

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



El rol de las prácticas musicales afroperuanas en la escena musical actual limeña y cómo eso influye en el proceso de construcción de una identidad colectiva desde la segunda parte del siglo XX

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Música presentado por:

*Mayli Luey Rojas*

Asesora:

*Pamela María Lastres Dammert*

Lima, 2021

## Resumen

Las prácticas musicales en el Perú se han ido desarrollando a lo largo de los años, desde la llegada de la comunidad afro al Perú. Sin embargo, debemos preguntarnos cuál es el rol que cumplen estas prácticas musicales afroperuanas, principalmente en la escena musical actual limeña, y cómo estas están influyendo en el proceso de construcción de una identidad colectiva dentro de la comunidad afroperuana. Por lo tanto, la respuesta a esta interrogante sería que estas prácticas musicales afroperuanas están en busca de validar y reconocer a la población afroperuana, y fomentar el proceso de memorización de las mismas a través de los años.

A lo largo de esta investigación se hablará sobre el proceso de renacimiento cultural afroperuano, fenómeno que es clave para entender de una manera más cercana cómo es que las prácticas musicales afroperuanas hoy en día influyen en la escena musical actual limeña. Además, se discutirá acerca del rol que Perú Negro, una de las agrupaciones más emblemáticas de folklore afroperuano en el Perú, cumple al difundir nacional e internacionalmente la cultura afroperuana. Por último, el tema de identidad afroperuana siempre estará presente dentro de la investigación, ya que conforme los años han ido pasando, la comunidad afroperuana ha construido, y sigue construyendo, una identidad colectiva muy notoria que los hace ser únicos e irremplazables.

## **Abstract**

Musical practices in Peru have been developing over the years, since the arrival of the afro community to Peru. However, we must ask ourselves what is the role played by these Afro-Peruvian practices, mainly in the current Lima music scene, and how they are influencing the process of building a collective identity within the Afro-Peruvian community. Therefore, the answer to this question would be that these Afro-Peruvian musical practices are in search of validating and recognizing the Afro-Peruvian population, and promoting the process of memorizing them over the years.

Throughout this research, the process of Afro-Peruvian cultural renaissance will be discussed, a phenomenon that is key to understanding in a closer way how Afro-Peruvian musical practices today influence the current Lima music scene. In addition, will be discussing the role that Peru Negro, one of the most emblematic groups of Afro-Peruvian folklore in Peru, plays by spreading Afro-Peruvian culture nationally and internationally. Finally, the issue of Afro-Peruvian identity will always be present in the investigation, since as the years have passed, the Afro-Peruvian community has built, and continues to build, a very notorious collective identity that makes them unique and irreplaceable.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, quisiera agradecer a mi tutora Pamela Lastres Dammert y a mi jefe de prácticas Gabriel Ynga, quienes con sus conocimientos y apoyo me han guiado a través de cada una de las etapas de este proyecto para alcanzar los resultados que buscaba.

También quiero agradecer a la Pontificia Universidad Católica del Perú por brindarme todos los recursos y herramientas que fueron necesarios para llevar a cabo el proceso de investigación. No hubiese sido posible conseguir los resultados de no contar con los recursos que se me ofrecieron. Por último, quiero agradecer a mis compañeros de clase por apoyarme en este proceso de investigación.

Muchas gracias a todos.



## Tabla de Contenidos



## Lista de figuras

Resumen.....	1
Abstract.....	2
Agradecimientos .....	3
Lista de figuras.....	5
Introducción .....	6
Capítulo 1. Renacimiento Cultural Afroperuano.....	9
1.1. Definiendo “lo afroperuano”.....	9
1.2. Renacimiento cultural afroperuano.....	10
1.3. Identidad afroperuana .....	13
1.4. Renacimiento e identidad afroperuana.....	14
1.5. Lo afroperuano dentro de lo criollo antes del renacimiento cultural afroperuano.....	16
1.6. Música y memorización de las tradiciones musicales afroperuanas dentro del proceso de renacimiento cultural afroperuano .....	18
Capítulo 2. Actual escena musical limeña e identidad afroperuana .....	21
2.1. Música afroperuana.....	21
2.2. Agrupación Perú Negro .....	26
2.3. Escena musical limeña actual y desarrollo del concepto de identidad afroperuana .....	30
Conclusiones.....	33
Recomendaciones .....	35
Lista de referencias .....	36

## Introducción

La presente investigación se refiere a los temas de música afroperuana, principalmente las prácticas musicales de la escena musical limeña que se han venido desarrollando desde la segunda mitad del siglo XX y el renacimiento cultural afroperuano, y a la construcción de una identidad colectiva dentro de la comunidad afroperuana. Como un complemento a los temas señalados anteriormente se discutirá acerca del rol que la agrupación Perú Negro ha tenido y sigue teniendo dentro del desarrollo de la cultura afroperuana, tanto en el ámbito musical, como en el ámbito de desarrollo de una identidad.

El interés por perseguir este tema de investigación recae principalmente en la pregunta sobre si existe o no una identidad colectiva afroperuana, ya que la comunidad afroperuana se ha ganado un lugar muy importante dentro de la escena musical limeña. La identidad colectiva es lo que posiblemente haya sido responsable de dar seguridad al individuo afroperuano y a la sociedad afroperuana para mostrar al mundo lo que son, y las riquezas culturales que tienen para ofrecer. Por otro lado, el estudiar las prácticas musicales afroperuanas sería un gran paso para poner en la mesa la historia de esta cultura y empezar a escribir sobre ella, siendo una de las culturas más representativas en el Perú, no encontramos mucho material que explique su historia, su desarrollo musical y de danza, etc. Esta cultura merece toda nuestra atención, investigar, analizar, promover el estudio de ella es una de mis metas a lograr con esta investigación.

El objetivo general y principal de esta investigación es demostrar que las prácticas musicales afroperuanas de la actual escena musical limeña influyen en el proceso de construcción de una identidad desde la segunda parte del siglo XX debido a que buscan la validación y reconocimiento de la población afroperuana, y porque a través de ellas se fomenta el proceso de memorización de las tradiciones afroperuanas. Es por eso que se tienen dos objetivos específicos que ayudaron a moldear el curso de esta investigación, y que ayudaron a conseguir demostrar el objetivo general; el primero sería explicar el proceso de renacimiento cultural afroperuano que se da a partir de la



segunda mitad del siglo XX, y el segundo, analizar las prácticas musicales afroperuanas que existen desde la segunda parte del siglo XX hasta la actual escena musical limeña.

En el primer capítulo hablaremos sobre el renacimiento cultural afroperuano, fenómeno que inició en la mitad del siglo XX. Este fenómeno fue el que impulsó la revaloración de las tradiciones afroperuanas, tanto en música como en danza, además de despertar el sentimiento de preservar las prácticas musicales afroperuanas. No solo se trató de recrear las tradiciones afroperuanas con ayuda de la memoria ancestral, sino que también implicó la creación, desde la imaginación y las historias que les eran contadas, para poner en escena un producto de calidad. Nicomedes Santa Cruz es considerado el padre del renacimiento cultural afroperuano, si bien es cierto este interés por reavivar la cultura afroperuana inició con José Durand, Nicomedes fue quien empezó a difundir su cultura en la escena musical limeña, y su trabajo junto con el de su hermana Victoria Santa Cruz, fueron los que impulsaron a nuevas generaciones a perseguir el camino de preservar las tradiciones afroperuanas.

En el segundo capítulo se tratan los temas de identidad afroperuana y de las prácticas musicales afroperuanas dentro de la escena musical actual limeña. La música afroperuana se ha venido desarrollando desde la segunda mitad del siglo XX, géneros nuevos han ido apareciendo y todo esto ha sido gracias al proceso de revaloración y recreación que ha habido de tradiciones afroperuanas. Uno de los géneros más importantes de la música afroperuana de los que se hablará, es del festejo, género del cual se han derivado muchos otros que hoy en día poseemos, como el ingá o el alcatraz. También se tocará el tema de cómo nació el son de los diablos, género conocido por ser el más antiguo que se conoce, este es principalmente conocido por su danza, que es bailada con disfraces. Otro de los temas importantes que se tocan en este segundo capítulo, es el de la agrupación Perú Negro; esta agrupación, como se discutirá a lo largo del capítulo 2, es una de las más importantes y más reconocidas de folklore negro en el Perú, y es que fue Perú Negro quien impulsó la cultura afroperuana internacionalmente, teniendo el apoyo del estado en sus inicios lograron llevar las tradiciones afroperuanas fuera del Perú. Adicionalmente, son responsables de mucho de lo que escuchamos hoy en día en la música afroperuana, como la instrumentación y el estilo de ella, ya que con ellos se adicionó la percusión latina al repertorio afroperuano, lo cual



enriqueció de una manera impresionante a la música afroperuana. Por último, se tratará unos de los puntos centrales de esta investigación, que es la identidad afroperuana. Este proceso de desarrollo de una identidad colectiva se viene desarrollando desde que se tomó la decisión de recrear y revivir las tradiciones afroperuanas y se fortalece cada vez que la memoria ancestral entra en la mesa para preservar las prácticas musicales afroperuanas. Hoy en día, la cultura afroperuana en general, no solo la música, tiene un lugar muy importante dentro de la escena musical limeña, tanto que es una de las culturas más representativas del Perú, lo que sugiere que la identidad colectiva está muy bien afianzada, y sobre todo se sigue preservando a lo largo de los años.



