



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN  
CINE Y TELEVISIÓN

## **“ZAMBO”**

**La autodeterminación en la creación audiovisual afrodescendiente: La especulación como resistencia.**

Investigación en obra para optar al grado de Realizador (a) en Cine y Televisión

NICOLÁS ROMERO TAPIA

LUCIANO VIDAL GODOY

Profesora Guía  
Catalina Donoso Pinto

Santiago de Chile  
2025

# ÍNDICE

<b>Resumen:</b> .....	<b>3</b>
<b>0. Una breve contextualización</b> .....	<b>4</b>
<b>0.1 Fundación y deserción:</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>1.1 Patria interna</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2 El Corazón a Contraluz del África</b> .....	<b>9</b>
<b>2. Experimentaciones previas y rodaje.</b> .....	<b>15</b>
<b>2.1) Intuiciones Barrocas</b> .....	<b>15</b>
<b>2.2) El plan</b> .....	<b>18</b>
<b>3.0 Rodaje</b> .....	<b>21</b>
<b>3.1 Primeras impresiones</b> .....	<b>21</b>
<b>3.2 El juego y el descubrimiento</b> .....	<b>22</b>
<b>4.0 Reflexiones de montaje:</b> .....	<b>26</b>
<b>4.1 Alturado de material y experiencia post rodaje:</b> .....	<b>26</b>
<b>5.0 Conclusiones</b> .....	<b>28</b>
<b>Referencias:</b> .....	<b>30</b>

## **Resumen:**

Esta investigación propone una lectura especulativa de la afrochilenidad a partir de la flexibilidad epistemológica otorgada por la realización cinematográfica. Como punto de partida, se confecciona una carta dirigida a un pariente ficticio, escrita desde la subjetividad de dos primos afrodescendientes llamados Miguel Tapia Erices (15) y Nicolás Romero Tapia (23) quienes posteriormente realizarían un ejercicio de creación audiovisual en torno a la misma.

Se hace una revisión comprensiva de la especulación como una herramienta metodológica para llevar a la imagen un potencial historiográfico y etnológico al servicio de un diálogo interno con la experiencia como afrodescendientes en Chile. Trabajando con la memoria familiar en la Región de Arica y Parinacota, la idea es revelar eso que parece oculto y latente de la memoria afrochilena en un territorio testigo de procesos de segregación racial. El motor de la presente investigación es la especulación y su representación en imagen, ambas en busca de reconocer y explorar una manera de representar el espectro de un lenguaje audiovisual afrochileno arraigado en la resignificación de posibles pasados y futuros.

## 0. Una breve contextualización

“Zambo”<sup>1</sup> surge como una idea derivada de un proyecto anterior de Nicolás. En el documental “*Entramos negros y salimos afrodescendientes*”<sup>2</sup>, Romero embarca en una recopilación historiográfica desde el relato hablado, retratando a su familia y ascendencia de apellido Corvacho en su relación con el territorio, y afrodescendencia. Este proyecto utiliza recursos de recreación histórica, llevando a la imagen relatos de la bisabuela de Nicolás: *Rosa Corvacho Améstica*. En cierta medida, la creación e investigación relacionada a este proyecto termina siendo un reflejo de las memorias escritas de Rosa, ilustrando la esclavitud y sus resquemores en la comunidad afrodescendiente del norte chileno que ha sido sistemáticamente omitida de los relatos tradicionales de la historia nacional.<sup>3</sup>

Dicho esto, la raíz de nuestro interés en los estudios afrodescendientes y sus posibilidades en el cine expandido o experimental radica principalmente en la continuación de un trabajo investigativo iniciado con E.N.S.A. A lo largo del rodaje y preparación, Nicolás se encontró particularmente interesado por la juventud afrodescendiente en Arica, especialmente en la experiencia de su primo pequeño Miguel Ignacio quien participó en el proyecto como actor y se vio muy interesado en la creación audiovisual. Luego de representar las palabras de su bisabuela el peso de estas en las nuevas generaciones comenzó a hacerse cada vez más presente. Es allí donde comienza a articularse la presente investigación: Zambo es y representa la búsqueda de una identidad audiovisual afrodescendiente radicada en la autodeterminación y búsqueda de arraigo identitario.

---

<sup>1</sup> Visionado: <https://youtu.be/GA8x1hKNpi4>

<sup>2</sup> Este proyecto será referido a lo largo de la investigación por su abreviatura: E.N.S.A

<sup>3</sup> Si bien Chile no es considerado como un país cuya economía se haya pasado en plantaciones y esclavitud durante su periodo Colonial, si fue un país al que llegó el tráfico negrero. Rolando Mellafe ilustra con lujo de detalle estas rutas y su impacto sociocultural en su investigación “*La introducción de la esclavitud negra en Chile*” de 1959

Con este texto esperamos explorar y conocer las posibilidades creativas que nos otorga la experimentación a la hora de retratar la identidad afrodescendiente a través de la especulación. En este sentido, el documental experimental se nos presenta como una herramienta fundamental para poder construir y ficcionar elementos que posteriormente en la investigación ayudarán a ordenar y dar sentido al proceso creativo de los directores. En ese marco, la búsqueda principal de Zambo como proyecto es registrar aquel proceso en el cual las ideas, recuerdos, tradiciones, miedos y fortalezas de la juventud afrodescendiente pasan a ser un medio de construcción metodológica aplicable a la realización audiovisual.

### **0.1 Fundación y deserción:**

“Zambo” ha mutado y cambiado de forma a lo largo de su desarrollo, suceso predecible considerando que la deriva experimental de la investigación intuye nuevas formas a medida que se construye. Dicho esto, es importante recapitular las primeras aproximaciones a los fundamentos teóricos del proyecto, iniciando con una pulsión hacia la corriente de pensamiento afro surrealista.

El afrosurrealismo fue declarado y reconocido por primera vez en 1988 en las palabras de Amiri Baraka para hablar de la obra del poeta afroamericano Henry Dumas, en el *Black American Literature Forum* de 1988. La importancia de esta primera vez recae en las valoraciones y reconocimiento que el autor hace a diversas obras de Dumas y su uso del lenguaje, que funciona como pilar para las posteriores definiciones de afrosurrealismo, destacando:

El poder de Dumas reside en su habilidad para crear un mundo completamente diferente conectado orgánicamente a éste. Las historias son fábulas; una presencia mitológica lo impregna. Son cuentos morales, mágicos, con emociones e imágenes oníricas resonantes; Terror cambiante y ambiguo, misterioso, implícitamente revelador. Pero

también son historias de la vida real, ahora o cuando sea, construidas con rarezas y poesía en las que la contemporaneidad de los temas esenciales es clara (p. 164).

