culturales del Nuevo Mundo.

Con esta mirada se ha profundizado en las reflexiones acerca de las identidades y culturas negras desde dos ámbitos. Por un lado, en relación con las particularidades y el desarrollo de las musicalidades como correlato de los procesos sociales, históricos, culturales y políticos de cada territorio al que arribaron las poblaciones africanas en Latinoamérica. Por otro, en relación con la música y la danza de las migraciones esclavizadas. En este sentido, "la primera tendencia subraya el nacimiento de nuevas culturas y sociedades, la segunda, el mantenimiento de vínculos con la tierra madre" (Ferreira 2008: 236).

Desde la línea de los estudios poscoloniales propuestos por Mignolo (2011), Grosfoguel (2006) y

Segato (2021), el quehacer de la música y la danza de poblaciones afrodescendientes ha ocupado históricamente un lugar subalterno dentro de la escala social jerárquica. Sin embargo, los análisis y profundizaciones de la música afrolatinoamericana constituyen formas de entender e indagar las subjetividades y relaciones racializadas en América Latina. En otras palabras, los estudios de estas relaciones sociales pueden abordarse a través de la música/danza afrodescendiente como epistemologías, ya que el "ritual musical en tanto forma de confrontación o de resistencia frente a los sistemas de dominación y como prácticas performáticas de música/danza se relacionan con formas racializadas de subjetividad" (Ferreira 2008: 228). Siguiendo esta perspectiva, la música/danza afrolatinoamericana puede ser definida como:

[...] un lugar en el que antes africanos esclavizados y hoy afrodescendientes, con sus movimientos y formas de organización social, buscan nuevos imaginarios, construyen corporalidades y formas de socialización, desarrollando en muchos casos pensamientos disidentes y epistemologías alternativas a las dominantes (Ferreira 2008: 227).

De los múltiples lenguajes artísticos que permiten imaginar, jugar y crear mundos simbólicos, la música y la danza abren espacios de diálogo y confluencias que generan nuevas redes e intercambios. A través del arte se potencian procesos de empoderamiento individuales y colectivos, así como también de aprendizajes y cambios (Cortés 2017). Según esta perspectiva, la música se transforma en "un instrumento de visibilización de realidades múltiples, comunes y diversas" (Piñero 2019: 385). De ahí que los estudios de las sonoridades afrolatinoamericanas sean una invitación a analizar y reflexionar acerca de la construcción identitaria de la diáspora africana y sus estrategias frente a estructuras hegemónicas.

En las investigaciones de música afrolatinoamericana la perspectiva de género ha estado ausente, relegando las experiencias femeninas de las dinámicas creativas. A propósito, la dicotomía naturaleza/cultura es una idea utilizada ampliamente para construir y explicar las diferencias sexo-genéricas (De Beauvoir 2018 [1949]). En la antropología producida por la ciencia positivista del siglo XIX, lo natural fue asociado a lo

primitivo, salvaje e incivilizado y femenino, mientras el mundo de las ideas ha estado ligado a la cultura, la civilización y lugar de lo masculino. Estas categorías sociales diferentes “por naturaleza”, permearon la organización de sociedades (Pathou-Mathis 2021). Desde esta lógica dualista, según la opinión de Barbieri (1993) y Moore (2009), las mujeres ligadas a roles reproductivos y de crianza fueron relegadas a los espacios privados; los hombres, en cambio, vinculados a lo productivo, a la cultura y los espacios públicos, sociales y políticos, entre ellos la música.

La inclusión de una perspectiva de género aporta una nueva forma de pensar la organización social, los sistemas de parentesco, la política, la economía (Scott 1996), así como también aquellos procesos sociales donde transcurre la musicalidad. Sumado a lo anterior, el feminismo “negro”, o *black feminism*, realiza una profunda crítica a las violencias raciales que sufren particularmente las mujeres afrodescendientes (Hooks 1990; Hill 1993; Davis 2004 [1981]). Esto permite entender que las violencias de género no operan como una única estructura de opresión para las mujeres, pues ellas experimentan también cruces con otras categorías de subordinación. Así, la “interseccionalidad” se vuelve un concepto articulador para comprender las interacciones entre raza, género y clase social, y aporta a develar las problemáticas de las mujeres negras, ignoradas hasta entonces por el feminismo blanco y hegemónico (Crenshaw 1991).