## Capítulo 1. Renacimiento Cultural Afroperuano

### 1.1. Definiendo “lo afroperuano”

Uno de los principales puntos para comenzar el viaje por el mundo de la cultura afroperuana tiene que ver, justamente, con definir qué es “lo afroperuano”. Hoy en día las palabras “afroperuano” y “música afroperuana” se han vuelto parte de nuestro vocabulario diario, y se han vuelto parte también de nuestra escena musical limeña, ejemplo de esto son los diferentes festivales, conversatorios, cajoneadas, conciertos, que reúnen lo mejor de la música y danza afroperuana que en la actualidad es tan reconocida en nuestro país, tanto que esta música llega a ser algo característico y distintivo por lo que el Perú es reconocido.

El término afroperuano fue usado en 1960 en un contexto muy particular de gran discriminación y racismo, se llegaron a formar organizaciones negras a lo largo del país para combatir esto (Leonardo, 2013, p. 132). Por lo tanto, acorde a lo mencionado en la cita, el término afroperuano nace en un contexto en el que existía la discriminación, y el racismo aún, lo que hace cuestionarse ¿por qué esta población fue tan discriminada y tan víctima del racismo en el Perú? Como una respuesta a esta gran pregunta lo primero y más relevante por mencionar es que esta población afro llegó al Perú como una raza de esclavos, llegó y lo primero que causó impresión fue el color de piel. Perú y México fueron dos de los más importantes centros de esclavitud negra en el periodo colonial del Nuevo Mundo (Bowser, citado en Romero, 1994).

Como se menciona anteriormente, esta población llegó al Perú exclusivamente como una raza de esclavos, lo cual explica el por qué desde el comienzo fue vista como una raza muy inferior, eran tratados muy mal y ellos como población no sentían ningún tipo de deseo por construir una identidad. Entonces, durante la época colonial el transporte de esclavos al Perú fue solamente incrementando, empezando por dos esclavos traídos por Francisco Pizarro hasta ser casi la mitad de la población del Perú. Sin embargo, como Feldman menciona, “el Perú, popularmente catalogado como la tierra de los incas, no es muy conocido por su población negra” (2009, p. 2). Lo cual sería claramente consecuencia de cómo eran tratados en la época, no tenían ningún deseo de que su cultura o sus tradiciones fueran conocidas en el Perú, lo cual no quita que ellos no practicaran sus tradiciones, solo que lo hacían de una manera discreta, y no toda la población afro participaba de ellas.

Entonces ¿cómo es que nace el término “música afroperuana” si ellos no sentían el deseo de hacerse notar dentro de la sociedad limeña en primer lugar, mucho menos dentro de las prácticas musicales peruanas? Durante la época colonial, cuando casi la mitad de la población peruana eran esclavos africanos, ellos se situaron no solo en la ciudad, sino también en el campo. En el caso de la ciudad, se situaron especialmente en Lima, centro de todo el Perú en la época colonial. Ahora, si bien la medida abolicionista se dio en 1854, no hubo muchos cambios en la posición social que ocupaban, y es que el Perú no creció mucho en ningún aspecto. Según Rodríguez, “la casi totalidad de los negros y negras siguieron siendo vistos, por el resto de la sociedad peruana, como seres inferiores y peligrosos; sus prácticas culturales obscenas y bullangueras” (2008, p. 30). Sin embargo, debido a que la población afroperuana siguió creciendo e instalándose en Lima, a partir del siglo XX como Rodríguez menciona “la mayoría de los servidores domésticos, hombre y mujeres, eran negros” (2008, p. 31). Por lo tanto, la presencia de más pobladores afroperuanos en Lima hizo que estos estén más presentes en el campo laboral limeño, lo cual trajo como consecuencia que sean más visibilizados dentro de la sociedad limeña, recordando que los trabajos en los que participaban no eran del todo buenos, pero eran importantes a comienzos del siglo XX.

Entonces, teniendo en mente lo mencionado anteriormente, en qué momento la música llega a ser visibilizada en la sociedad limeña, cuándo se conoce el término música afroperuana, considerando que muchos afroperuanos no practicaban sus tradiciones y que probablemente estas pudieron ser olvidadas fácilmente. La música y danza prevaleció en la mente y corazón de la población que si practicaba su cultura, en aquellos que no dejaron de practicarla aunque se les decía que su música era bullanguera y obscena, prevaleció en la memoria de aquellos que aguardaron celosamente a que su cultura fuera reconocida. Es aquí en dónde el proceso de renacimiento cultural afroperuano inicia, el sentimiento por reconstruir y construir, hacer notar, y revalorar lo que son y lo que tienen por compartir al mundo.

## **1.2. Renacimiento cultural afroperuano**

Para empezar a hablar de cultura afroperuana, como segundo punto tenemos que definir lo que es el renacimiento cultural afroperuano, en qué consiste, cuándo inició, y principalmente, por qué es tan importante dentro del proceso de desarrollo de la cultura afroperuana en Perú. Este fenómeno

se dio a mediados del siglo XX, o sea que a partir de 1950 aproximadamente, hubo cambio de chip en la mentalidad de la población afroperuana, y en la mentalidad de la población peruana en general, porque vale decir que este proceso no lo inició un afroperuano, sino que fue un criollo blanco como José Durand, investigador de profesión, quien inició una compañía llamada Pancho Fierro que fue la primera en poner la música y bailes afroperuanos en escena, específicamente hacían presentaciones en el Teatro Municipal de Lima. La compañía Pancho Fierro de José Durand fue una compañía que se dedicó a recolectar y principalmente poner en escena las interpretaciones de las tradiciones negras, haciendo de esta manera una revaloración de la cultura afroperuana dentro de la memoria nacional del Perú (Feldman, 2009, p. 22).

La compañía Pancho Fierro y principalmente el trabajo hecho por José Durand fueron clave para el movimiento social del renacimiento cultural afroperuano, ya que esta compañía fue cuna de muchos artistas que más adelante formarían sus propias agrupaciones y, aportarían nuevas investigaciones y hallazgos a la cultura afroperuana, sobre todo en el área de la música y danza afroperuana. Es por eso que Tompkins describe al siglo XX como una época de significativo y creciente interés por el folklore y su preservación, recalando que, sin este movimiento social, la cultura y tradiciones afroperuanas probablemente hubieran desaparecido (2011, p. 51). Muchos de los cambios que se dieron en esta época de la mitad del siglo XX, el repentino reconocimiento a la población afroperuana, se dio por los cambios que hubo en nuestra sociedad. Rodríguez narra que a partir de los años 50 el Perú experimentó una serie de cambios como la crisis del régimen oligárquico y las relaciones políticas que surgían de él; esto impulsó la integración de nuevos grupos sociales en la vida pública (2008, p. 35).

El padre del renacimiento cultural afroperuano, sin embargo, no es José Durand sino Nicomedes Santa Cruz. Los hermanos Santa Cruz, Nicomedes y Victoria, son parte fundamental de este movimiento social, por la parte musical tenemos a Nicomedes y por la parte de danzas tenemos a Victoria Santa Cruz; juntos formaron la agrupación Cumana. Esta agrupación realizó un trabajo muy parecido al de la compañía Pancho Fierro, investigando y revalorizando las prácticas y tradiciones musicales afroperuanas, el elemento que agregaron fue el del teatro, y el hecho de que algunas danzas fueron creadas por Victoria Santa Cruz, y algunas músicas fueron creadas por Nicomedes Santa Cruz; esto no fue con el ánimo de engañar a las personas, sino que algunas

prácticas musicales y de danza se habían realmente perdido de la memoria ancestral de los descendientes afroperuanos que aún vivían, entonces utilizaron algunos de sus recuerdos y su imaginación para poner en escena una presentación digna para el público limeño.

No podemos hablar de renacimiento cultural afroperuano sin antes hablar un poco sobre Nicomedes Santa Cruz, quién fue este personaje que logró ser considerado padre de este movimiento social, cómo lo hizo, cuál fue su motivación. Nicomedes Santa Cruz es reconocido principalmente por sus décimas, fue un gran decimista desde su adolescencia, siendo su mentor Porfirio Vásquez. Considerado como la voz literaria de la negritud peruana (Feldman, 2009). Además de decimista, Nicomedes Santa Cruz se convirtió en productor, director, compositor, arreglista musical y poeta declamador, lo que nos hace entender cómo es que tuvo un papel tan importante en el renacimiento afroperuano, fue capaz de investigar hasta producir su propio material para enriquecer a la cultura afroperuana. Feldman describe a Nicomedes Santa Cruz, en una muy acertada descripción, como el folklorista y “arqueólogo cultural” que reconstruyó las olvidadas tradiciones interpretativas del Perú negro y además “excavó” los orígenes africanos de la música criolla peruana e investigó las tradiciones musicales de los negros en otros países (2009, p. 97).