Inspirados en esta concepción onírica del afro surrealismo, Nicolás y Miguel Ignacio embarcan en el desarrollo de un documento que los represente y sirva como guía espiritual de la creación de una película. En una serie de reuniones llevadas a cabo entre abril y junio del 2024, ambos comenzaron a dar forma al tronco que vendrá afirmar la investigación y experimentación de “Zambo”. Se decidió que el texto sería una carta ficcionada, escrita por un antepasado de un tiempo pasado sin definir, firmada con el apellido Corvacho que los primos comparten. A medida que se comienza a desglosar este dispositivo, como equipo nos empezamos a dar cuenta de las limitaciones identitarias planteadas por la naturaleza intrínsecamente norteamericana del afrosurrealismo. Si bien compartimos una pulsión por aquella imagen desconocida y mágica de una tierra natal prometida, las expresiones socioculturales del afro surrealismo simplemente no se convalidaban con las experiencias personales de Nicolás y Miguel Ignacio como afrodescendientes latinos.

Afortunadamente la investigación de este campo nos llevó a concepciones mucho más claras en torno al universo estético que este proyecto plantearía en su conceptualización. Adoptando el concepto del exceso como un medio legítimo de subversión (Scott Miller, párrafo 7), “Zambo” planta sus raíces como una forma expresiva que utilizará la polifonía de recursos como la ecuación transversal que regirá la naturaleza del proyecto.

Las aproximaciones metodológicas y teóricas que se explicarán más adelante radican en este proceso, un cambio de eje que termina por definir una investigación que se embarca en la especulación como medio de creación de sentido e identidad, este concepto vendrá a ser clave para entender la forma de trabajo explicada a continuación. Esta deriva culmina en un ejercicio

en el que se intenta trasladar la historia escrita a la hablada a través de la construcción tanto literal como onírica de una película afrodescendiente de Arica y el Valle de Azapa.

## 1. Introducción

La puerta es un lugar, real, imaginario e imaginado. Igual que las islas y los continentes oscuros. Es un lugar que existe o existió. La puerta por la que los africanos fueron capturados, cargados en barcos que se dirigían al Nuevo Mundo. La puerta de un millón de salidas multiplicadas. (...) Nuestra herencia en la diáspora es habitar este espacio inexplicable. Ese espacio es la medida del paso de nuestros ancestros a través de la puerta en dirección al barco. Estamos atrapados en esos pocos metros que hay entremedio. El marco de la puerta es el único lugar de existencia real.

Brand, Dionnne. *Un mapa a la puerta de no retorno* (2001, p.28)

### 1.1 Patria interna

Luego de trabajar con Miguel Ignacio en el proyecto mencionado con anterioridad, nos vimos profundamente cautivados por la posibilidad de crear un diálogo generacional entre dos cuerpos afrodescendientes. Buscando la cotidianidad familiar y las primeras intuiciones como una tabula rasa para la creación audiovisual, “Zambo” surge desde la necesidad de expresión autodeterminada. Desde este eje particular, la posibilidad de concebir imágenes regidas por una pulsión interna de autodescubrimiento abrió paso a la intención de desglosar un sistema de producción audiovisual que responda a las preguntas e idiosincrasias de la afrochilenidad.

La diáspora africana se presenta como un umbral al que acceder, espacio liminal de conocimientos y técnicas especulativas que se presentan de manera intuitiva. Dionne Brand explica este espacio como un pasaporte que se lleva en los sentidos, el constante viaje de los negros de la diáspora a través de una puerta de no retorno. (2001). El ejercicio de dialogar con este espacio figurativo utilizando técnicas tales como la fotogrametría y múltiples cámaras, nos acerca a una concepción en ley propia de la creación audiovisual.

Creemos firmemente que la especulación funciona como una manera de resistencia a la invisibilización de la historia de un pueblo, basándonos en el trabajo y metodología en la antropología visual de Jean Rouch y sus aproximaciones a lo que se ha denominado como el género de *Etnoficción*. Como explica Sergio González Varela: La etnoficción es un género narrativo que se considera como falso o de dudosa procedencia y que mezcla aspectos de realidad y misticismo. (2014, p. 1)

Dialogando con este concepto, nuestra aproximación metodológica diluye las fronteras entre lo que es y lo que podría haber sido, una forma de trabajo que aborde la potencialidad de una búsqueda etnológica en el audiovisual desde la construcción ficcionada de situaciones, objetos e historias que miren al pasado, presente y futuro de manera simultánea. Metodologías similares se han empleado para llevar a cabo estudios desde las artes y la antropología visual, Issac Marrero-Guillamón define su aproximación como *Etno-especulación*, El autor desarrolla:

En cierto sentido, se trataba de un deseo de ficción motivado por una mirada autorial que buscaba un mayor control sobre la puesta en escena con raíces, a buen seguro, en cierta cinefilia. Una pulsión quizá no del todo ajena para quienes que se han visto en la tesitura de construir relatos etnográficos a partir de métodos audiovisuales no dirigidos (2024, p. 46)

En una esencia similar, nuestro proyecto se constituye desde aquella pulsión de trabajar en la intersección: donde las líneas difusas del relato histórico oficial y la historia oral traspasada por generaciones a las juventudes afro de Arica se funden en la frontera de una creación audiovisual que explora las incertidumbres y la diáspora como una forma especulativa de creación de sentidos.



Dicho esto, nuestra primera intuición a la hora de empezar a construir un sistema de producción afrochileno, propio y autodeterminado, fue la creación de un dispositivo ficticio que diera un primer paso y nos permitiera romper el hielo. Confiando en la intuición del diálogo decidimos por una carta<sup>4</sup> hacia un antepasado fabricado, “X CORVACHO” una identidad maleable que corresponde tanto a un sentido colectivo como a una sensibilidad particular. Corvacho consanguíneo a los protagonistas, pero de pasado y origen no rastreable, una sombra desde el África hasta Arica. Nos tomamos la libertad ontológica de una investigación de orden especulativo para buscar abrir las puertas a un camino de aproximaciones estéticas barrocas, excesivas y complejas: arraigadas en una pulsión saturada de búsquedas sin fin ni objetivo al margen de bordes difusos entre lo espontáneo y lo calculado. La documentación de la experiencia Afrochilena se torna el objetivo espiritual de la investigación. Confiar en la creación audiovisual como una herramienta polisémica de expresión, tomando las aproximaciones de Miguel Ignacio como un posible camino hacia una determinación creativa no arraigada en sistemas de creación documental ajenos al imaginario y cotidiano de aquel que es registrado.

Este texto busca acompañar siendo parte del proceso de creación, reflexión y experimentación de las imágenes que Miguel y Nicolás registren y moldeen. Para esto se busca reconocer y trabajar a partir de las intuiciones como reflejo de una memoria cultural colectiva.

## **1.2 El Corazón a Contraluz del África**

El año 2000 en el marco de una Pre Conferencia Regional Preparatoria de la III Cumbre Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial y otras formas conexas de Intolerancia realizada en Santiago, le preguntaron al entonces presidente Ricardo Lagos, si había negros en Chile, “él dijo que ‘no, porque se habían muerto de frío’, ahí nos paramos cinco personas que veníamos de Arica y alzamos la voz .

---

<sup>4</sup> Ver anexo 1

Marta Salgado en: Huenchumil, P. (20 de Julio de 2020). Aquí no hay negros': la desconocida historia del racismo del Estado contra los afrochilenos. *Interferencia*.

Cómo nos estamos aproximando desde la idiosincrasia de Arica, su gente y afrodescendencia, es necesario desglosar, al menos a grandes rasgos, las complejidades socioculturales e históricas de la identidad en este territorio.