En el contexto actual de movilizaciones feministas, la música puede permitir el análisis de “la realidad de ser mujer en sociedades donde el patriarcado empapa hasta el acto de conectar un cable para la transmisión sonora” (Piñero 2019). En este sentido, los estudios de la música afrolatinoamericana pueden ser abordados desde miradas interseccionales que profundicen en las posiciones sociales de las mujeres afrodescendientes, y sus roles en los procesos creativos, sonoros, dancísticos, educativos y de cambios sociales. Incluir la multiplicidad de experiencias de mujeres ligadas a las musicalidades afrolatinoamericanas contribuye a pensar en términos micro y macro, es decir, en cómo sus vivencias y biografías expresan procesos sociales y organizacionales. Al respecto, cabe preguntarse cómo se interconecta el racismo y el sexismo entre las mujeres afrodescendientes y cómo, a través de la música, se develan las desigualdades raciales y de género.

## LAS MUJERES EN EL TUMBE

### Genealogía de creadoras

El proceso de rescate del tumbe se inicia el año 2002, en especial gracias al proyecto “Formación de un Grupo de Danzas y Música Negra, para recobrar, mediante la recreación artística, las tradiciones culturales de los afrodescendientes ariqueños”, liderado por jóvenes motivados por la reconstrucción de la historia de las abuelas y abuelos.<sup>7</sup> En el transcurso del proyecto, las mujeres jugaron roles activos, tanto en la mantención de las tradiciones culturales de la comunidad como en la etapa de investigación sobre las mismas. Carolina Letelier, una de las jóvenes participantes, destaca que entre los relatos surge la labor femenina como un elemento crucial. Al respecto, sobresalen las figuras de mujeres que resguardaron espacios festivos donde se desarrollaba la música y la danza entre familias afrodescendientes y preservaron las memorias mediante el traspaso intergeneracional.

Lo que nos contaban a nosotros era que Julia Corvacho fue una mujer que mantuvo las tradiciones en el seno más íntimo de su familia en un tiempo donde no era fácil mostrar la cultura negra. Los abuelos contaban que en la “Corvachada” siempre se tocaba lo que tuvieran: la mesa, tambores o tarros, formaban círculos donde aplaudían, cantaban coplas, las iban repitiendo, cantaba uno y el grupo respondía, se iban dando de caderazos y la idea era botar al suelo al otro. Había una cierta rivalidad entre familias por tierras, entonces hacían competencias y se daban caderazos, pero, en realidad, era un juego que realizaban en tiempos de carnaval [...] En mi familia mis abuelas no bailaban tumbe, no recuerdo que me lo hayan enseñado de chica, aunque a mi abuela le encantaba [...] Mi tía abuela Carmen –hermana menor de mi abuela– fue la única que se acordaba que mientras aplaudían, cantaban y movían las caderas decían: “¡mazumba!”. Eso tenía bastante relación con lo que hablaban los abuelos, aunque decían que se gritaba “¡tumba!” al momento del caderazo (Letelier, citado en Chávez & Araya 2018: 86).

Luego de la recopilación de memorias, los y las jóvenes del movimiento recrearon una musicalidad y unos pasos que acompañaban el baile. Las mujeres fueron protagonistas de estas actividades creativas y, a partir de historias orales, un grupo femenino de entre 12 y 30

años imaginó movimientos corporales en función de las labores agrícolas de las y los afrodescendientes. Aunque un elemento central que surgió fue el choque de caderas, las mujeres crearon, a su vez, otros pasos, entre ellos la “raima”, que simboliza la recolección de aceitunas, el “algodón”, que plasma el trabajo en los cultivos del valle, o el “machete”, que representa el corte de caña de azúcar. Carolina señala que, “con otras compañeras incluimos pasos asociados a las actividades laborales de los negros en Azapa [...] pero eso fue pura recreación, porque el tumbe básicamente tiene relación con la cadera” (Letelier, citado en Chávez & Araya 2018: 86).

En el área musical, se adaptaron barriles de aceituna para la percusión y se buscó una rítmica particular que acompañara los pasos de baile. Con la danza y la música ya establecidas se constituyó *Oro Negro*, la primera comparsa liderada por las hermanas Salgado y que tuvo por objetivo visibilizar la cultura afroarriqueña. La agrupación propició reuniones y reencuentros con parientes afrodescendientes, generó la articulación de redes sociales y robusteció vínculos familiares y afectivos. Gracias a ello muchas personas pudieron cuestionar sus propias identidades y relaciones interétnicas, favoreciendo el autorreconocimiento afrodescendiente.