Como se mencionó en la cita anterior, la palabra criollo ha entrado a tallar en esta investigación, es prudente no olvidar que existe la música afroperuana y la música criolla. Y por qué lo criollo es relevante para la cultura afroperuana; pues la respuesta es porque el escenario de la música criolla fue por mucho tiempo el escenario en el cuál los afroperuanos tuvieron la oportunidad de mostrar su cultura. Tompkins menciona que los negros usaron la jarana como el medio principal para expresar su estética musical (2011, p. 53). Además, Nicomedes Santa Cruz en sus inicios, cuando solo era decimista, se presentaba principalmente en jaranas, o eventos privados de la escena musical limeña. Pero fue justamente Nicomedes, junto con victoria y José Durand quiénes hicieron esta diferenciación entre lo criollo y lo afroperuano, ya que nunca llegaron a ser lo mismo, sino que lo criollo fue un escenario que utilizaron los afroperuanos para mostrar su cultura. Romero lo menciona en su texto, ellos hicieron esta diferenciación entre lo criollo y lo puramente “afroperuano” (1994, p. 314).



Volviendo al tema de renacimiento cultural afroperuano, y luego de haber conocido un poco quién fue Nicomedes Santa Cruz, es bueno mencionar que la separación de criollo y afroperuano no fue abruptamente, Nicomedes incluye en sus primeras producciones elementos criollos, pero con el tiempo esto fue cambiando a netamente afroperuano; y es que muchos de los afroperuanos estaban acostumbrados a tocar repertorio criollo y esto no puede cambiar abruptamente de la noche a la mañana. Nicomedes Santa Cruz fue motivado también por el sentimiento de hacer que la discriminación hacia su comunidad acabe, lo cual logró con mucho esfuerzo, ya que hoy en día la música y danza afroperuana es muy reconocida y bien aceptada en el Perú.

### **1.3. Identidad afroperuana**

Para poder hablar sobre el desarrollo de la identidad colectiva afroperuana a lo largo de los años, es bueno empezar por definir el término identidad colectiva y para qué es importante dentro de una comunidad. La identidad colectiva es una definición que el grupo o comunidad hace de sí mismo, es el resultado final de todas las percepciones que los miembros tienen de sí mismo, es decir, el resultado de cuando piensan en un nosotros (Morales, Moya, Gaviria & Cuadrado, 2007, p. 788). Entonces, la identidad colectiva es lo que une a una comunidad, y es de suma importancia para lograr tener seguridad y lograr consolidarse como comunidad afroperuana, en este caso; la comunidad afroperuana siempre ha tenido problemas con consolidar su identidad y mucho tiene que ver el hecho de que, como se explicó anteriormente, fueron esclavos y siempre tratados como seres inferiores, tenían mucha desconfianza.

En 2010, Santa Cruz definía a la identidad cultural en los siguientes términos:

La identidad cultural no es otra cosa que la identificación de nuestras respectivas culturas. Y cultura es la suma de todos los recursos a que apelan nuestros pueblos para vivir, así como las múltiples formas como manifiestan su exigencia, generación tras generación. El cúmulo de vivencias en este cotidiano ejercicio crea las historias locales cuyo conjunto orgánico es nuestra común historia continental. Entonces, para rescatar nuestra identidad cultural tenemos que recurrir a nuestra historia (p. 324).

Para Nicomedes Santa Cruz la identidad cultural tiene que ver con la historia, por lo tanto, tiene que ver con la memoria ancestral que va pasando de generación en generación. La memoria es

resultado de años de guardar celosamente una tradición cultural que es parte de la comunidad afroperuana, con el fin de tener y guardar algo que los represente e identifique. “Convertirse en miembros de un grupo significa asumir e internalizar las tradiciones comunes y las representaciones sociales compartidas por él, es decir, compartir la memoria colectiva del grupo” (Halbwachs, citado en Morales, Moya, Gaviria & Cuadrado, 2007, p. 699). De ahora en adelante, memoria ancestral e identidad cultural colectiva son dos términos que siempre irán de la mano, uno complementa al otro, y uno deriva y enriquece al otro. Este proceso de memorización de tradiciones musicales afroperuanas es cambiante, ya que la cultura es cambiante, conforme avanza de generación en generación, nuevos elementos aparecen, nuevos puntos de vista intervienen, y todo está expuesto a constantes cambios que son parte de, la cultura no debería nunca ser la misma que la de un principio, si bien es cierto, se trata de salvaguardar la tradición, es inevitable que con el paso de los años esta se alimente de nuevas experiencias y crezca más.

Como conclusión a este subcapítulo es necesario mencionar que, durante la época del renacimiento cultural afroperuano el tema identidad no estaba muy bien definido, ni tampoco era uno de los puntos fuertes que tenía la comunidad afroperuana. El haber salido de una abolición de la esclavitud, a pasar a una época en la que recién se les consideraba como personas y no como esclavos, hizo que este movimiento social tuviera que luchar más para hacerse notar. Al no tener buenos cimientos para investigar, buenas fuentes para consultar, este proceso fue muy exhaustivo, el trabajo de José Durand, Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz fue un trabajo realmente titánico, el enfrentarse a sacar material de relatos, y a veces solo de vagas memorias, merece todo nuestro reconocimiento. Ellos lograron su objetivo, y como resultado tenemos que, al día de hoy la cultura afroperuana es una cultura distintiva del Perú.

#### **1.4. Renacimiento e identidad afroperuana**

El renacimiento cultural afroperuano y la identidad están conectadas, y es que sin identidad no habría de donde sacar material para revivir las tradiciones musicales afroperuanas, y sin memorias ancestrales no hay identidad, entonces todos estos términos están conectados de tal manera que se complementan y han forjado lo que hoy en día conocemos como cultura afroperuana. Paredes argumenta que el pasado, y el qué, y el cómo sucedieron las cosas se convierten en esfuerzos que



una comunidad explora para lograr una memoria común entre su población (2021, p. 76). Por lo tanto, a manera de ejemplo, dentro de una familia se tiene una tradición que pasa de generación en generación, pero solo dentro de la misma familia, pero llega el momento en el que la tradición va a ser compartida con el resto de la comunidad, y se va creando así una memoria colectiva que servirá como material para nuevas investigaciones acerca de la cultura afroperuana.

Estas memorias ancestrales son parte clave en el proceso de renacimiento cultural afroperuano, ya que son las fuentes principales para llevar a cabo lo que el grupo Cumana quería o lo que José Durand quería expresar. Estas memorias conectan a la comunidad afroperuana y al público con la historia detrás de las danzas, detrás de la música. Por otro lado, dentro de este movimiento social, de este fenómeno social, se forja de una vez por todas la identidad que hoy en día conocemos, el arte ha jugado un papel crucial en el desarrollo de una identidad colectiva afroperuana. Es por medio del arte que la comunidad afroperuana ha logrado ser aceptada, hasta el día de hoy, la música y danza son esenciales para la cultura afroperuana, ya no hay discriminación hacia aquellos que la practican, es más, hay curiosidad por saber más acerca de ella. Como Miranda menciona, “durante el renacimiento afroperuano se construye una nueva categoría de identidad, el *afroperuano*, sujeta a diversas tensiones: discursos que compiten, autenticidad contra popularización, tradición contra creación” (2021, p. 156). Y es que no todo lo que fue presentado por Nicomedes fue real, algunas cosas son parte de su imaginación; y además entra en escena el papel que la comercialización de esta música trae.

Como en toda cultura siempre hay un recelo cuando se trata de compartir sus tradiciones al mundo, o sobre cambios que alteren lo que ellos llaman, *tradicional*. Se atribuye esta desconfianza a la falta de identidad colectiva que la comunidad afroperuana sufría en la época, esa inseguridad por compartir sus tradiciones quedó de lado cuando notaron que de hecho eran bien aceptados, logrando hacer grandes presentaciones y llevando su música no solo nacional sino internacionalmente también. En 2021, Miranda resume muy bien lo que se trata de explicar en este subcapítulo, “el Renacimiento Afroperuano nos ha enseñado mucho: el valor de afirmar nuestra identidad colectivamente y sostenidamente a lo largo del tiempo (...) el desafío no se reduce a ganar o perder, sino a conocernos, interactuar, explorar y crecer” (p. 168). Entonces, el renacimiento cultural afroperuano y la identidad están conectados y van de la mano, el desarrollo

de ambos depende mucho del otro y es un viaje que reúne la habilidad de saber interactuar, compartir y desarrollarse juntos.

A la par del nacimiento de este movimiento social del renacimiento afroperuano, instituciones, entidades emergieron, que se encargaban de la parte social de la cultura afroperuana, quiere decir que trataban los temas de discriminación, lucha por la visibilidad, racismo y, sobre todo integración de la comunidad afroperuana a la sociedad peruana. Esto es de suma importancia porque son las instituciones que ayudarán a que la comunidad afroperuana se sienta segura en el espacio en el que viven, sobre todo, que se sientan escuchados y aceptados. En los años 60 se funda el Grupo de los Melamodernos y el Grupo Harlem, además en los años 70 la Asociación Cultural de la Juventud Negra (ACEJUNEP) fue fundada, y en los años 80, el Instituto de Investigaciones Afro Peruano (INAPE) nace; todas estas instituciones fueron forjadas con el objetivo de defender la cultura y derechos de la comunidad afroperuana en el Perú, y además promovieron la integración de esta comunidad con el resto de la sociedad (Rodriguez, 2008, pp. 36-37).