Bajo el contexto mundial del primer capitalismo que contempló la transición del *hombre-mineral* al *hombre-metal* hacia el *hombre moneda*<sup>5</sup>, El recorrido del esclavo negro que marca el inicio de la expansión colonial por parte de las potencias europeas hacia el nuevo continente, Achille Mbembe reflexiona sobre el inicio de la trata de esclavos africana:

Al hacer pasar al esclavo a través del laminador, al prensarlo con el objetivo de extraer de él el máximo beneficio posible, no sólo se convierte en objeto a un ser humano. No sólo se marca con una huella indeleble. Lo que se produce es, sobre todo, el negro. Es decir, y en lo que concierne estrictamente a la problemática abordada en este libro: se produce el sujeto de raza o, inclusive, la figura misma de aquello que puede ser mantenido a una cierta distancia de sí y de lo que es posible deshacerse en cuanto deja de ser útil. (2016, p. 91)

El negro es traído a la fuerza, desligándolo de cualquier rastro trazable a su pasado más que al nombre de África. Lo que implica una raíz y cultura africana relacionándose a la fuerza con su nuevo y forzado contexto, de toda la diáspora africana. La trata transatlántica de esclavos tiene

---

<sup>5</sup> Mbembe (2016) explica esta representación metafórica como una dimensión estructurante del primer capitalismo a través del hombre hecho extracción. África la tierra del hombre mineral, el nuevo mundo el lugar idóneo para la fundición y creación del metal, y europa como el punto de venta, el territorio que lucra con la explotación del hombre negro y el subalterno.

registros verificables desde el año 1520, cuando el emperador de la corona española Carlos V envía a la isla de Fernandina 1000 esclavos para “*aliviar la carga de la población indígena*” (Mellafe, 1964) . Ya para el año 1540, la presencia de esclavos negros como fuerza laboral extractivista estaba sumamente establecida por la corona española en el territorio del Virreinato Peruano, particularmente el territorio ariqueño y azapeño ya contaba con una notable población afrodescendiente. (Díaz, 2022)

Paralelamente, la trata transatlántica de esclavos negros se desarrolla en el territorio nacional en dos instancias consecutivas, inicialmente desde una figura de servidumbre señorial y posteriormente bajo un sistema correlativo a la comercialización de fuerza laboral (particularmente en minería) y militar tanto indígena como africana. Para el año 1610 se establece la guerra defensiva en la guerra de Arauco y se prohíbe la esclavitud indígena<sup>6</sup> en todo el territorio nacional de manera temporal. Termina siendo prohibida en su totalidad para el año 1680.

La particularidad de Chile radica en que el esclavismo termina por no ser una fuerza laboral indispensable durante la Colonia, más bien, estudios aseguran que Santiago servía como un punto intermedio de comercialización humana entre Buenos Aires y Lima. Esto es sumamente importante, ya que nos permite entender de mejor manera los vacíos históricos presentes durante este periodo hasta la posterior abolición de la esclavitud negra el año 1923 bajo la declaración de Manuel de Salas.

El sincretismo cultural que se vive en el norte del país se remonta a los tiempos de la colonia, desde el año 1614 que el territorio ahora conocido como Arica era hogar de 1300 personas afrodescendientes. (Cavagnaro, 1997)

---

<sup>6</sup> En el año 1610 se inaugura en Chile el sistema de la guerra defensiva, con lo cual se declaró expresamente que se suspendía la cédula que daba por esclavos a los indios. Mellafe, 1964, pp 125

En torno a lo desglosado en los párrafos anteriores, se entiende que la esclavitud como aquella idea cultural relegada a un rincón histórico como ocurrencias particulares, pasando por alto la relevancia sociocultural y formativa de este proceso en distintos territorios del país. La sociedad Ariqueña y Azapeña se ha conformado en una mayoría afrodescendiente y mestiza<sup>7</sup>, la esclavitud fue un eslabón crucial en aquella zona fronteriza tanto en ámbitos económicos como en la construcción identitaria de los habitantes de la zona. Las disputas territoriales entre Perú y Chile durante la guerra del pacífico y la consiguiente Chilenización del territorio Ariqueño tuvieron un fuerte impacto en la población Afro e indígena de la zona, quienes se identifican mayoritariamente con el estado peruano. La Etnomusicóloga Nathalie Artal Vergara explica:

Los afrodescendientes de Arica eran peruanos. Como peruanos construyeron su vida en libertad, trabajaron para vivir en ese mar, en esa costa y en esos valles. En esa tierra sembraron y cosecharon su vida. A base de adobe, calamina, paja y totora construyeron sus casas. En lo más profundo de su ser el tambor de África se guardó, justo en el centro de sus corazones e hicieron de ello un carnaval, disimularon su pasado esclavo y vivieron, dentro de las posibilidades, libres. Las caderonas tumbaban al piso a los negros y gritaban ¡Tumba Carnaval! Los niños jugaban a imitar animales mientras sus padres y sus madres, vestidas de llamativos colores y con un pañuelo amarrado a sus cabellos, cocinaban chanfaina (o moronga, palabra africana) y arroz. Los adultos,

---

<sup>7</sup> “El Censo de 1813 contabilizó en Arica a las castas mulato, pardo, cuarterón, quinterón, zambo y quintanilla; en conjunto representaban a más de la mitad de la población ariqueña (53,2%). El ejercicio se vuelve revelador si agrupamos a todas las castas que poseen algún origen afro, pues la sumatoria describe un hecho altamente significativo: en 1813 la ciudad de Arica poseía 1.498 habitantes con ascendencia africana, lo que representaba al 70% del total de la población. En este contexto, se destaca la presencia del grupo de zambos que representaba a la mayoría poblacional con un 39,6%, lo que da cuentas de su vinculación con los segmentos indígenas aymaras, hoy denominados "afroandinos"” (Díaz, 2022, pp 8).

tomaban café con pisco por las noches, tocaban cajón y bailaban vals. Vals peruano, afroperuano. (2012, p. 6)

Al final de la Guerra del Pacífico, particularmente entre el tratado de Ancón (1883) y el tratado de Lima 1929 en el que Arica es declarado territorio chileno, comienza un fuerte proceso Nacionalista. En el año 1910 se celebraba el centenario de la Independencia Chilena y con tal hito se crean ligas patrióticas que expulsaron a los curas peruanos del territorio. Progresivamente se hostigó y castigó la afrodescendencia y cualquier celebración que refiriera a la cultura peruana. Llegando al extremo de las amenazas de muerte y exilio Como explica Sergio González (2004):

Las Ligas Patrióticas se organizaron, bajo el marco del centenario, a modo de un Club Social de caballeros para terminar transformadas en hordas de saqueadores de tiendas comerciales, de imprentas obreras, violadores de domicilios particulares, editores de pasquines patrioterros y la mano que marcó las puertas de los sentenciados a partir. (p. 4).

El éxodo y la diáspora nuevamente golpean a la población afro ariqueña en un brutal despojo de su identidad e idiosincrasia, la idea cultural de la afrodescendencia presente en el norte del país es resquebrajada por un discurso blanqueador y nacionalista.

