



---

## El Afroperuanismo en la reconstrucción de una identidad nacional diaspórica

Mario Rey, PhD.

Associate Professor, Ethnomusicology  
East Carolina University  
School of Music  
Greenville, NC. USA.



En la diáspora peruana, la producción musical y la danza constituyen los vehículos primarios a través de los cuales se reconstruye y se preserva el archivo cultural.

Estas actividades también proporcionan un sentido de holgura en la comunidad desplazada como juntura auditiva para reconstruir la autorepresentación cultural y la memoria colectiva. Por lo tanto, las maneras en las cuales la música contribuye a la formación y al mantenimiento de la identidad cultural entre los peruanoamericanos en Miami, el enclave diaspórico peruano mayor de los Estados Unidos, contrasta nítidamente con las de la patria.



# El Afroperuanismo en la reconstrucción de una identidad nacional diaspórica

Mario Rey, PhD

La experiencia diaspórica presenta una serie de condiciones en las cuales se examina el aporte musical en la formación de una identidad cultural de grupos inmigrantes.<sup>1</sup> Ciertamente, entre los retos principales que confronta la comunidad diaspórica está la retención de esas construcciones de la imaginación nacional conocida como su identidad colectiva durante el proceso de integración y asimilación a la sociedad anfitriona. Estos retos indican que las formaciones diaspóricas no son entidades objetivas, sino subjetivamente reconocidas unidades de identidad, basadas en conceptos de semejanzas y solidaridad. Según Safran, la retención de la memoria colectiva, y el "mito" que rodea la patria son dos de las características básicas compartidas por las diásporas (1991, 83-84). Estas comunidades inmigrantes generalmente gravitan alrededor del símbolo de la patria, al cual mantienen una lealtad subjetiva, y la esperanza de un "regreso" (e.g., Doughty 1970, Little 1973). La tensión diaspórica que estos factores generan es doble. Primeramente, las comunidades luchan por delinear y mantener los bordes que los circunscriben de la sociedad anfitriona, mientras que por necesidad, interactúan con los miembros de esa sociedad. En segundo lugar, esclarecen el sentido de sus experiencias migratorias y manipulan esas experiencias de manera que legitimize la continua existencia en el exilio. Por lo tanto, las diásporas precisan de desarrollar y sostener autorepresentaciones culturales –prácticas esenciales para la supervivencia de las formaciones inmigrantes (Turino 2004, 4), y la polémica fundamental diaspórica de "identidad, diferencia, y difusión" (Tölölyan 1996, 28).<sup>2</sup>

La construcción de una conciencia etnocomunal requiere la selección de ciertas prácticas o rasgos socio-culturales para la autorepresentación grupal, basada en semejanzas generalmente reconocidas, y mediante el cual los sujetos se identifican a diferencia de los demás. La negociación de esta identidad colectiva durante el proceso de adaptación social, vital para la supervivencia de una cultura inmigrante, dota ciertas características culturales con suma importancia. Enmarcadas como formas de representación para la percepción y consumo público, las prácticas musicales tienen una función imprescindible en la formación de la identidad colectiva. Para las comunidades diaspóricas, la música constituye un sitio para la recuperación histórica, aliviando, aunque provisionalmente, el mayor temor de los inmigrantes –la irrevocable pérdida de memoria. La producción y el consumo musical también funcionan como actos culturales de oposición, mediando entre la asimilación y la resistencia.



En la diáspora peruana, la producción musical y la danza constituyen los vehículos primarios a través de los cuales se reconstruye y se preserva el archivo cultural. Estas actividades también proporcionan un sentido de holgura en la comunidad desplazada como juntura auditiva para reconstruir la autorepresentación cultural y la memoria colectiva. Por lo tanto, las maneras en las cuales la música contribuye a la formación y al mantenimiento de la identidad cultural entre los peruanoamericanos en Miami, el enclave diaspórico peruano mayor de los Estados Unidos, contrasta nítidamente con las de la patria. Como grupo étnico diverso, la selección de un género focal para la representación de identidad, basada en las preferencias culturales de un solo sector de la población, representa un asunto espinoso. Mientras que el gusto popular de un grupo inmigrante varía en función de clase social, edad, raza, y orientación política, no es claro porqué un subgrupo en una sociedad musicalmente pluralista favorece un género en particular. En Perú, el sentido de pertenencia nacional históricamente se ha enmarcado en la dicotomía representada por la minoría criolla y la mayoría andina. Sin embargo, la reconstrucción y popularización de la tradición musical afroperuana ha aumentado la visibilidad de esta población demográficamente disminuyente, y por otra parte, ha introducido la voz negra en el debate ideológico acerca de la representación nacional.