En este contexto, se crearon diferentes agrupaciones de tumbe y en el año 2005 surgió *Arica Negro: Recuerdos de la Chimba*, agrupación fundada por mujeres que pertenecen a familias del sector costero. Como fundadoras de la comparsa, las hermanas Lara investigaron las memorias de los antiguos negros que vivían en las Chimbas, un sector frente al mar identificado con la cultura chinchorrera y pesquera. Al igual que el caso anterior, las personas que ingresaron a la agrupación reencontraron familiares y propiciaron reconocimientos identitarios. Además, la práctica de la música y la danza afrodescendiente fue una estrategia frente a condiciones sociales de desigualdad y un lenguaje artístico que se transformó en un instrumento político contra la violencia estructural.

A nosotras nos gustó la cultura afro, nos sentíamos muy identificados, entonces nos juntábamos a hacer reuniones para organizarnos y sacar adelante nuestra agrupación: ver cómo hacer plata para los tambores o cómo nos llamaríamos. La idea también era rescatar de la droga y

del tráfico a los chicos de la población, porque todos los niños que veíamos de pequeños cuando jugaban, ya se estaban empezando a meterse durante su juventud en la pasta base. Nosotras anhelábamos que, con la música y el baile, ellos se alejaran de eso (A. Lara, A. Lara y M. Lara, citado en Chávez & Araya 2018: 96).

## La Tumba como espacio de denuncia feminista

Tras la creación y popularización del tumbe, al interior de algunas comparsas se adoptaron divisiones sexogenéricas en los roles de sus participantes. Así, mientras las mujeres bailaban y tocaban determinados instrumentos como campanas, güiros, shekeres –conocidos entre las agrupaciones como “brillos”–, la percusión de tambores estuvo restringida exclusivamente a los hombres. En el área musical, los liderazgos masculinos instauraron la idea de que, “tradicionalmente”, las mujeres no tocan repique ni bombo, y vincularon esta actividad a los varones. De esta manera, aunque todos los instrumentos de la percusión afrolatina son esenciales y se complementan, sesgos androcéntricos crearon una jerarquización simbólica entre instrumentos idiófonos y membranófonos, los primeros ligados al ámbito femenino, mientras que los segundos a un carácter exclusivamente masculino. Sin embargo, en los últimos cinco años, esta idea comenzó a ser puesta en duda y las mujeres conformaron nuevos espacios para tocar instrumentos de percusión, sin incluir categorizaciones jerárquicas a la variedad de elementos musicales. Al encontrarse con una negativa desde las dirigencias para integrar los bloques de músicos y frente a la necesidad de crear espacios exclusivamente de mujeres, se crearon dos agrupaciones femeninas: Aluna Tambó y Tumberas Unidas. De esta manera, el tumbe ha sobrepasado las denuncias sobre racismos hacia el pueblo afrodescendiente, agregando las demandas feministas frente a desiguales de género (fig. 2).

Aluna Tambó es la primera agrupación de música y danza tumbe conformada íntegramente por mujeres. Su fundadora, una destacada percusionista, decidió crear el espacio luego de que no se le permitiera tocar tambor en otras agrupaciones por el hecho de ser mujer. Junto a cinco compañeras de entre 17 y 35 años, decidieron aprender percusión africana y crear el conjunto, el cual se dedicaba en sus inicios solo a los ritmos de



**Figura 2.** Integrantes de Aluna Tambó tocan tumbé durante Festival del Cajón Peruano (fotografía de Guillermo Urmeneta). **Figure 2.** Members of Aluna Tambó play 'tumbé' rhythms at the Peruvian Cajón Festival (Photograph by Guillermo Urmeneta).

Guinea conocidos como música “afro-mandingue”. Posteriormente, sus integrantes incluyeron también en sus repertorios musicales el tumbé, propio de sus prácticas y saberes. En Aluna Tambó por primera vez un grupo femenino bailó y tocó percusión, desafiando el patrón sexista y heteropatriarcal que categoriza a las mujeres en el baile y a los hombres en la percusión. Al respecto, una de ellas destaca:

Se rompe el estereotipo de que el hombre toca tambor y la mujer baila. Se arma otro lenguaje entre la mujer que toca y la mujer que baila. Entonces eso genera morbo. En el mundo afrodescendiente también existe harta discriminación, xenofobia, racismo también, invisibilización hacia las orientaciones sexuales, como que lo hemos visto (integrante de Aluna Tambó, citado en Parra et al. 2022: 18).