Trasladando esta problemática histórica al presente y a nuestra particular investigación, Miguel Ignacio se convierte en un autor sumamente importante para lograr comprender los efectos de la esclavitud, racismo e intentos iconoclastas por parte del estado.

Entendiendo que el discurso formativo de la historia chilena en las escuelas y colegio del norte del país se rige desde un sistema de educación unitario donde la cultura Chilena está “unificada”, Carlos Mondaca, historiador de la universidad de Tarapacá condujo una reveladora investigación el año 2020 en la que se puede dilucidar el sesgo nacionalista y el

racismo internalizado inculcado en las juventudes Ariqueñas, señalando lo siguiente respecto al proceso educativo posterior a la incorporación de Arica al territorio Chileno el año 1929:

Desde entonces, la escuela ha reproducido en gran medida un currículum educativo único que da cuenta de un Estado nacional unificado, mediante la enseñanza de asignaturas como historia y geografía y de humanidades en general, con un claro sesgo positivista decimonónico y un exacerbado nacionalismo. De manera especial, la Guerra del Pacífico pasó a ser el eje fundante de la diferenciación con otros colectivos de migrantes, de pueblos originarios y de afrodescendientes. (p. 264).

Poder trabajar desde la particularidad y punto de vista creativo de un joven afro en formación nos abre una puerta particularmente interesante para crear un documental que entienda por sí mismo un proceso de autodeterminación.

Con esto en mente, a lo largo del año 2024 como equipo desarrollamos e investigamos las operaciones visuales y teóricas que en conjunto funcionan como ejemplos de acción para la realización de la película. Esto, de la mano con la construcción de la carta y feedback de Miguel Ignacio a través de reuniones de Zoom semanales.

## 2. Experimentaciones previas y rodaje.

### 2.1) Intuiciones Barrocas

Para poder aproximarnos a la forma visual de “Zambo” realizamos una serie de ejercicios visuales y formales<sup>8</sup> en el curso “*Laboratorio de Archivos*” Dictado por Francina Carbonell en la Universidad de Chile. Estos experimentos han sido clave para encontrar el lenguaje y potencial forma de las operaciones a utilizar en el montaje de la investigación.

#### *Capturas de ejercicios de Archivo íntimo e Institucional*



Cómo es posible apreciar en estos ejemplos, la puesta en escena estética del proyecto responde a una multiplicidad de elementos, donde el exceso y la abundancia priman como sustento formal de la obra. A través del curso dictado por Carbonell nos comenzamos a acercar al archivo de una manera distinta, aproximándonos a la falta de material histórico registrado de la comunidad afrodescendiente en Arica desde un punto de vista crítico. La polisemia de elementos visuales y yuxtaposición de archivos funcionó como una forma de entender la naturaleza hablada de la historia afroarriqueña, jugando con contrastes entre la historia escrita y aquello en registro histórico y creando un diálogo audiovisual particular a esta disociación cultural-histórica. Entendiendo un juego entre el oficialismo y la expresividad

---

<sup>8</sup> Anexo 2 y 3

multidimensional de capa tras capa de significado e imagen, nos vimos inclinados a entender “Zambo” como un ejercicio cuyo método de trabajo es inherentemente barroco. Esta corriente artística, arraigada en el quiebre del clasicismo plantea un énfasis en el detalle, el fragmento y el énfasis de la riqueza visual y material.

La expresión barroca como corriente de pensamiento evoca de forma natural la repetición, desperdicio, pérdida y juego como elementos expresivos. (Sarduy, 1987, p.210)

La saturación y ornamentación se desarrollan estéticamente a través de una lógica de la abundancia y el exceso, utilizando estos recursos para cuestionar y contraponer las convenciones de lo clásico y conservador.

La multiplicidad de recursos a emplear responde a una propuesta autoral cultivada en las primeras impresiones, donde la representación de la experiencia afrochilena recae consecuentemente en una forma de realización no hegemónica. La particularidad de aquel nuevo barroco sudamericano se expresa en aquella potencialidad excesiva del quiebre y la revolución. En el caso particular de esta investigación, se plantea la posibilidad de construir un diálogo entre cuerpos negros a través de la creación audiovisual, utilizando la expresión barroca como medio excesivo de quiebre a la invisibilización sistemática del estado chileno por sobre la soberanía afrochilena.

Definiremos el antagonismo clásico/barroco desde su expresión en las artes: se define el uno como las categorizaciones estético/simbólicas fuertemente arraigadas a un orden establecido y al otro como las categorizaciones que remueven aquel y orden y lo someten a una turbulencia, (Calabrese, 1999)

Esta lógica de pensamiento y de creación artística entonces responde a un sentido *hipertélico*, arraigado en el exceso y la abundancia formal como una forma de quiebre y respuesta al tradicionalismo. “Zambo” aborda la operación barroca de forma polisémica, primero en su propuesta visual rica en textura, significado y quiebres estéticos y luego en la metodología a



utilizarse para obtener dicho resultado. La multiplicidad de recursos a emplear responde a una propuesta autoral cultivada en las primeras impresiones, donde la representación de la experiencia afrochilena recae consecuentemente en una forma de realización no hegemónica. La particularidad de aquel nuevo barroco sudamericano se expresa en aquella potencialidad excesiva del quiebre y la revolución, Severo Sarduy elabora una bella reflexión en torno al presente de esta corriente:

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie-: de lenguaje, ideología o civilización-: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber. De esta posibilidad de un barroco actual, el tratamiento de la información que practican los artistas latinoamericanos (...) podría ser uno de los indicios más significativos. (1987, p.101)

El discurso plástico de un nuevo barroco latinoamericano se convierte entonces en una expresión desde la frontera, entendiendo esta no como un límite o separación, sino como un espacio maleable de potencial creación de sentidos. La creación de “Zambo” corresponde a la vez a un ejercicio de reflexión identitaria, es decir: una propuesta para generar un reconocimiento autocontenido sin la necesidad de una justificación histórica tercera.

## 2.2) El plan

Decidimos realizar la filmación durante el periodo de vacaciones de invierno de Miguel Ignacio entre julio y agosto del 2024, esto para acercarnos a su cotidianidad y no interrumpir sus ritmos normales. Reunimos un pequeño equipo de realizadores para viajar desde Santiago a Arica, Rodrigo López como sonidista, Isidora Gallardo en Producción y Asistencia de Dirección, Luciano Vidal como investigador y director de fotografía y por su puesto Miguel Ignacio y Nicolás como directores y protagonistas.

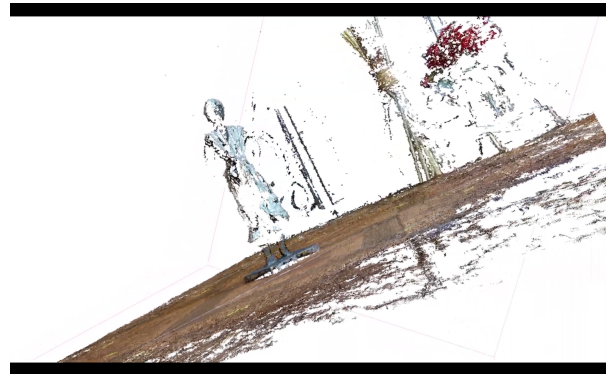
Temprano en el desarrollo del proyecto, se definió que la filmación se realizaría utilizando dos cámaras, la primera, un registro observacional que se enfoque en las interacciones entre Nicolás y Miguel Ignacio y la segunda, una cámara más pequeña y liviana que manipularían Nicolás y Miguel Ignacio para registrar sus intuiciones.