### **1.5. Lo afroperuano dentro de lo criollo antes del renacimiento cultural afroperuano**

Es oportuno mencionar lo que sucedía en la música afroperuana antes del proceso de renacimiento cultural afroperuano, ya que muchas de estas formas musicales van a servir de base para lo que más adelante será llamado la memoria ancestral colectiva. Entonces, por qué este subcapítulo se denomina “lo afroperuano dentro de lo criollo”, y es que lo criollo fue un gran camuflaje para las tradiciones musicales afroperuanas durante la primera mitad del siglo XX, permitiendo así que no se dirija toda la atención hacia la comunidad afroperuana, sino que se dirige la atención hacia lo criollo. Como consecuencia de esto, ciertas prácticas musicales eran consideradas criollas porque utilizaban elementos de ellos, así como elementos de la música española. Tompkins menciona que ritmos como son de los diablos, zapateo, agua’e nieve, décima, Cumanana, amor fino, marinera, resbalosa y habanera emplearon estructuras musicales y poéticas españolas, así como también utilizaron la teoría musical europea y como resultado de esto, esos ritmos eran encontrados en otros países hispanos también (2011, p. 61).

Muchas de las formas musicales que existieron antes de 1950 no están documentadas, por lo que es un poco difícil trazar una línea de tiempo acerca de que géneros existieron y desde cuándo

eran practicados. Sin embargo, lo que se puede rescatar es que muchos de los géneros existentes usaron mucho de la cultura española, tal vez con el propósito de mimetizarse con lo criollo. Entonces, “la gran mayoría (de formas musicales afroperuanas) están basadas en viejas estructuras musicales y poéticas españolas pero con diferentes niveles de influencia africana, (...) como el uso de instrumentos de percusión y el estilo de interpretación” (Tompkins, 2011, p. 53). Por lo tanto, el camuflaje que usaron fue utilizar el estilo y estructuras musicales españolas pero nunca dejando de lado su lado africano, como es la percusión y sobre todo cómo era interpretada esta música.

Uno de los ritmos que es representativo de la cultura afroperuana hoy en día, tuvo su origen en esta época y, estamos hablando del son de los diablos. Aunque luego de la muerte del diablo mayor, el rol más importante de la danza, esta práctica afroperuana por poco desaparece, logró ser revalorada y recreada más adelante. Además del son de los diablos, hay recuerdos sobre el alcatraz, tondero, vales, marineras y polkas, géneros que eran practicados alrededor de todo el Perú. Pero dentro de toda esta música criolla/afroperuana, hubo ciertas familias que conservaron sus tradiciones como puramente afroperuanas, “los Vásquez, Ascuez Villanueva, Sancho Dávila y la familia Soto en Cañete” (Tompkins, 2011, p. 54). Estas familias, más adelante, fueron usadas como fuentes principales y más importantes para el proceso de reconstrucción de la cultura afroperuana. Prueba de esto, es que hoy en día, algunas de estas familias aún siguen siendo muy relevantes dentro de la cultura afroperuana, ya que siguen forjando su identidad por medio de la práctica de estas tradiciones musicales afroperuanas.

Como parte final de este subcapítulo, es prudente mencionar un poco del trabajo de José Durand, que también fue uno de los pioneros del renacimiento cultural afroperuano. Este criollo blanco fue el primero en poner en escena a las tradiciones musicales afroperuanas, con poner en escena hago referencia a un concierto, o puesta en escena que esté compuesta enteramente de música afroperuana. Como Tompkins advierte y describe, Durand quería llevar el folklore afroperuano al escenario con público, y para esto comenzó a excavar en el pasado afroperuano, y a encontrar su material en la memoria ancestral de los descendientes afroperuanos; la primera presentación que la compañía Pancho Fierro de 35 miembros tuvo, fue en el Teatro Municipal de Lima, incluyendo en su programa ritmos como son de los diablos, toro-mata, y la canción “A la Molina no voy más” (2011, p. 56). Cabe resaltar que muchos de los miembros de la compañía

Pancho Fierro eran parientes directos de afroperuanos, ya que los convocó a manera que iba haciendo su investigación, fue una suerte de investigador y arqueólogo de las tradiciones musicales afroperuanas.

### **1.6.Música y memorización de las tradiciones musicales afroperuanas dentro del proceso de renacimiento cultural afroperuano**

Para hablar propiamente del renacimiento cultural afroperuano, el festejo y el landó son dos de los géneros más representativos y que más han marcado cambios a lo largo de los años. Nuevamente, Nicomedes y Victoria Santa Cruz son pieza clave en el proceso de reconstrucción del festejo y el landó, cada uno respectivamente, en música y danza. Vega menciona que Nicomedes Santa Cruz resucitó el instrumento llamado cajita o tejoleta (1992, p. 19). Lo cual hace referencia a que no solo su aporte fue en el campo musical, sino que también aportó al redescubrimiento de instrumentos musicales afroperuanos.

Para comenzar se hablará sobre el festejo, hoy en día este ritmo es conocido por la alegría que transmite y, por la exquisitez de sus patrones rítmicos, ¿pero en qué ha cambiado desde la mitad del siglo XX hasta hoy en día? Según lo leído en Feldman (2009), el festejo, como lo describe Nicomedes Santa Cruz, es un baile y un género que representa alegría, pero sin embargo las letras no son para nada alegres, lo cual tiene una razón, Santa Cruz les da un sentido de sátira a estas letras, como el festejo “No me cumbén”. “Nicomedes adoptó estereotipos acerca de negros y blancos para luchar contra el odio propio de los negros y promover el orgullo racial” (Feldman, 2009, p.115).

La letra del festejo “No me cumbén” habla de un tema muy controversial, y es que toda la canción se transmite el mensaje de que no deberías casarte con una persona de color negro, sino con una persona de test blanca, como haciendo alusión a los matrimonios mixtos, es por esto que lo primero que viene a la mente cuando pensamos en esto es que se trata de un mensaje discriminatorio y racista, sin embargo, como se mencionó anteriormente, Nicomedes utilizó esta letra para luchar en contra de esto, a manera de sátira. En lo que respecta a la parte musical del festejo, estaba generalmente escrito en 12/8 o 4/4, este ritmo es característico por esa ambigüedad binaria y ternaria característico de la música afroperuana. Esta característica es lo que hace al

festejo uno de los ritmos más representativos de la música afroperuana, y es que el festejo va a ser base para nuevas variaciones como alcatraz, ingá, agua'e nieve y son de los diablos. Este ritmo es considerado exclusivamente como parte de la tradición musical afroperuana (Tompkins, 2011, p. 141).

Entonces, como segundo género tenemos al landó, del cual su historia es un poco más difícil de relatar, ya que este ritmo estuvo al borde de la extinción, no era muy practicado y por lo tanto se estaba perdiendo. Su origen es muy confuso por la misma razón de que al ser un ritmo que no se practicaba mucho, la verdad sobre su origen se fue nublando. La “arqueóloga” que hizo posible llevar a escena el landó como danza fue Victoria Santa Cruz, utilizando la memoria ancestral de descendientes afroperuanos, recreando cómo era la danza del género landó. Ahora, de la mano de Nicomedes Santa Cruz, el primer landó que fue puesto en su discografía fue “Samba Malató”, que salió a la luz en 1964. Tompkins explica un poco en qué consiste este ritmo, nos dice que se toca por lo general con cajón, guitarra, quijada, tumba, bongó, campana e incluso piano; la melodía de este es sencilla, pero es muy rico rítmicamente (2011, pp. 146-147). Por lo tanto, el landó ya es conocido por tener instrumentos de origen caribeño, como el bongó, las congas y la campana, esto es porque la llegada de estos instrumentos se debe a la llegada de Guillermo “El Niño” Nicasio. Estos instrumentos latinos se agregaron muy bien a los ritmos afroperuanos, fueron el toque que faltaba para hacer de esta música lo que hoy en día es.

Nicomedes Santa Cruz, quién fue el que incluyó el landó “Samba Malató” en su disco, también tiene un punto de vista y una experiencia distinta con el landó, y se complementa a la vez con lo mencionado por Tompkins. Ambos coinciden en que el indicador de compás del landó está en 12/8 o 6/4, y que la melodía es sencilla, por lo tanto lo atractivo de este ritmo es la percusión. En 2009, Feldman hablaba sobre el origen del landó desde el punto de vista de Nicomedes y Victoria Santa Cruz:

Nicomedes y Victoria Santa Cruz reconstruyeron el landó sobre la base de las descripciones de la gente mayor que había presenciado el baile a principios del siglo XX, de fragmentos de las letras de las canciones y melodías, y de sus propios recuerdos, tanto de la niñez como de su memoria ancestral (p. 129).



Vemos que no solo se basaron en la memoria ancestral colectiva de la comunidad afroperuana, sino que utilizaron su propia memoria individual, recordando su niñez y las tradiciones que les fueron enseñadas.