Un hito importante para el grupo fue la primera presentación en público realizada en un bar de la ciudad. A dicha instancia asistieron amistades y familiares, pero

sobre todo hombres de sus comparsas que fueron a ver el debut del primer conjunto de percusión femenino. De este momento las integrantes del grupo recuerdan las miradas desafiantes, las actitudes evaluativas, los murmullos de pares masculinos y los posteriores comentarios negativos. Por ejemplo, se dijo que, por ser mujeres, tocaban “lento”, “despacio” y “sentadas”, características opuestas al imaginario de la ejecución masculina ligada a la “rapidez”, la “fuerza” y la postura “de pie”, atribuyendo a esto una complejidad mayor.

A partir de sus experiencias, las narrativas sonoras de la agrupación se construyeron sobre discursos que apelan al reconocimiento y visibilización afrodescendiente, pero también a los derechos de las mujeres y disidencias. Los sentires colectivos son plasmados en canciones y la figura femenina en la percusión es resaltada como símbolo de lucha. De esta manera, en sus letras destacan la fortaleza de las mujeres en sus múltiples experiencias vitales, entre ellas la gestación y la música.



Si pudo caminar nueve meses con vos,  
¡comprobado! ¡se puede el tambor!  
Ni te imaginas cómo se siente,  
esa sensación del tambor en el vientre.  
El re-tumbar de la tierra nos llama,  
madre, comadre, tecito en la tarde.

Canción *Tambor de vientre*. Autora: Claudia Parra.

Esta canción pasó a ser parte del repertorio musical entre las mujeres que practican tumbe, y hoy es coreada en marchas feministas en Arica, Santiago y otras ciudades del país.

En pleno contexto de pandemia, el conjunto creó en el año 2021 la primera Escuela Virtual enfocada en la difusión de tumbe entre mujeres y disidencias. El proyecto llamado “La incidencia se toca y se baila con bombo y faldón” contó con la participación de 32 mujeres y disidencias de diferentes regiones del país. Se impartieron clases de historia afrochilena con perspectiva de género (Salgado 2013; Araya et al. 2019; Ríos 2021) y talleres de percusión, danza y composición de letras. La escuela finalizó su proceso con la creación de una composición colectiva: la canción *Grito de lucha*, que destaca las luchas afrodescendientes y feministas (Escuela Aluna Tambó 2021, escuchar audio 🎧). En palabras de la agrupación, uno de los objetivos de la escuela fue “continuar con el trabajo de visibilizar la cultura afrodescendiente incluyendo siempre la importancia del rol de la mujer afrodescendiente (tanto chilena como migrante) en el movimiento, siendo este manifestado desde el ámbito político, social, educativo, artístico y/o cultural” (Aluna Tambó, citado en Torres & Rojas 2021).

La percusión practicada por mujeres se transformó en una acción política y el tambor pasó a ser parte de las batallas por más equidad de género. En este contexto nació la segunda agrupación: Tumberas Unidas, una comparsa conformada por mujeres y disidencias que practican tumbe y se posicionan como feministas antirracistas. La agrupación nació el año 2019 con el fin de participar de las diferentes movilizaciones feministas y afrodescendientes, tales como del Día Internacional de la Mujer (8M) y el Día Internacional de la Mujer Afrodescendiente, Afrocaribeña y de la Diáspora (25J).

Tumberas Unidas somos un tejido, un tejido súper diverso. ¿Y por qué diverso? Porque fuimos una de las pocas organizaciones que se situó discursivamente diciendo “somos mujeres afros y/o tumberas”, o sea, hay mujeres afros que son tumberas, también hay tumberas como tal que no son afro, pero son tumberas y son aliadas en el movimiento y, por otro lado, hay mujeres afro que no son tumberas (integrante de Tumberas Unidas, citado en Parra et al. 2022: 18).

A principios de marzo de 2019, la agrupación hizo una convocatoria a mujeres para participar de sus intervenciones, e invitó a llevar faldones e instrumentos. Su primera aparición pública fue en la marcha feminista 8M, en la cual mujeres afrodescendientes y tumberas tocaron y bailaron tumbe en pleno centro de la ciudad, percutiendo tambores en manos femeninas y danzando por las propuestas del movimiento feminista (fig. 3). En las letras de sus canciones denuncian las violencias de género, acosos e hipersexualizaciones de los cuerpos femeninos negros, donde las sonoridades actuaban como estrategias y reacción ante las desigualdades. Como propuesta estética incluyen en sus vestimentas fotografías de sus abuelas y ancestras, pañuelos verdes, morados y negros, y delantales blancos con mensajes políticos, destacando “Crianza antipatriarcal”, “Mujeres por la dignidad rebelde” o “Negra Torta [lesbiana]”. En la marcha de 25J, sus pancartas incluyeron citas como “Negra, feminista, abortista”, “El feminismo será antirracista o no será” y “Todos los machitos escondidos detrás de un tambor van a caer”. El lienzo “Bloque antirracista. Afrotumberas Arica” se despliega delante de todas las mujeres que tocan y bailan durante los recorridos. Entre sus consignas se levantan diferentes gritos, destacando “Tumbar al Patriarcado” que, por medio de los golpes de caderas propios del ritmo afrochileno, simboliza el derrocamiento de un sistema sexista.