A lo largo de la creación de la carta, surgían a la vez los lugares a registrar aquella voz atávica que en conversación se fue desglosando. ¿Qué lugares visitaba aquel antepasado? Las primeras imágenes que llegaron a nuestras mentes fueron de la playa y el puerto, luego el Valle de Azapa y el Valle de Lluta. Todos estos lugares contaban una historia, la llegada del esclavo a Arica, su recorrido y arraigo en las plantaciones de Olivos en Azapa, una memoria colectiva escondida en la cotidianidad del territorio habitado, repentinamente nos abría un camino a la posible estructura narrativa de la película. La recreación de la llegada del esclavo, en un diálogo que reflexione sobre la identidad de los protagonistas, su pasado, y el futuro que les depara.

Otro objeto importante que apareció en las conversaciones entre Miguel Ignacio y Nicolás fueron las estatuas de mujeres negras creadas por la bisabuela de los primos Rosa Corvacho Améstica. En un desvío creativo, surge la idea de registrar estas estatuas en una suerte de ritual, grabándolas tradicionalmente, pero a la vez trasladarlas a un archivo tridimensional a través de un proceso llamado fotogrametría. En este, se debe dejar un objeto estático, y debe ser fotografiado desde distintos ángulos a la redonda del objeto para poder crear un modelo

tridimensional. Este proceso, quedó denominado como “el ritual” de las estatuas, una forma de trasladar una memoria física al plano digital, entregarle un valor simbólico a la capacidad de crear un archivo propio, desde la manufactura artesanal de la creación hasta el destino maleable de la nube de puntos que conforma una imagen digital manipulable.

*Fotogrametrías de distintos archivos familiares*



Estas decisiones toman inspiración en una aproximación metodológica centrada en la constante revisión y traslado de elementos simbólico/culturales para la creación de experiencias comprensivas y una investigación que dialogue activamente con la imagen. Trabajos como los del Arquitecto Thomas Pierce, quien explota el recurso especulativo como un elemento potencial para generar espacios dialécticos entre lo historiográfico y el potencial creativo de lo ficcionado. En su investigación: “On the Indeterminate Training Technologies of a Reconstructed Bauhaus Choreographer.” (2023) Pierce confecciona a un personaje llamado Jakob Klenke, quien es un coreógrafo de la escuela Bauhaus. Este funciona como un pie forzado a la experimentación de diseños arquitectónicos, exposiciones y performances basadas en las subjetividades de aquel personaje construido, indagando en el potencial histórico cultural de poder interiorizarse en la medula creativa de un elemento volátil como es un personaje que no existió, bien su construcción está insertada en el canon de la corriente Bauhaus. El autor concluye:

To reconstruct is to invent. Jakob K. is based on an understanding of reconstruction as an inventive act. By inventing a minor character, a forgotten artist, who – apparently – never made it into history, it points to artistic figures in the margins, to secondary characters and extras, who have never made it to the centre stage. Thinking of Klenke as a methodological tool for the production of alternative historiography implies two central artistic arguments: firstly, history is an ongoing invention, one that is continually being rewritten based on contemporary necessities, positions, and perspectives. Therefore, secondly, there is no necessity attached to historic reality. While, in so far as it has passed, the past may seem factual, one may always ask: but could it not have been different? And, if we remembered past periods differently, what would the effects of such alternative historiography be for our present?

Tomando la posibilidad de recordar periodos históricos de maneras diferentes utilizando recursos de la imagen y el arte como un medio de subversión de perspectivas, es posible establecer un dialogo entre la ficción y la identidad. La carta creada por Nicolás y Miguel Ignacio funciona como un portal especulativo en el que el diálogo entre los jóvenes y su misterioso pariente abren nuevas conversaciones. La investigación se torna en una dinámica dialéctica entre dos generaciones, creando una conexión hacia un pasado posible, y como Pierce menciona, entender una modulación potencial del presente a través de aquellas personas que no quedaron en la historia. Para nuestra investigación esta concepción toma una dimensión inclusive más importante, ya que no solo hablamos de aquellos que no quedaron registrados en la historia, sino que buscamos repensar el legado y peso de aquellos esclavos en la zona fronteriza del norte que no fueron considerados como personas ni reconocidos como una parte clave de la cultura de lo que actualmente es Arica y Azapa y Lluta.

## 3.0 Rodaje

Ellos creen que no hay negros acá por', y para ellos sería como contar una historia que no existe, pero en verdad es bien real la historia po'

Miguel Ignacio

### 3.1 Primeras impresiones

La llegada a la región de Arica fue una familiar, nos alojamos en la casa de infancia de Nicolás, junto a su familia. La naturaleza del proyecto privilegiaba un diálogo constante con las raíces y costumbres de los protagonistas, bajo esta lógica, convivir en sus espacios seguros y cotidianos nos abrió una puerta sumamente importante para la forma en que se desarrolló esta investigación.

Como esperábamos, Miguel Ignacio fue abriéndose lentamente al sistema de trabajo con el que llegamos, si bien estaba emocionado, su rol como director fue surgiendo a medida que se familiarizaba con el equipo, con las ideas planteadas y lo que él mismo deseaba que cada escena expresara.

Como equipo nos encontramos con una imaginación muy activa, las historias que relataba Miguel Ignacio sobre su día a día nos hablaban de una identidad compuesta: por un lado la globalización expresada a partir de sus gustos musicales, conocimiento de la cultura popular y las tendencias y estilos norteamericanos, y por otro, un individuo cuya herencia cultural afro latía en ritmo propio desde sus costumbres, la cotidianidad con su padre y familia, su relación con el establo en el valle de Lluta donde aprendió a montar a caballo y un sinfín de sutilezas que nos abrían una ventana a su negritud. Rápidamente notamos que una forma excelente de abordar la creación audiovisual es desde una concepción del juego, en la necesidad de comprender una identidad afrodescendiente en el cine, planteamos en conjunto una serie de dispositivos a utilizar para la conformación del mismo. La interacción entre Nicolás y Miguel Ignacio termina por ser el agente catalizador de un sistema de creación guiado por la carta

escrita entre ambos. En ese sentido, el resultado de la investigación aspira a ser producto de aquella dinámica, una conspiración, un mundo donde las reglas son autoimpuestas y solo responden a las necesidades de los jugadores a la hora de construir un lenguaje propio. Elegimos el juego como ideación y concepto debido su asertividad en torno a la naturaleza libre del proyecto Como explicita el filósofo François Zourabichvili:

La regla de juego tiene una doble especificidad: no se opone a la libertad de movimiento, contrariamente a las leyes de la naturaleza, y define un espacio geográfico y semántico (un espacio de sentido) en el cual la libertad de movimiento podrá desarrollarse. (2021, p. 65)

De esta forma, la construcción de sistemas de creación autocontenidos y arraigados en la necesidad de autorrepresentación desde la diáspora africana nos permite desarrollar un cine particular y autónomo. Entre Nicolás y Miguel se construye un relato propio, en rumbo de la autodeterminación, y combatiente hacia las opresiones sistemáticas de un Chile cuya memoria afrodescendiente ha sido relegada a un mero rescate patrimonial sin responsabilidad del daño histórico de una comunidad exiliada a la frontera de su identidad.