A manera de conclusión, la música afroperuana logró ser reconstruida y revalorada gracias a que fueron puestas en escena, el mundo observó la riqueza de la cultura afroperuana y se enamoró de lo que representa. El festejo y el landó son dos de los géneros más conocidos en el Perú hoy en día, y es que se han sabido ganar su lugar como dos de los pilares del que nacen nuevas formas y variaciones musicales. Estos dos géneros representan lo que es la cultura afroperuana, ya que dicen mucho con su letra y con sus danzas, llevan mensajes de destreza al tocar un instrumento y de excelencia al bailar.



## Capítulo 2. Actual escena musical limeña e identidad afroperuana

### 2.1. Música afroperuana

Para poder hablar sobre la actual escena musical limeña y cuál es el papel de la música afroperuana dentro de ella, es acertado comenzar a explicar un poco sobre qué géneros existen o son los más destacados de la música afroperuana, y cómo ha sido el desarrollo de ellos desde que comenzó el proceso de renacimiento cultural afroperuano. En lo que respecta a la forma musical de los géneros afroperuanos, la mayoría de ellos, sino todos, están en compases ternarios, aunque siempre existe una dualidad entre el compás binario y el ternario (4/4 y 12/8). Esta dualidad, es sin duda alguna, lo que hace a la música afroperuana, “afroperuana”, es lo que le da el toque característico y único, tocar estos ritmos requiere de un buen dominio rítmico de estos dos compases binario y ternario.

Empezaré por el festejo, uno de los ritmos más representativos de la música afroperuana, y es que si se habla de cultura afroperuana, este es el ritmo que primero resaltará. Sin embargo, luego de consultar en Tompkins, Feldman y Santa Cruz, se deduce que el festejo no es el género más antiguo que existió en el Perú, sino que lo sería el Son de los Diablos, por otro lado, no se descarta que haya existido bajo otro nombre. Ahora, parte del problema de no saber cuál es el origen del género más representativo de la música afroperuana, es porque este ritmo es considerado la base de muchos otros hoy en día, es considerado padre del son de los diablos, del ingá, del alcatraz, y muchos más, estos géneros son llamados, formas musicales del festejo, como si el festejo viniera en diferentes formas. Entonces qué se sabe del festejo realmente, “José Durand recuerda que durante las primeras décadas del siglo XX el festejo en Lima recibió poca atención por parte de los intérpretes negros, quienes preferían la marinera y el vals” (Tompkins, 2011, p. 121). Y esto podría ser la causa de por qué este género quedó un poco en el olvido, como se mencionó en el capítulo 1, lo afroperuano se tuvo que camuflar en lo criollo, y esto generó que a muchos géneros afroperuanos se les perdiera el rastro.

En esta investigación, al igual que Tompkins, se le atribuye a “Molino Molinero” como el festejo más antiguo conocido. Y es que Tompkins habla sobre el origen de este festejo, menciona que fue recopilado por José Durand, y que fue Juana Irujo quién se lo enseñó; la señora Juana fue una esclava que nació antes de la independencia, por lo tanto, la canción se remonta a las primeras



décadas del siglo XIX, o incluso antes (2011, p. 121). Convirtiéndose así en el festejo más antiguo que se conoce, y siendo expuesto por José Durand, fundador de la compañía Pancho Fierro. Como podemos observar en la figura 1, este festejo ya mostraba lo característico de la música afroperuana, que es el compás ternario, al encontrarse en 6/8, el festejo era corto, no muy complejo y con una letra muy pegadiza.

#### FESTEJO MOLINO MOLINERO

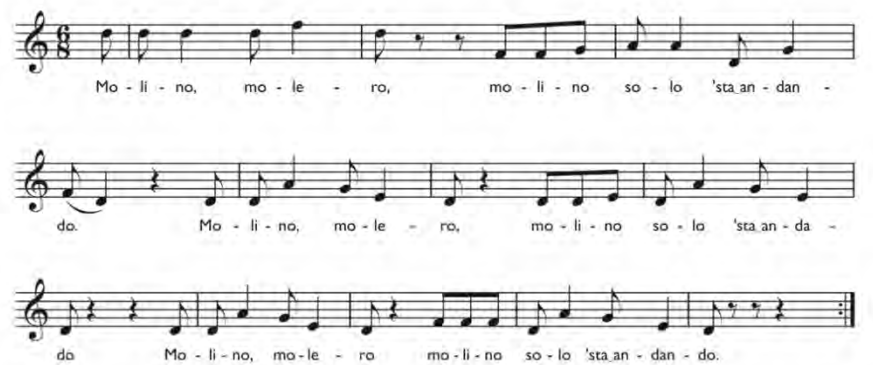


FIGURA 1. Esta imagen es una pequeña transcripción del festejo Molino Molinero, recopilado por José Durand. Adaptado de *Las Tradiciones Musicales de los negros de la Costa del Perú* (pp. 121), por W. D. Tompkins, 2011, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Este festejo, al igual que muchos festejos contemporáneos eran cortos, como canciones tradicionales que debes aprender para conservar la historia de tu comunidad.

Como segundo personaje que contribuye al “renacimiento” del festejo tenemos a Nicomedes Santa Cruz, conocido por ser padre del renacimiento afroperuano. Santa Cruz describe al festejo como un género festivo, de un ritmo que puede hacerte bailar sin lugar a dudas, muy independientemente de lo que hable la letra; como se mencionó en el capítulo anterior, el festejo, para Nicomedes, es festivo y muy rico rítmicamente. Además, Nicomedes menciona que el festejo tenía una coreografía libre e improvisada (2011, p. 123).

Ahora, entrando un poco más a la forma del festejo, de su estructura en sí, la estructura de la letra y la música, Tompkins es uno de los autores que se refiere más a esto. Menciona que el festejo

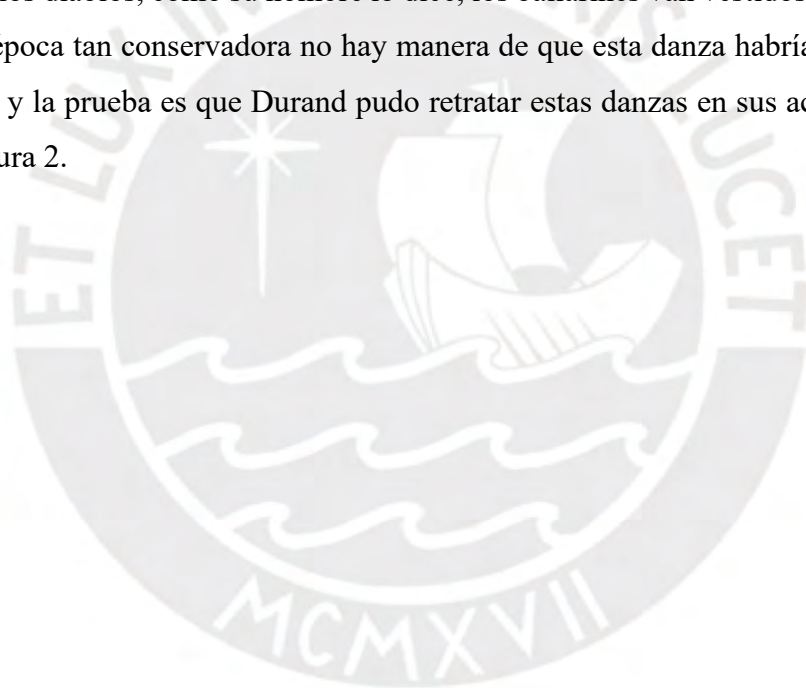
puede tener uno o más estribillos acompañados por un coro, y que las ideas melódicas se suelen formar por dos frases de cuatro compases, y estas a su vez se subdividen en dos frases de dos compases dando la sensación de pregunta respuesta en la sección de fuga (2011, p.124). Por otro lado, Santa Cruz y su versión de “No me cumbén” ofrecen una mirada a cómo era el festejo en la mitad del siglo XX. Feldman menciona que Santa Cruz utiliza voz, guitarras, quijada y cajita para llevar a cabo la grabación de esa canción, basándose en la referencia que tenía de la compañía Pancho Fierro (2009, p. 111).

Algo que no puede dejar de mencionarse con respecto al festejo es su riqueza rítmica, el festejo como lo conocemos hoy en día es muy rico rítmicamente, lo cual tiene que ver con la gran variedad de instrumentos con lo que puede ser tocado. Hemos pasado de solo quijada y cajita para que hoy en día sea tocado con el cajón, instrumento emblema de la música afroperuana y patrimonio de la nación, congas, bongó, campana, quijada, cajita, y muchas otras variedades de percusiones menores. Toda esta instrumentación solo se puede lograr gracias a la variedad rítmica del festejo, al compás en 12/8 que posee que permite crear infinidad de patrones rítmicos que se complementan entre sí.