En el marco de la pandemia, dichas conmemoraciones se realizaron los años 2020 y 2021 de manera virtual. Las compañeras desarrollaron diálogos, música, historias y documentales abiertos a la comunidad. El año 2021, con ocasión del 25J, se realizó el coloquio virtual *Las negras no paramos, al racismo resistimos*. La actividad tuvo el propósito de conmemorar a las mujeres afrodescendientes trabajadoras y a ella fueron invitados exponentes locales y de Argentina. El año 2021, movilizadas bajo la idea de “Tumbar la Constitución”,



**Figura 3.** Comparsa Tumberas Unidas durante la marcha de 8M en Arica (fotografía de Ambar Lizana). **Figure 3.** Tumberas Unidas troupe during the 8M march in Arica (Photograph by Ambar Lizana).

Tumberas Unidas hizo un llamado a sus integrantes a ser parte activa del proceso sociopolítico del país. Entre ellas surgió la idea de que los tambores no deben ser solo percutidos en carnavales, sino también como instrumento artístico-político de denuncia y visibilización de la demanda del pueblo afrochileno por ser incluido en la nueva Constitución.

El año 2022 participaron en Arica de la marcha oficial del 8M, cantando pregones al ritmo de los tambores y terminando en un acto performático en la plaza “Vivas nos queremos”.<sup>8</sup> Una de las canciones entonadas a coro por las integrantes durante el recorrido dice:

Esa negrita camina por la calle,  
esa negrita que sale a trabajar;  
esa negrita no sabe si ella vuelve,  
a su casa segura para ir a marchar.

Esa negrita lucha por sus derechos,  
esa negrita lucha por su expresión;

esa negrita camina a paso firme,  
marchando con el alma y con el corazón.

Eh, eh, eh, ¡juntas somos resistencias!  
Eh, eh, eh, ¡canta y baila en libertad!

Canción *Esa negrita*. Autora: Stephanie Quinteros.

Al igual que durante las marchas anteriores, las coplas que acompañan la danza y la percusión denuncian, por un lado, la violencia hacia las mujeres a nivel local y mundial, el miedo de estar en los espacios públicos y la falta de conciencia sobre los femicidios. Por otro, promueven la complicidad, sororidad y hermandad como respuesta al sistema patriarcal. Con ello, expresiones artísticas efectuadas por mujeres afrodescendientes crean epistemologías contrahegemónicas y, a través de la música/danza, se expresan sentimientos y pensares disidentes y alternativos.

## CONSIDERACIONES FINALES

Los debates abordados sobre música afrolatinoamericana y perspectiva de género para el desarrollo musical del tumbe permiten diferentes reflexiones sobre el movimiento afrochileno, los roles de las mujeres en los procesos organizacionales y el cruce entre luchas afrodescendientes y feministas. A continuación, destaco tres ejes principales.

En primer lugar, la música afrolatinoamericana, como campo de estudio constituye un espacio clave para comprender las luchas políticas del movimiento afrodiaspórico a nivel latinoamericano. El caso particular del tumbe permite analizar la historia social y política del movimiento afrochileno, en el cual la música/danza es una herramienta artístico-política trascendental para su visibilización. Después de veinte años de lucha, en los cuales bombos, repiques y caderazos han jugado un rol transversal, el año 2019 se alcanza uno de los mayores logros para el movimiento con la promulgación de la Ley 21151. A través de ella, el Estado Chileno reconoce legalmente como pueblo a las y los afrochilenos, con lo cual se validan las historias, culturas e identidades de descendientes de africanos esclavizados, forzados a migrar al territorio durante la trata transatlántica. La música y la danza, como correlato de lo social, acompañan estos procesos políticos y se transforman para el pueblo en un acto artístico-político de reivindicación y proclamación de identidades afrodescendientes. Esta expresión afrochilena es puesta a disposición de las demandas colectivas, y propicia espacios de diálogo, confluencia de conflictos, de reivindicaciones y transformaciones sociales (Araya et al. 2020).