### **3.2 El juego y el descubrimiento**

Abriéndonos paso al pequeño espacio que nos permitieron Nicolás y su Primo en su relación fuimos incorporándonos como equipo lentamente a sus dinámicas de juego a la hora de grabar, en este sentido, la investigación etnológica compartía y dialogaba con la construcción de la investigación, eran elementos que tendían a retroalimentarse como un uróboros sin inicio ni final. Esta construcción metodológica refiere nuevamente a la idea de la especulación, un

diálogo entre lo real y lo ficticio como una forma de proyectar la identidad hacia el futuro utilizando el medio cinematográfico como canal de conexión espiritual e idiosincrático. El investigador y director chileno Juan Francisco Salazar (2017) trabaja estas relaciones para crear tanto investigaciones como documentales que entienden su postura como elementos dialécticos de una unidad epistemológica: “in coupling arts practice and cultural research though ‘material-semiotic entanglements’ of the factual, the fictional, and the fabulated, both the filmic and the ethnographic become correlated to interact with each to enact a realism of the possible.” (p.154) Momentos como el ritual mencionado anteriormente en el que damos una nueva forma a la herencia afro de la familia Corvacho, sirven como eje para encontrar el nexo entre la herencia histórica y la creación de nuevos sentidos. Al hacer la película estamos investigando en diálogo hacia el futuro en la creación audiovisual, pero a la vez, mirando hacia atrás y creando posibles pasados para posibles futuros: navegar la alteridad desde el potencial de la incertidumbre se convierte en una herramienta de emancipación y subversión.

Entendiendo este proceso como una experiencia maleable y situacional, “Zambo”, una investigación que se entiende como documental (y viceversa) se vio afectado de manera intensa al propio aprendizaje de Miguel Ignacio, quien como se puede apreciar en el metraje fue tomando cada vez una postura más crítica y autoral hacia el cortometraje, reflexionando sobre el acto de crear una película y su potencial impacto en los espectadores. De esta forma, la investigación no solo permea en la esfera autocontenida de su metodología, sino que termina por impactar al entorno en el que se realiza y a su postura a la hora de participar activamente en la realización de la obra. La interacción con las cámaras y el equipamiento también juega un rol clave para comprender el desarrollo de la investigación en obra, Miguel Ignacio se fue familiarizando con el uso de equipamiento de video, entendiendo y aproximándose desde la intencionalidad, desde el ser observado a ser observador surgió un nivel de autoría importante para la película. Si bien la intervención al espacio y cotidianidad por un equipo de Cine es

notoria, es de esa relación entre lo cotidiano y la naturaleza inherentemente ficcionada del punto de la cámara que a su vez surgen nuevos modos de aprendizaje. Esta idea fue sugerida tiempo atrás por el antropólogo y director Jean Rouch (1978) en una retrospectiva de su rol en dicha intersección:

The filmmaker can throw himself into a ritual, integrate himself with it, and follow it step by step. It is a strange kind of choreography, which, if inspired, makes the cameraman and soundman no longer invisible but participants in the ongoing event. (p. 7)

Si bien nuestras ritualidades son más bien artificios creados a propósito de vestigios históricos reales, la coreografía que plantea Rouch sí se presentó como una realidad a lo largo de la filmación, permitiéndonos entrar en las introspecciones y conversaciones de Miguel Ignacio y Nicolás de manera orgánica. Miguel Ignacio había encontrado una voz creativa suscitada desde un eje ficcionado, en tiempo real pudimos afirmar el peso creativo de la imaginación y la especulación a la hora de enfrentarse a un ejercicio de representación complejo y lleno de matices socioculturales. Abordamos estas vicisitudes de adentro hacia afuera, cara a cara con los caminos sinuosos de la identidad afrodescendiente arraigada en costumbres mágicas y polifónicas.

Las corrientes contemporáneas de estudios afrodescendientes miran este fenómeno de manera similar, particularmente el autor Quince Duncan, quien en su manifiesto Afro Realista declara un punto de vista equivalente en espíritu y forma a nuestro proyecto. María Elena Oliva (2024), doctora en estudios latinoamericanos explica esta corriente:

Para diferenciarla de otras perspectivas literarias, entrega seis aspectos que delinear esta corriente: 1) la voz afroamericana; 2) la memoria simbólica africana; 3) la memoria histórica de la diáspora africana; 4) la reafirmación de una comunidad ancestral; 5) perspectiva intra céntrica; y 6) la identidad afro. Duncan se explaya en cada uno de ellos con el objetivo de comprenderlos bajo un determinado contexto histórico, en el que confluyen los procesos latinoamericanos que los conectan en un nivel con las



sociedades de la cual son parte, y los procesos de la diáspora africana que a su vez los vincula en otro nivel con las y los afrodescendientes del resto del continente. (p.293)

La presente investigación aterriza esta necesidad de abordar las particularidades latinoamericanas y en mayor rigor Ariqueñas de la afrodescendencia. El Afro Realismo figura como una corriente literaria que constituye un símil importante para la construcción del relato de “Zambo”. En su libro *Un Hombre de Chocolate*, Duncan (2023) trabaja desde la reconstrucción simbólica, tomar elementos de un África fragmentada y reconstruir significados, hilando elementos heredados de boca en boca de manera libre e intuitiva, el autor explica:

Por esas historias contadas sabemos que formamos parte de una conciencia colectiva fraccionada. Nuestra cultura fue rota durante 500 años de opresión. El afrorrealismo anuncia eso, anuncia los pedacitos de realidad que nos quedan, los restos de acuerdos iniciales. Pero no se limita a constatar que la conciencia africana está rota, sino que se ocupa de reconstruirla. (p.10)

La libre asociación de elementos simbólicos en conjunto con una constante revisión de ideas pertenecientes a la idiosincrasia de la comunidad afro ariqueña permiten a “Zambo” una agilidad de movimiento dentro de su campo de estudio, tensionando las formas y modulaciones que navega al constituirse no sólo como una investigación y documental experimental, sino como una herramienta metodológica especulativa empleable para enfrentar campos de estudio llenos de complejidades y subjetividades artísticas, místicas e identitarias. Dicho esto, a medida que las múltiples facetas de la película se fueron desarrollando y el equipo cerraba el rodaje, surge una pregunta clave para el desarrollo de esta investigación ¿cómo aproximarse al montaje del material?

## **4.0 Reflexiones de montaje:**

### **4.1 Alturado de material y experiencia post rodaje:**

Acabado el viaje y la filmación, comenzamos a dialogar con la nueva línea narrativa que surgió en rodaje para el montaje del material. El viaje que Miguel Ignacio atravesó en cuanto a su percepción como afrodescendiente delante y detrás de cámara, lo llevó a él como director y como personaje a una nueva capa importante del documental. Se marcó un tono cada vez más analítico y con conciencia de raza, llegando hasta casi un lenguaje metanarrativo de él con la película, reflexionando sobre ella y sobre su importancia e impacto en el público.