Para terminar con el género del festejo se hablará sobre dos géneros derivados de él, que no tienen mucha diferencia, ambos son ritmos festivos y ricos rítmicamente, estos son el alcatraz y el ingá. Según Tompkins estos dos géneros son considerados “bailes de juego” (2011, p. 133). La razón es porque en la parte de danza, estos dos bailes representan situaciones juguetonas, este género no necesita ser bailado con trajes extravagantes o máscaras, pero la historia que cuentan es muy peculiar. En el caso del alcatraz, se puede observar que en la danza un bailarín trata de encender con una vela la cola de papel que lleva el otro bailarín. Tompkins menciona que uno empieza a bailar lentamente mientras el otro trata de encender la cola de papel con una vela, la persona con la cola de papel realiza sensuales movimientos rítmicos de cintura para evitar que su cola sea encendida; además este género usa la misma instrumentación que el festejo (2011, p. 133). En el caso del ingá, hoy en día su patrón rítmico es lo que más lo caracteriza, suele ser complejo pero ya se ha convertido en el sello que identifica y diferencia al ingá de otros festejos. Tompkins menciona que es llamado baile del muñeco, los bailarines forman un círculo y un bailarín baila en el centro abrazando una muñeca hasta que arroja la muñeca a otro bailarín y así sucesivamente

hasta que todos hayan bailado (2011, p. 133). Una de las razones de por qué estos bailes eran así de manera de juego, es porque muchos eran improvisados, como se mencionó anteriormente, además el objetivo de este género es divertir y disfrutar.

Como segunda parte de las variaciones del festejo entrará a escena el son de los diablos, que según varios investigadores, es el género afroperuano más antiguo. Lo más característico de este género tal vez no sea lo rítmico sino la parte del baile, ya que se baila con trajes y máscaras, y tiene una historia muy peculiar. Rodríguez et al. menciona que el son de los diablos es el género del que se tiene más indicios de su antigüedad, desde las acuarelas de Pancho fierro; esta danza fue prohibida en 1817 porque tenía una naturaleza profana pero resurgió años después (2021). Esta danza del son de los diablos, como su nombre lo dice, los bailarines van vestidos de diablillos, por lo tanto, en una época tan conservadora no hay manera de que esta danza habría sobrevivido, sin embargo lo hizo, y la prueba es que Durand pudo retratar estas danzas en sus acuarelas, como se muestra en el figura 2.



## EL SON DE LOS DIABLOS



**FIGURA 2.** El son de los diablos de Pancho Fierro (siglo XIX). Adaptado de *Las Tradiciones Musicales de los negros de la Costa del Perú* (pp. 129), por W. D. Tompkins, 2011, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Dentro de la acuarela se puede observar claramente la instrumentación y los trajes de los bailarines, siendo el diablo mayor el que lleva la máscara. Ahora, la parte musical del son de los diablos es un tema aparte que comienza con la reconstrucción que realizó José Durand para presentar en su espectáculo. Durand comenzó por basarse en un patrón rítmico en particular que realizaba la cajita, como Tompkins describe, Manlucho Gamarra fue quien le enseñó los ritmos de la quijada y la cajita, y a partir de eso se fue montando lo que conocemos hoy en día como el son de los diablos (2011).

Dejando el festejo a un lado, se pasará a explicar un poco el género del landó, otro de los géneros que ha estado en controversia sobre su origen, habiendo muchas teorías sobre cómo nació este

género. La teoría más conocida es la de Nicomedes Santa Cruz, y por más conocida no quiere decir que sea la verdadera; Feldman describe que Santa Cruz menciona un ritmo llamado lundú de África, que es un baile de pareja traído por africanos esclavizados y de coreografía “erótica” el cual da pase al ritmo de lundu que es una diáspora africana de los siglos XVIII y XIX; y luego de estos dos ritmos, nacería el landó, descrita por Santa Cruz como una versión peruana del lundu que en el siglo XX fue olvidada (2009, p. 120).

Ahora, esta teoría iba a ser desmentida en la posteridad, ya que no hay las suficientes fuentes creíbles que corroboren esta teoría. Como Tompkins menciona en su texto, “el asunto de los posibles orígenes del landó es controversial ya que falta documentación válida para sostener alguna posición al respecto” (2011). Sin embargo, esta controversia con la teoría de Nicomedes Santa Cruz no impidió que él fuera quien recreara el primer landó, llamado “Samba malató”, canción que fue incluida en el álbum Cumanana en 1964. Este ritmo contiene la dualidad de la que se habla en un comienzo, entre el compás binario y ternario, ya que a lo largo de los años se han ido creando patrones nuevos, utilizando el 12/8 y el 6/4, creando también cierta polirritmia entre los patrones de cajón. Años más tarde, la agrupación Perú Negro agregará la percusión latina a este género, lo cual enriquecerá y reforzará la dualidad que tiene la música afroperuana.

Los géneros musicales afroperuanos, como se ha ido comentando, han sufrido muchos cambios a lo largo de los años, y de muchos de ellos no se sabe de donde provienen, producto de la falta de apoyo que existía. Pero como León menciona, los cambios más notables son que los patrones están mucho más desarrollados, ya sea el acompañamiento de guitarra, el bajo o la percusión (2015).

## **2.2. Agrupación Perú Negro**

La agrupación Perú Negro es una agrupación de la que se tiene que hablar si queremos saber acerca de la identidad afroperuana, esta agrupación jugó y juega un papel muy importante en el proceso de aceptación de la música afroperuana. Fue esta agrupación la que llevó la música y danza a otro nivel, implementando más arreglos, diferentes instrumentaciones, y lo más importante, llevando la música y danza afroperuana fuera del Perú, volviéndola internacional. Campos y otros miembros de Perú Negro fueron responsables de establecer patrones más definidos e independientes, no solo para el festejo sino para los otros géneros afroperuanos, cada uno con su



propia identidad rítmica (Tompkins, citado en León, 2015). Perú Negro aportó por igual a la danza y música afroperuana, volviendo esta cultura más rica en todo sentido, ellos son los responsables de que hoy en día el festejo no se pueda tocar sin percusión latina, y es que encontraron la manera de adherir estos instrumentos hasta el punto de pensar que siempre fueron tocados con ellos. Debido al éxito internacional que tuvieron, lograron conectar al Perú con Cuba, país que se complementó de la mejor manera con las tradiciones afroperuanas que Perú Negro mostraba al mundo. Por lo tanto, el sonido de Perú Negro, de alguna manera, definió muchos de los géneros afroperuanos que hoy en día conocemos, especialmente el festejo y el landó (Feldman, 2009, p. 17).

Para comprender cómo es que Perú Negro ayudó en la consolidación de una identidad afroperuana, es prudente hablar sobre la historia de Perú Negro, quiénes integran esta agrupación y más importante, cómo tomaron el rol de ser la principal agrupación de folklore negro en el Perú. Cabe resaltar que esta agrupación no inició junto con el proceso de renacimiento afroperuano, sino que lo hizo después, ya que sus fundadores fueron integrantes de la agrupación Cumanana de Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz, por lo tanto varias de las tradiciones musicales que adoptaron son las recreaciones que Nicomedes y Victoria realizaron, desde aquí se observa como la primera generación va adoptando las tradiciones y transformándolas para adaptarlas a su época, el proceso de memoria ancestral va tomando forma y la identidad colectiva se va fortaleciendo.

Perú Negro nació el 26 de febrero de 1969, fue fundado por miembros de la compañía de Teatro y Danzas Negras del Perú de Victoria Santa Cruz, y exalumnos de Nicomedes Santa Cruz; el principal fundador y dueño de la idea fue Ronaldo Campos, y a él se le sumaron Orlando “Lalo” Izquierdo, Víctor Padilla y Rodolfo Arreaga (Feldman, 2009, p. 157). Esta agrupación logró tener una identidad propia, un sonido propio que los diferenciaba de otras agrupaciones y que logró que la música afroperuana saliera del Perú, y fuera conocida a nivel internacional. Pero cómo logró Perú Negro tener tanto éxito, si esta música aún no era muy apoyada por la sociedad limeña, cómo ingresó a la escena musical limeña e internacional.

La historia de Perú Negro se puede dividir en tres fases según el antropólogo y sociólogo Luis Paredes, quién ha publicado este año un libro acerca de la historia y la construcción de identidad desde la perspectiva de Perú Negro. La primera fase consiste en su periodo de auge, con apoyo del

Estado, Perú Negro se posiciona dentro de la escena musical limeña e internacional, la segunda fase es una de “crisis”, y es que políticamente comenzamos a fallar un poco y dejó de haber ese apoyo a las artes, y la tercera y última fase consiste en la actualidad, como le va a Perú Negro en la actualidad, si siguen o no cultivando su identidad y motivando la práctica de sus tradiciones musicales afroperuanas. Paredes menciona que los integrantes de Perú Negro siempre estuvieron formados por la familia de sangre, con el objetivo de asegurar la continuidad de su tribu (2021, p. 43). Pero no se descartó que una nueva familia, no de sangre, también se integrara, estos dos conceptos de familia se fueron generando en paralelo.