En segundo lugar, el estudio de la música afrochilena ayuda a comprender el tumbe como una dinámica de ámbitos múltiples, en los cuales las luchas sociales se entrelazan con las microhistorias y subjetividades de quienes componen el movimiento. En este sentido, valorar la musicalidad desde las experiencias femeninas, favorece el relevar las perspectivas de las mujeres y los roles que juegan al interior del movimiento, destacando su participación en los procesos de reconocimiento como afrodescendientes a nivel individual, familiar, comunitario y social, y cómo, a través de las diferentes organizaciones, estas mujeres socializan y traspasan sus historias en el territorio. La música y la danza no

son aspectos separados, y por tanto, el aporte de las mujeres al desarrollo creativo del tumbe forma parte crucial de la lucha por su reconocimiento.

En tercer lugar, en el marco de las crecientes demandas feministas a nivel mundial y latinoamericano, la percusión adquiere interés para las mujeres al interior del movimiento afrochileno. Esto se debe a la idea de que el tambor se vincula generalmente a la figura masculina y, por tanto, el ser ejecutado por mujeres sería, en cierta medida, un desacato al supuesto mandato de género. Con ello, la división de la música como “lo propiamente masculino” y la danza como “lo propiamente femenino” (Lamas 1999) es puesta en duda, y practicar tumbe representa una acción artístico-política por los reconocimientos identitarios e igualdades de género. En este sentido, se destaca que las voces feministas se han hecho escuchar también al interior del circuito afrodescendiente, y las letras, sonidos y movimientos del tumbe como herramienta artístico-política se han convertido en campos de batallas por la equidad de género y la no-violencia. De esta manera, las mujeres se reúnen para tocar y bailar en diferentes espacios, en los cuales el tambor y la danza son elementos que convocan a la denuncia y reparación no solo ligadas a las reivindicaciones afrodescendientes, sino también feministas. Finalmente, el cruce entre las luchas feministas y afrodescendientes ha generado que el tumbe sea comprendido como un espacio de unidad y cooperación, así también como una estrategia de cuidado al construir espacios seguros entre mujeres afrodescendientes.

## NOTAS

<sup>1</sup> Utilizo el concepto de música/danza para comprender las sonoridades como experiencias corporales.

<sup>2</sup> Pese a ser el más reconocido por la población, solo el 6,6% dice practicarlo (INE 2014), lo que da cuenta de una manifestación cultural más bien contemporánea.

<sup>3</sup> Según Ortiz (1924: 154), el concepto de *cumbé* se vincula a una festividad bulliciosa. Etimológicamente el término descende de la raíz “kumb”, que en África occidental está relacionado con el hecho de *hacer ruido* o *rugir*. A su vez, en lengua malinke, *cumbé* significa “encuentro” (Daponte 2019).



<sup>4</sup> En palabras de una dirigente del movimiento “mediante faldón, turbante y tambor, los/as afrodescendientes en Arica expresaron el mensaje de presencia y lucha, ahora en conjunto a la demanda nacional con énfasis en las exigencias del pueblo negro y del territorio” (Rivera 2021: 48).

<sup>5</sup> En mi caso, surgió también un cuestionamiento a los roles de género asociados a la música.

<sup>6</sup> Es el caso de la rumba en Cuba, la cueca en Chile, la samba en Brasil, o la cumbia en Colombia, todos ritmos de raíz afrodescendiente.

<sup>7</sup> Este proyecto fue financiado por el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART).

<sup>8</sup> En abril de 2019, Joyce Tello Avilés, funcionaria municipal, fue asesinada por su pareja en la plaza Baquedano, en Arica. Dos años después, gracias al trabajo de la colectiva feminista *Diosas Justicieras*, el espacio público cambió oficialmente su nombre para conmemorar a la mujer víctima de un femicidio.