Por lo mismo, la carta ficticia que considerábamos el esqueleto de tanto la investigación como el montaje se vio acompañada de este recorrido que atraviesa a Miguel Ignacio, así creando una dialéctica entre las primeras y últimas decisiones de la película. De este modo, la gran tarea del montaje era ver cómo con las imágenes recolectadas del rodaje podían crear un paisaje para que las decisiones de Miguel Ignacio se reflejaran de manera fidedigna entre las capas que trabaja la investigación. Partiendo desde la confección de la carta como un objeto real y visible en el cortometraje, se establece un ritmo entre los versos que a su vez son narrados por Nicolás y Miguel Ignacio. Luego, entre estas secciones, se comienza a desglosar una serie de secuencias que conforman el cuerpo narrativo de la obra.

Una parte importante para todo este proceso fue comprender el ejercicio de la realización audiovisual como un espacio de reflexión y construcción de sistemas de lenguaje. Con esto nos referimos a la flexibilización de los sistemas de producción y montaje audiovisual, en este sentido, “Zambo” se entiende a sí mismo como un ejercicio de creación. Suscritos al compromiso ficcionado de la carta, el proyecto explora el proceso de crear una película sin centro, solo una guía espiritual en el recorrido de dos jóvenes realizadores afro. Es por esto que la incorporación de diálogos entre Miguel Ignacio y Nicolás en los cuales reflexionan sobre el estado del metraje termina siendo una decisión clave, es una ventana al mismo acto de

investigar creando y jugando. Una vez establecida esta dinámica, el orden de las secuencias fue dándose de manera intuitiva: partimos por el fragmento de la playa el cual fue trabajado con mayor detención ya que es el lugar donde decidimos que debían presentarse los cimientos del lenguaje que proponemos junto a sus materialidades. Es por lo mismo que los primeros armados estaban centrados en eso: más que destilar el arco narrativo que se dio naturalmente con las reflexiones y entrevistas a Miguel Ignacio, lo que se buscaba era armar este paisaje de imágenes que dialoga y enfatiza con el viaje al que la película nos lleva.

Agregado a esto a medida que continuaba el montaje, nos enfrentamos también a las imágenes que se generaron después del rodaje, todas las fotogrametrías y sus movimientos de cámara eran creadas a medida que se iban incorporando en la línea de tiempo. Este ejercicio correspondió a una transmutación del archivo, un desplazamiento a otra materialidad maleable e interpretable. Las estatuas que digitalizamos ya no solo corresponden a una representación de vestimentas africanas de mujeres y hombres negros, sino también de la trata de esclavos, a una pulsión artística y a todos los afrodescendientes.

A partir de esto, se incorpora también una nueva esencia a estos archivos tridimensionales al hacerlos audio/reactivos a través del programa *Touchdesigner*, estos se mueven al ritmo del timbre, expandiéndose y contrayéndose al momento de reaccionar al diseño sonoro del timbre ariqueño que a su vez determina el ritmo y los tiempos de cada secuencia en el montaje.

En esta lógica, decidimos también incorporar archivo fotográfico familiar como un elemento de contraste entre las fotogrametrías, el registro audiovisual y las porciones en las que vemos la carta siendo recitada. Entendiendo estas lógicas de trabajo como una serie de estatutos de trabajo, es que “Zambo” termina siendo el metraje adjunto al inicio de la obra, confeccionado desde las estrategias e ideaciones metodológicas determinadas a su vez en el presente documento.

## 5.0 Conclusiones

“Zambo” se articula como un ejercicio especulativo como metodología de trabajo investigativo en el ámbito audiovisual. Entendiendo la extensión y flexibilidad de este proyecto, es relevante dar cuenta de la naturaleza particular del mismo y preguntarse respecto a la aplicabilidad de esta metodología en otros ámbitos de los estudios afrodescendientes, la imagen y campos de estudios vecinos.

El proceso creativo llevado a cabo como método investigativo propone una dimensión epistemológica con un tinte de libertad, pero: ¿hasta qué punto se puede extender esta forma de trabajo? Nuestro caso en particular partía con la ventaja de la coordenada de partida, la familiaridad y el campo de estudio abierto a explorar desde una dinámica de confianza y juego. En este sentido es pertinente entender que una traslación efectiva a un método etno-especulativo, tanto en el mundo audiovisual como en los estudios afrodescendientes debe aproximarse con cautela y tiempo al espacio o persona representada.

Si bien la potencialidad de trabajar elementos ficcionados en la narrativa audiovisual como una herramienta de autoconocimiento y reflexión identitaria queda reflejada en el ejercicio producido, sí es importante ser asertivos en que esto se debe en una parte importante al lugar en que nos situamos como realizadores, y en el caso particular de Nicolás, como un sujeto afrodescendiente.

Volviendo al afrorealismo como una guía formal al despliegue investigativo de este proyecto, podemos encontrar indicios que podrían comprender una posible implementación pública de elementos idiosincráticos de orden especulativo. Duncan, en su libro de recopilaciones e historias orales del caribe: *Los cuentos de anasí (2019)* Plantea una metodología de lectura y trabajo en torno a los relatos afro realistas en los que los participantes recrean un cuento

haciendo una obra de teatro, y posteriormente un poema (p.8) Esta aproximación da indicios de lo que podría ser una aproximación a la creación audiovisual especulativa como una herramienta colectiva y trasladable a distintos espacios institucionales, permitiendo la manipulación de archivos familiares y resignificación de elementos creativos presentes en el día a día de la comunidad afrodescendiente.

Tomando esto en consideración, la utilización y manipulación de archivos también abre puertas en el ámbito de la representación y traslado de recursos audiovisuales como elementos prácticos de resignificación cultural. El uso de la fotogrametría para trasladar las estatuas creadas por la bisabuela de los jóvenes protagonistas abre una conversación sobre la potencialidad filmica del archivo familiar en dialogo con la lógica de trabajo especulativa. El medio de la fotogrametría y su intervención plantean una serie de potenciales como elementos de experimentación y resignificación de objetos, territorios y relatos. Reconstruir espacios e intervenirlos, agregar y expandir el potencial historiográfico de objetos físicos cuya carga epistemológica permitiría abrir puertas a lugar inexplorados de aquello que podría haber sido. El campo investigativo planteado enfrenta las particularidades socioculturales en una polifonía de recursos metodológicos y expresivos, entendiendo la búsqueda de sentidos a través de la imagen especulada como una instancia flexible y potencialmente liberadora para comunidades como la afrodescendiente de Arica: cuyas idiosincrasias y valor sociocultural se han visto históricamente opacadas por la imposición de un canon cultural blanqueador.