La primera fase de Perú Negro abarca desde el año 1969 hasta aproximadamente 1976, esta época fue el periodo de auge de la agrupación, en donde se dieron la mayoría de los viajes internacionales, y donde se consolidaron la mayoría de géneros afroperuanos. En esta época, Perú Negro tuvo el total apoyo del Estado, recibiendo incentivos para seguir cultivando su cultura. El Perú se encontraba bajo la dictadura del general Juan Velasco Alvarado, quien con su reforma agraria promovió la integración cultural y la promoción de las artes y el folklore; esto generó que Velasco patrocine, negocie, y exporte expresiones culturales afroperuanas mediante Perú Negro (Paredes, 2021, p. 46). Entonces en esta fase, Perú Negro disfrutó del apoyo del gobierno, ya que tenían mucha estabilidad económica, lo que permitió que se hicieran posibles los viajes internacionales, especialmente América Latina y Europa. Por lo tanto, “el apoyo gubernamental hizo que se hicieran posibles los viajes al exterior, investigaciones, ensayos y compra de instrumentos” (Paredes, 2021).

En esta fase ocurrió otro evento que marcó el rumbo de la construcción de la identidad afroperuana, y es que, entre viaje y viaje, se encontraron con el país de Cuba, país con el que se van a realizar la mayoría de intercambios musicales, participando de un préstamo cultural muy enriquecedor. Feldman menciona que la integración de instrumentos afrocubanos, o percusión latina llegó junto con el percusionista cubano, Guillermo “El Niño” Nicasio Regueira, quien también había trabajado en Cumanana, agrupación de Nicomedes Santa Cruz, pero su papel protagónico se intensificó en Perú Negro; Guillermo Nicasio, junto con su hijo Macario ayudaron a integrar los instrumentos y ritmos cubanos en los arreglos de percusión afroperuanos de Perú Negro, adaptando las partes de la conga y el bongó para cada género que existía (2009). Fue en



esta época en la que el cajón cobró protagonismo dentro de la cultura afroperuana, ya que la parte rítmica y percutiva comenzó a tener más protagonismo en la música afroperuana. Por lo tanto, es en esta época, en esta primera fase, que muchos de los géneros afroperuanos cimentan su base y llegan a consolidarse, muchos de los patrones que se recrearon en esa época existen hasta el día de hoy. Según Paredes, en la primera fase se logró consolidar los siguientes géneros: Afro (baile), los machetes (canción), festejo (baile), Pobre negrita (canción), alcatraz (baile), zapateo, Huarangón (canción) y Moza Mala (baile) (2021, p. 56).

En la segunda fase, que abarca desde 1976 hasta el año 2000, como se mencionó anteriormente, Perú Negro empieza a sufrir económicamente, ya que dejan de ser apoyados gubernamentalmente, pero la agrupación continúa con la práctica de sus tradiciones musicales. Paredes menciona que tras el colapso de las reformas de Velasco, Perú Negro busca principalmente la supervivencia artística, convencidos de que las tendencias negras se distribuyen generacionalmente, o sea por herencia (2021, p. 56). Como consecuencia de esto, se observa que la mayoría de integrantes de Perú Negro eran solo familiares, o sea que la tradición quedó solo entre la familia, como una manera de cuidar lo que es de ellos. Continuaron teniendo presentaciones en el extranjero, pero solo si el hospedador les solventaba los gastos del viaje, y en el Perú se dedicaron a sobrevivir de eventos o presentaciones en los que se les pagaba, lo importante era que siguieran en práctica para no perder todo lo que ya habían construido.

Algo significativo de mencionar es que otras agrupaciones comenzaron a formarse, como era de esperar, pero muchas de ellas copiaban el material de Perú Negro en su totalidad sin pedir el permiso adecuado y es que, como Paredes menciona, Ronaldo Campos nunca patentó ninguna de sus coreografías o diseño de vestuarios, lo cual era producto de la falta de apoyo hacia a cultura afroperuana (2021). Nunca se pretendió no enseñar o compartir lo ya alcanzado en Perú Negro, es solo que las demás agrupaciones tenían al menos la tarea de colocar algo de autenticidad a su producto para que no sea visto como una copia total. No hubo cambios musicalmente hablando, el repertorio siguió siendo el mismo en esta fase.

Por último, tenemos la tercera fase de Perú Negro, que abarca desde el año de 2001 hasta la actualidad. Esta fase está marcada con la muerte de Ronaldo Campos en el 2001, ya que la agrupación queda al mando de Rony Campos, su hijo. Paredes menciona que Rony Campos marcó

una época de cambios para Perú Negro, ya que el repertorio varió, se agregaron más instrumento y más repertorio, y en la parte de danza, se volvió más acrobática (2021, p. 66). En esta época es que Perú Negro intensifica sus giras internacionales y su producción de contenido, llegando así a ser nominados a los Latin Grammy Awards, y colaborando también con la gran cantante Eva Ayllón. Sin embargo, el tema económico siempre ha sido un problema desde la segunda fase, no hay muchos eventos como quisieran, pero si los hay dan todo de sí, esta agrupación tiene una mentalidad e identidad muy fortalecida, su objetivo siempre será la difusión de su cultura y su supervivencia, “Perú Negro es la escuela nacional y cuna de la música y baile afroperuano” (Paredes, 2021). Algo importante de resaltar es lo que Paul Gilroy menciona acerca de la identidad, “la identidad negra a menudo se considera natural y espontánea, pero siempre sigue siendo el resultado de la actividad práctica: lenguaje, gesto, significados corporales, deseos” (Gilroy, citado en Paredes, 2021, p. 73).

### **2.3. Escena musical limeña actual y desarrollo del concepto de identidad afroperuana**

La escena musical limeña actual ha variado mucho desde que el renacimiento cultural afroperuano surgió, y esto se debe al gran desarrollo musical que ha existido a través de los años. Sin embargo, algo que se mantiene es el significado de por qué los afroperuanos son tan queridos hasta el día de hoy, de por qué su cultura sigue siendo importante y algo característico del Perú. Como Rodriguez menciona, “lo más evidente es la atracción que tienen su música y danzas” (2008, p. 288). Esto nos deriva al tema de identidad, y es que los afroperuanos han construido una identidad colectiva a lo largo de los años que hace que tengan un sello personal, algo que los caracterice y los llene de orgullo. La comunidad afroperuana hoy en día sabe por qué luchar, sabe la importancia de su propia cultura y nosotros hemos sido testigos del desarrollo de su identidad. Si alguien nos habla sobre música festiva, rica rítmicamente, con un son ternario y una picardía al bailar, inmediatamente sabemos que se trata sobre la música afroperuana, música que está presente en cada evento, en cada presentación de colegio, en cada festival de música, y que además, es la primera opción que nos viene a la mente cuando hablamos de la cultura peruana. Hoy en día, existen muchas agrupaciones de música afroperuana que se dedican a preservar su cultura y a forjar

tradiciones nuevas que enriquezcan su comunidad, y estas agrupaciones llevan la música y danza afroperuana por todo el mundo.

Entonces, cómo es que la identidad cultural afroperuana ha logrado consolidarse dentro de esta sociedad peruana tan discriminadora y poco colaborativa con las diferentes expresiones musicales. “Para rescatar nuestra identidad cultural tenemos que recurrir a nuestra historia” (Santa Cruz, 2010). Y esto es lo que la comunidad afroperuana ha venido haciendo a lo largo de los años, como se explicó páginas arriba, las tradiciones afroperuanas han ido pasando de generación en generación desde que se decidió comenzar con el proceso de revalorización, recreación, renacimiento de la cultura afroperuana. Y todo este trabajo, como pudimos ver con el ejemplo de Perú Negro, se ha mantenido dentro de la familia, para asegurar que todo sea bien valorado y no caiga en las manos equivocadas. Dentro del renacimiento y a lo largo de los años se ha hecho uso de la llamada memoria cultural, según Feldman es cuando los miembros de un grupo cultural recuerdan con la ayuda de expresiones culturales, elementos de un pasado colectivo que no han experimentado ellos mismos (2009, p. 13). Y esto fue parte esencial para poder conocer la música y danza afroperuana como la conocemos hoy en día.

Ahora, el hecho de que generación en generación se vaya transmitiendo un legado cultural, se vaya forjando una memoria cultural, es lo que hace que cada generación sienta que tiene algo que defender, algo por lo que luchar, algo que los diferencia de los demás y que es parte de su historia. Como Paredes menciona, los recuerdos (memoria cultural) son importantes para la construcción de una identidad (2021, p. 55). Y esta afirmación es reafirmada en cada generación que decide practicar su música tradicional y que decide trabajar en ella para lograr mucho más reconocimiento. En el caso de Perú Negro, Ronaldo Campos afirma que su principal objetivo era preservar, educar, y llevar a cabo tradiciones que habían sido olvidadas por muchos años (Paredes, 2021, p. 55). Mentalidad que hoy en día se ha convertido en educar, y sobre todo preservar sus prácticas musicales. La comunidad afroperuana hoy en día es bien aceptada en la sociedad limeña y peruana en general, luego de todos estos años, lo que Ronaldo Campos quería está siendo cumplido. Como dato curioso, la comunidad afroperuana es aceptada en el campo artístico, en el resto de campos como política, o medicina, no sabemos a ciencia cierta si la discriminación y racismo esté del todo erradicada. Según Arrelucea, recién en el siglo XXI algunos afroperuanos

han sido tomados en cuenta para ser parte del Congreso de la República, y también han sido elegidos para ser parte del Consejo de Ministro, como es el caso de Susana Baca, ex ministra de cultura (2020, p. 51).