## REFERENCIAS

- ALARCÓN, J., I. ARAYA & N. CHÁVEZ 2017. *Identidad negra en tiempos de chilenización. Memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- AMIGO, R. 2022. Apuntes sobre la patrimonialización y popularización de la cultura afroarriqueña en Chile contemporáneo. *Páginas* 34: 1-26.
- ARAYA, I. 2016. Identidad afrodescendiente en el valle de Azapa, xv región. Una aproximación desde la economía desarrollada en el territorio. Tesis para optar al título de Antropóloga, Departamento de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- ARAYA, I. & N. CHÁVEZ 2022. Metodologías colaborativas: etnografía feminista con afrodescendientes e indígenas en Arica (Chile). *Antropologías del Sur* 17: 19-38.
- ARAYA, I., N. CHÁVEZ & J. ALARCÓN 2019. *Cruz de Mayo Julia Corvacho. El legado negro del valle de Azapa*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- ARAYA, I., L. SALAZAR & P. MARDONES 2020. El que no es negro, yo lo pongo negro. *Kuriche* 3: 1-22.
- ARDITO, L. 2007. Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana. Tesis para optar al título de Socióloga, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- BÁEZ, A. 2013. Testimonio oral. En *Memoria viva: historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*, D. Brown, comp., pp. 126-128. Montevideo: Linardi y Risso.
- BRIONES, V. 2007. Mujeres afrodescendientes en el corregimiento de Arica, siglo XVIII. De un silencio negro a la batalla por la libertad. *Revista de Ciencias Sociales* 19: 7-25.
- CAMPOS, L. 2017. Los negros no cuentan. Acerca de las demandas de reconocimiento de los afrodescendientes en Chile y la exclusión pigmentocrática. *Antropologías del Sur* 4 (8): 15-31.
- CARRASCO, I. 2020. “De Azapa vengo bajando”. Una antropología musical del tumbe carnaval afroarriqueño: conformación, desarrollo y prácticas de la colectividad tumbera. Tesis para optar al título de Antropólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá.
- CARRASCO, I. & D. DOMINGO 2022. Chile también “repica” cuero. El Tumbe Carnaval en la movilización y en la protesta social afroarriqueña. En *Comprendiendo América. El aporte esencial de la música afrolatinoamericana al significado sociocultural del continente*, F. Palacios, ed., pp. 178-196. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- CHAMORRO, A. 2013. Carnaval andino en la ciudad de Arica: performance en la frontera norte chilena. *Estudios Atacameños* 45: 41-54.
- CHÁVEZ, N. 2021. Intelectualidad, raza y género: mujeres en afro-resistencia del valle de Azapa y Arica, Chile. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 16: 213-237.
- CHÁVEZ, N. & I. ARAYA 2018. Eds. *Mujeres de colores: historias femeninas afroandinas*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CORTÉS, C. & C. RIVERA 2019. *Desde las ancestras a la actualidad: mujeres negras de Arica y sus resistencias*. Arica: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- CORTÉS, F. 2017. Prólogo. En *La mediación artística: arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*, A. Moreno, s.p. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CRENSHAW, K. 1991. Mapping the margins. Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review* 43 (6): 1241-1299.



- 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 Grande de Chile. Tesis para optar al título de Doctor en Musicología, Universidad de Valladolid.
- DAVIS, A. 2004 [1981]. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- DE BARBIERI, T. 1993. Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica. *Debates en Sociología* 18: 145-169.
- DE BEAUVOIR, S. 2018 [1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Lumen.
- DE LA FUENTE, A. & G. REID 2018. Los estudios afrolatinoamericanos, un nuevo campo. En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, A. De la Fuente & G. Reid, eds., pp. 11-40. Buenos Aires: CLACSO.
- DOMINGO, D. 2021. Resonando en el mapa de la diáspora africana. Performance del tumbé carnaval afroriqueño: lo afectivo en la movilización social. *Boletín Americanista* 83: 123-146.
- DU BOIS, W. 1999. *As almas da gente negra*. Río de Janeiro: Lacerda.
- DUCONGE, G. & M. GUIZARDI 2014. Afroriqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia. *Estudios Atacameños* 49: 129-151.
- ESCUELA ALUNA TAMBÓ 2021. *Grito de lucha*. 5:01 min. Batalla Estudio, Arica.
- ESPINOSA, M. 2015. Afrochilenos en Arica: identidad, organización y territorio. *Antropologías del Sur* 2 (3): 175-190.
- FERREIRA, L. 1997. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Colihue Sepé.
- FERREIRA, L. 2008. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, G. Lechini, comp., pp. 225-250. Buenos Aires: CLACSO.
- GARCÍA, J. 1994. La contribución musical del África subsahariana al mosaico musical de las Américas y los Caribes. *Africamérica* 3: 20-24.
- GROSFUGUEL, R. 2006. La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula rasa* 4: 17-48.
- HILL, P. 1993. Toward a new vision. Race, class and gender as categories of analysis and connection. *Race, Sex and Class* 1: 35-45.
- HINOFUENTES, M. 2006. El movimiento cultural saya afroboliviana. En *Movimiento indígena en América Latina: resistencia y proyecto alternativo*, R. Gutiérrez & F. Escárzaga, eds., vol. 2, pp. 92-97. Coyoacán: Centro de Estudios Andinos y Mesoamericanos.
- HOOKS, B. 1990. *Race, gender and cultural politics*. Boston: South End Press.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS (INE) 2014. *Primera encuesta de caracterización de la población afrodescendiente de la región de Arica y Parinacota*. Santiago: INE.
- LAMAS, M. 1999. Género, diferencias de sexo y diferencia sexual. Otro comentario al debate. *Debate feminista* 20: 84-116.
- LAÓ-MONTES, A. 2009. Cartografías del campo político afrodescendiente en América Latina. *Universitas humanística* 68: 207-245.
- 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 al título de Maestría en Antropología, Universidad Federal Fluminense.
- LEÓN, M. 2020. ...Movimientos en el 'movimiento'. Reflexividad y performance de una presencia afrodescendiente en Arica (Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (2): 67-82.
- LEÓN, M. 2021. *Danzar, mover nuestra historia*. Santiago: Ocho Libros.
- MIGNOLO, W. 2011. La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, E. Lander, ed., pp. 73-105. Buenos Aires: CLACSO.
- MOORE, H. 2009. *Antropología y feminismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MOORE, R. 2018. Un siglo y medio de estudios sobre música afrolatinoamericana. En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, A. De la Fuente & G. Reid, eds., pp. 475-511. Buenos Aires: CLACSO.
- NASCIMENTO, B. 1985. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Revista Afrodiáspora* 3 (6/7): 41-49.
- ORTIZ, F. 1924. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: El Siglo XX.
- ORTIZ, F. 1987. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho.