## Referencias:

- Anderson, R. (2016). AFROFUTURISM 2.0 & THE BLACK SPECULATIVE ARTS MOVEMENT: Notes on a Manifesto. *Obsidian*, 42(1/2), 228–236. <http://www.jstor.org/stable/44489514>
- Álvarez Alfaro, D. (2024). Quince Duncan. El hombre de chocolate. San José, Encino Ediciones. 2023. pp. 125. ISBN 978-9930-581-59-9. *Pensamiento Actual*, 24(42). <https://doi.org/10.15517/pa.v24i42.60255>
- Araya, Isabel. (2022). Tumbar al patriarcado. Etnografía con agrupaciones femeninas de Tumbé Carnaval en Arica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 27(2), 149-164. <https://dx.doi.org/10.56522/bmchap.0050020270002>
- Artal Vergara, N. (2012). A(f)rica: Relatos y memorias afrodescendientes en Arica tras la chilenezación y el conflicto entre Perú y Chile (1883-1929). *Aletheia*, 2(4). En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5284/pr.5284.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5284/pr.5284.pdf)
- Baraka, Amiri. (1988). "Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist." *Black American Literature Forum*, 22(2), 164–166. <https://doi.org/10.2307/2904491>
- Brand, D. (2024). Un mapa a la puerta de no retorno, notas a la pertenencia. Banda Propia.
- Caulleen, Smith. (1992). "Chronicles of a lying spirit by Kelly Garbon" [cortometraje].
- Cavagnaro, L. (1994). "Materiales para la historia de Tacna." *Fondo editorial de la Universidad Privada de Tacna*.
- Cortés Silva, Carolina et al. (2019). *Desde las ancestras a la actualidad mujeres negras de Arica y sus resistencias*. Arica, Chile: Colectiva de mujeres Afrodescendientes Luanda.
- Díaz Araya, Alberto. (2022). LA PREEXISTENCIA DE LA POBLACIÓN AFRODESCENDIENTE ANTES DE LA REPÚBLICA DE CHILE. *Diálogo andino*, 67, 5-12. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812022000100005>
- Everson, K. Jerome (Director). (2017). *IFO*.
- Everson, K. Jerome (Director). (2017). *Ears, nose and throat* [cortometraje].
- González Varela, S. (2014). Antropología y etnoficción: Las creaciones imaginarias de la alteridad. *Antropología Experimental*, 11. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1927>
- Haraway, Donna J. (2013). "SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far." *Ada: A Journal of Gender, New Media & Technology*, 3 (noviembre). <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/>.

Huenchumil, P. (20 de Julio de 2020). *Aquí no hay negros': la desconocida historia del racismo del Estado contra los afrochilenos*. Interferencia.

Isaac Marrero-Guillamón. (2020). "Etno-especulación: Etnografía en Modo Subjuntivo." *Cadernos de Arte e Antropología*, 13 (-1), 44-53.

Mellafe, R., Universidad de Chile., & Universidad de Chile. (1959). *La introducción de la esclavitud negra en Chile: tráfico y rutas*. Universidad de Chile.

Miller, D. S. (2009). *AfroSurreal Manifesto*. Recuperado 10 de enero de 2025, de [https://www.foundsf.org/index.php?title=Afrosurreal\\_Manifesto](https://www.foundsf.org/index.php?title=Afrosurreal_Manifesto)

Miller, D.S. (2013). Afrosurreal Manifesto: Black Is the New black—a 21st-Century Manifesto. *Black Camera*, 5(1), 113-117. <https://dx.doi.org/10.2979/blackcamera.13.1.0515>.

Mbembe, Achille. (2016). *Crítica de la razón negra: Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. NED Ediciones.

Mondaca-Rojas, Carlos, Zapata-Sepúlveda, Pamela, & Muñoz-Henríquez, Wilson. (2020). HISTORIA, NACIONALISMO Y DISCRIMINACIÓN EN LAS ESCUELAS DE LA FRONTERA NORTE DE CHILE. *Diálogo andino*, 63, 261-270. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812020000300261>

Oliva, E., Oliva Oliva, M. E. (2024). *Escrituras de la afrodescendencia: debates y trayectorias de la intelectualidad negra/afrodescendiente en el siglo XX latinoamericano*. Chile: UAH, Universidad Alberto Hurtado Ediciones.

Pearce, T. (2023). On the Indeterminate Training Technologies of a Reconstructed Bauhaus Choreographer. A Research Practice Between Speculative Historiography, Architectural Invention, and Performative Co-enactment. *Journal for Artistic Research*, 29. <https://www.researchcatalogue.net/view/1159573/1159574/0/0> [accessed 10/01/2025].

Rivera, F. (2024). *Afrodescendientes en Chile: antecedentes, legislación y políticas contra la discriminación y el racismo*. Serie Minuta No 69-24, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Extraído de: [https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/36345/1/Minuta\\_69\\_24\\_Afrodescendientes\\_en\\_Chile.pdf](https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/36345/1/Minuta_69_24_Afrodescendientes_en_Chile.pdf)

Rouch, J. (1978). On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. 5(1), 2-8. Recuperado de: <https://repository.upenn.edu/svc/vol5/iss1/2>

Salazar, Juan Francisco. (2017). "Speculative Fabulation: Researching Worlds to Come in Antarctica." Pp. 151-70 en *Anthropologies and Futures: Researching Emerging and Uncertain Worlds*, editado por Juan Francisco Salazar, Sarah Pink, Andrew Irving y Johannes Sjoberg. London & New York: Bloomsbury Academic.

Sarduy, Severo. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica.

Zourabichvili, F. (2021). *El arte como juego*. Editorial Cactus.

## ANEXO:

### 1 CARTA:

Duerme zambito, duerme negrito  
afirmate en mis brazos que te envuelven del mundo  
¿Qué es lo que piensas cuando el sol despierta?  
Seguimos siendo un ruido enmudecido,  
cuando tenía tu edad yo tampoco tenía cómo saber.  
Con la misma carita de tuto que tú, me preparaban  
para prepararte.  
para vivir inmerso del pasado.  
Con la máscara de África,  
África, África,  
Arica.  
Azapa.

¿Sabes tú la suerte que tenemos de nacer acá?  
Negritos en la única zona de negritos que nos quieren.  
Fieles siempre a nuestra sombra,  
siempre siendo un recuerdo del África  
Los negros son de África  
no vienen de otra parte.  
¿Por qué será que los negros somos así?  
¿Por las listas negras y las manos blancas?  
Tú que vas a llegar más alto que el cielo,  
que, aunque este mundo lo hicimos nosotros



no nos toca pan ni pedazo.

¿Alguna vez alguien que no sea nosotros se dará cuenta?

¿Queremos eso? ¿Tú quieres eso?

¿Tú qué quieres?

20 siglos durmiendo no han servido de nada.

X, Corvacho.

2) Trabajo realizado para el curso “*Laboratorio de Archivos*” en base al archivo íntimo, seleccionando las estatuas de esclavos algonquianos hechas por la bisabuela de Miguel y Nicolás, Rosa Corvacho Amestica: <https://youtu.be/IZkpKq4pABI>

3) Trabajo realizado para el curso “*Laboratorio de Archivos*” en base al archivo institucional, seleccionando el acta del “*Diálogo de Acuerdos Nacionales que efectúa el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural en el marco de la Consulta Previa al Pueblo Tribal Afrodescendiente chileno, para una nueva legislación patrimonial, impulsada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*”. <https://youtu.be/S2FON0K2GRA>