Según el Ministerio de Cultura hoy en día son patrimonio cultural inmaterial afroperuano expresiones afro como el festejo, el golpe tierra, el son de los diablos, el zapateo e instrumentos como la cajita, el cajón (Patrimonio Cultural de la Nación) y el checo. Según Chocano & Rospigliosi, el festejo es un género que involucra música y danza, y principalmente se distingue por su carácter festivo, además mencionan que es el género que el público identifica más con la comunidad afroperuana; en lo que respecta a la parte musical del festejo, mencionan que es un ritmo movido de compás ternario, con una interpretación vocal de llamada respuesta, y es tocado con guitarra, cajón y palmas, incorporándose también, la quijada y percusión latina (2016, p. 55). El festejo es el género más reconocido de la comunidad afroperuana, y como vimos, más rico percutivamente, y lo sigue siendo hasta la actualidad.

En el caso del son de los diablos, siempre se menciona su peculiar vestimenta, con máscaras representando diablitos. Chocano & Rospigliosi nos dicen que en la parte musical nunca ha existido mucha información, más la hay en pinturas sobre estos bailes, así que la música tuvo que recrearse o ser reinventada; sin embargo, lo más resaltante acerca del son de los diablos es que esta danza es de gran ayuda para movimientos artísticos y culturales afroperuanos que impulsan la práctica de visibilizar y difundir la cultura afroperuana y lo que esta aporta al Perú (2016, p. 73). El son de los diablos puede que sea el género más antiguo conocido de la música afroperuana, y el festejo el más conocido de la música afroperuana.

Hoy en día hay una tendencia por asumir siempre al afroperuano con músicaailable como el festejo, cuando en realidad existen infinidad de géneros que han sido rescatados para darles igual de importancia que a los que ya existen. Se deben apoyar entre su comunidad para lograr tener una identidad que nadie se las pueda arrebatar de las manos.

## Conclusiones

- ✓ Las prácticas musicales afroperuanas de la actual escena musical limeña han influido en el proceso de construcción de una identidad colectiva porque, como ha quedado demostrado, hoy en día cuando alguien hace referencia a la cultura afroperuana inmediatamente lo que resalta es su calidad musical y su calidad a nivel de sus danzas (p. 30, segundo párrafo). Además, estas prácticas musicales buscan la validación y reconocimiento de la población afroperuana, y a través de ellas, ha quedado comprobado que se fomenta el proceso de memorización de las tradiciones afroperuanas. Dentro de la agrupación Perú Negro, este proceso de memorización de las tradiciones afroperuanas se viene dando desde que el grupo inició su carrera, como es mencionado por Ronaldo Campos y por Luis Paredes, el trabajo que esta agrupación realiza es principalmente el de preservar sus tradiciones afroperuanas pasando el conocimiento de generación en generación, cabe resaltar que este proceso es dado solo dentro del ámbito familiar (p. 31, párrafo uno). Por lo tanto nos hace pensar en que tanto la comunidad afroperuana comparte con otras comunidades su música afroperuana, o a quien le es permitido enseñar esta música y danza; muchas veces el hecho de que solo haya sido practicado entre familia cierra las oportunidades de que otras personas que no sean afroperuanas se interesen por investigar y promover la cultura afroperuana.
- ✓ El proceso de renacimiento cultural afroperuano fue un fenómeno que marcó un hito dentro de la historia y el curso de la cultura afroperuana. Este fenómeno tuvo como principal herramienta de recolección de información a la memoria ancestral, ya que a través de ellas es que las tradiciones afroperuanas pasaban de generación en generación y fueron utilizadas en la época para crear un producto escénico (p. 15, párrafo uno). Además, dentro del proceso de renacimiento cultural, no solo se revaloró la música y danza afroperuana, sino que también hubo un redescubrimiento e incorporación de instrumentos afro y latinos al mundo musical, instrumentos que hoy en día, por ejemplo el cajón, es patrimonio de la Nación (p.18, párrafo uno).
- ✓ Una de las prácticas musicales que más ha resaltado y que sigue siendo una de las más representativas de la cultura afroperuana, es el festejo. Si bien es cierto también existen el



son de los diablos, alcatraz, ingá o landó, el género del festejo es uno de los que más ha sido estudiado, y es el que más podemos encontrar actualmente en la escena musical limeña. Lo peculiar del festejo es que tiene un sentimiento a compás ternario y binario a la vez, lo que significa que puede ser escrito a 4/4 o a 12/8, esta característica es realmente lo que hace a la música afroperuana, afroperuana, esta dualidad está presente en muchos de los géneros afroperuanos. La instrumentación del festejo inició con voz, guitarras, quijada y cajita, y hoy en día, aparte de lo mencionado anteriormente, contiene cajón y percusión latina (p. 22, párrafo uno; p. 23, párrafo uno).



## **Recomendaciones**

El tema del presente trabajo de investigación puede ser visto desde el punto de vista práctico también, con esto me refiero a que se pueden hacer búsquedas de material auditivo, o buscar la información desde la propia fuente y generar entrevistas, viajes de campo, etc., a los lugares con presencia de cultura afroperuana.

Invito a la universidad, y en especial a la Facultad de Música a que se investigue e indague más acerca de la música afroperuana. A poner en libros o material auditivo toda la información que anda suelta en la memoria ancestral de cada sujeto afroperuano. Esta cultura es una de las más importantes que existe hoy en día en Perú, y una de las más representativas, tanto que se enseña en casi todo espacio cultural, sería bueno que la investigación en este campo nunca pare, conforme uno se adentra más en este viaje va encontrando más y más.

Como acotación final quisiera alentar a todos mis compañeros percusionistas a indagar más sobre esta cultura afroperuana, tal vez no solo por la música que es rica rítmicamente, sino que cuanto más investigas llegas a encontrar datos que te ayudan a mejorar tu performance; básicamente porque al investigar te adentras en la mente de una población muy apasionada que luchó por conservar su cultura y te da una idea de cómo deberíamos interpretar esta música al tocarla.



## Lista de referencias

- Arrelucea, M. (2020). *Lima Afroperuana: Historia de los Africanos y Afrodescendientes*. Lima, Perú: Municipalidad Metropolitana de Lima. Recuperado de [https://www.descubrelima.pe/wp-content/uploads/2020/10/Lima-Afroperuana-Digital.pdf?fbclid=IwAR3zKmq\\_EPOTtdtGoP\\_8vCuBETI4D-tGfYJoaL0Dda1ljMu6q90mP1gW8Q](https://www.descubrelima.pe/wp-content/uploads/2020/10/Lima-Afroperuana-Digital.pdf?fbclid=IwAR3zKmq_EPOTtdtGoP_8vCuBETI4D-tGfYJoaL0Dda1ljMu6q90mP1gW8Q)
- Chocano, R., Rospigliosi, S. (2016). *Patrimonio Cultural Inmaterial Afroperuano*. Lima, Perú: Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/PATRIMONIO%20CULTURAL%20INMATERIAL%20AFROPERUANO%20MINCU.pdf>
- Feldman, H. C. (2009). *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la Herencia Musical Africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología IDE - PUCP; IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- Leonardo, R. (Ed.). (2013). *Poéticas de lo Negro: Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX*. Lima: Hipocampo Editores.
- León, J. F. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.), *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (pp. 220-258). Lima: Instituto de Etnomusicología IDE.
- Morales, F. J., Moya, M., Gaviria, E., & Cuadrado, I. (2007). *Psicología Social* (Tercera ed.). España, Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España S.A.U.
- Paredes, L. F. (2021). *Perú Negro: Bailando muchas memorias*. Lima: Asociación Iberoamericana de Artes y Letras; Minneapolis: Studia Hispanica Editors.

- Romero, R. R. (1994). Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Traditions. En G. Béhague (Ed.), *Music and Ethnicity: The Caribbean and South America* (pp. 307-330). Estados Unidos de América: North-South Center.
- Rodríguez, H. (2008). *Negritud, Afroperuanos: Resistencia y Existencia* (I ed.). Lima: CEDET Centro de Desarrollo Étnico.
- Rodríguez, S., Reyes, L., Pozada, J., Vidal, J., Weaver, B., Fhon, M., Calle, S., Almeida, S., Reyes, Z., Miranda, J., Guardia, M., Gonzales, S., Ramírez, J., Campos, A., Barrós, M., Mathews, D., Leonardo-Loayza, R., & Jiménez, P. (2021). *Cultura Afroperuana: Encuentro de Investigadores 2019*. Lima, Perú: Ministerio de Cultura del Perú. Recuperado de <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Encuentro%20de%20investigadores%202019%20-%20cultura%20afroperuana.pdf>
- Santa Cruz, N. (2010). Identidad Cultural y Descolonización. En J. Campos & J. Respaldiza (Eds.), *Letras Afroperuanas: Creación e Identidad* (pp. 323-330). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Tompkins, W. D. (2011). *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la Costa del Perú* (I ed.) (Trad. J. Dammert., & R. Paraíso). Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú – Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Trabajo publicado originalmente 1982).
- Vega, J. (1992). *Aportes de la Cultura Afroperuana*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.