- PARRA, C., I. ARAYA, L. SALAZAR, P. MARDONES, R. AMIGO & Y. RÍOS 2022 [en prensa]. *Entre el reconocimiento limitado, el racismo de Estado y las violencias género-racializadas: redes y movilizaciones feministas afrodescendientes en Arica y en Santiago de Chile*. Buenos Aires: CLACSO.
- PASCHEL, T. 2018. Repensando la movilización de los afrodescendientes en América Latina. En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, A. De la Fuente & G. Reid, eds., pp. 269-316. Buenos Aires: CLACSO.
- PATHOU-MATHIS, M. 2021. *El hombre prehistórico es también una mujer*. Barcelona: Lumen.
- PIÑERO, C. 2019. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32: 385-392.
- PRESAS, A. 2019. Mujeres afrochilenas al rescate: el afrodescendiente y la cuestión de su supuesta inexistencia en Chile, los testimonios femeninos de una recuperación. *Diseminaciones* 2 (4): 209-225.
- REGO, W. 1968. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã.
- RESTREPO, E. 2013. *Etnización de la negritud: invención de las comunidades negras en Colombia*. Popoyán: Universidad del Cauca.
- RÍOS, Y. 2021. Mujeres afrodescendientes en Arica entre los años 2010-2019: tambor, palabra y resistencia. Tesis para optar al título de Antropóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá.
- RIVERA, C. 2021. La invisibilización del pueblo tribal afrodescendiente chileno en el proceso constituyente. En *Nueva Constitución, derechos culturales, el libro y la lectura*, J. Abate & M. Pérez, eds., pp. 48-51. Santiago: Observatorio del Libro y la Lectura.
- SALGADO, M. 2013. *Afrochilenos. Una historia oculta*. Arica: Herco.
- SANTA CRUZ, N. 1975. *Son de los Diablos. Socabón: introducción al folklore musical y danzario de la costa peruana*. Lima: El Virrey Industrias Musicales.
- SCHLEEF, F. & C. RUIZ 2019. La demanda del pueblo afrochileno por el reconocimiento: la construcción del derecho a la visibilidad estadística. *Anuario de Derechos Humanos* 15 (1): 65-82.
- SCOTT, J. 1996. El género: una categoría útil para el análisis histórico. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, M. Lamas, comp., pp. 265-302. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SEGATO, R. 2021. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.
- SEPÚLVEDA, M. & I. ARAYA 2022 [en prensa]. Del conflicto ambiental a la reivindicación identitaria: el caso de mujeres afrodescendientes y mapuche en Chile. *Latin American Perspective*.
- SOTO, R. 2011. *Esclavas negras en Chile colonial*. Santiago: Bravo y Allende Editores.
- TIJOUX, M. & M. CÓRDOVA 2015. Racismo en Chile: colonialismo, nacionalismo, capitalismo. *Polis* 14 (42): 7-13.
- TORRES, P. & J. ROJAS 2021. *Con bombo y faldón: entrevista a Aluna Tambó*. <<http://www.kuriche.cl/2021/08/09/con-bombo-y-faldon-entrevista-a-aluna-tambo/>>.
- ZAPATA, M. 2010. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana-Ministerio de Cultura de Colombia.