Situada en medio de múltiples comunidades latinas miamense, de la cual los cubanoamericanos representan estadísticamente el grupo preponderante, un tema corolario sale a relucir referente al papel que la música mantiene en relación a los patrones de contacto intergrupar. La interacción entre los diferentes grupos inmigrantes locales impacta considerablemente la formación de la identidad colectiva. El hecho de que estas comunidades colectivamente crean un paisaje sonoro en el cual un inventario substancial de prácticas y productos musicales se sostienen, puede facilitar adherencia o rechazo a un sentido de peruanidad.

Este artículo explorará el aporte afroperuano como recurso expresivo para la construcción de una identidad colectiva inmigrante, y su contribución al desarrollo de una estética intercultural miamense, particularmente con respecto a la supuesta "cubanización" de una cultura pan-latina o supra-étnica. El estudio contextualiza la producción musical como espacios en los cuales las solidaridades comunitarias se puedan expresar en relación a la hegemonía musico-cultural cubana, y evalúa su eficacia como *lingua franca* entre los limeños y los habaneros. El artículo también describirá y analizará la reconstrucción de una tradición musical negra en Perú, su exportación al sur de la Florida, y su resignificación diaspórica subsiguiente como emblema de una cultura nacional multirracial.

### **Música y la identidad diaspórica**

La música y la danza sirven una función primaria en el proceso migratorio de reconstruir una nueva identidad cultural. El modo en que la experiencia diaspórica forja el gusto musical conlleva implicaciones importantes para la autodeterminación cultural y el equilibrio social. Esto es indudable, puesto que el repertorio central musical expresa las



cualidades esenciales del grupo, y como tal, tiende a encapsular la identidad colectiva. Tanto el consumo como la producción musical, incluyendo actividades tales como escuchar y bailar, crean un medio por el cual las identidades y los confines que demarcan las colectividades son negociados y movilizados. Como el lenguaje, la música que se escucha contribuye a la estabilización de una identidad diaspórica. Por lo tanto, la música y el baile adquieren una función más adaptiva que recreacional en la política del desplazamiento.

Como expresión metafórica, la música popular proporciona un símbolo potente para la determinación social, e imparta un sentido de pertenencia y solidaridad. Representa un vehículo para autodeterminación comunitaria, enorme en su capacidad de articular el carácter y los valores fundamentales del grupo cultural. Si una subcultura inmigrante determina que un género en particular es representativo de las experiencias, metas, costumbres, y los valores de la colectividad, surgirá posteriormente como emblema focal en la matriz cultural, vinculado convencionalmente e intencionalmente con el grupo correspondiente. Para las comunidades inmigrantes, estas autorepresentaciones musicales afirman orígenes y proveen un afianzamiento irrefutable que cabalgan sobre dos culturas. Para la juventud en particular, la música popular constituye el idioma expresivo más valorado entre las opciones ofrecidas por la cultura.

Sin duda, las complejidades psicosociales diaspóricas se reflejan en la cultura popular. La identidad, sin embargo, no se refleja simplemente en música y danza. Estas actividades "proporcionan los medios por los cuales las jerarquías de localidad son negociadas y transformadas" (Stokes 1994, 4). La música diaspórica contribuye a la transformación en dos maneras, la cohesión interna y la diferenciación externa. En el anterior, la música une los miembros diaspóricos a través de signos manipulados como emblemas de identidad que sugieren un antecedente común. Por ejemplo, en contextos sociales donde la música y el baile son los modos expresivos dominantes, brotan los recuerdos de la patria natal, y los valores tradicionales culturales son reforzados. El baile en particular crea un sentido de unidad a través del movimiento colectivo. Para la diferenciación externa, la música talla un espacio cultural distinto, y le proporciona a la comunidad una voz con la cual afirma su diferencia cultural.

Abarcando un amplio sistema de parámetros síncronos (e.g., ritmo, melodía, armonía, timbre, dinámica, tempo, instrumentación, textura, y en el caso de la música vocal, el lenguaje simbólico), los acontecimientos musicales proporcionan un campo semiótico excepcionalmente rico. Más que cualquier otra forma artística, la música y el baile representan componentes esenciales en la formulación de significados culturales diaspóricos, produciendo efectos complejos en los dominios sociales y afectivos. Como campo de actividad simbólica, estas prácticas culturales expresivas disipan cualquier duda que la "música funciona para integrar la sociedad" (Merriam 1964, 226).



## Diálogos diaspóricos

En los Estados Unidos de América, los enclaves hispánicos del condado de Miami-Dade ejemplifican la experiencia diaspórica urbana. Aproximadamente 58% (1.3 millones) de los residentes del condado son hispanos.<sup>3</sup> Mientras que los cubanos representan la mayoría demográfica, el reciente influjo de centro y sudamericanos, crea más diversidad y balance de fuerzas político-ideológicas en la comunidad latina. Sin embargo, en esta ciudad donde solo el 25% de los residentes hablan inglés en su hogar,<sup>4</sup> el nacionalismo y la retención cultural representan rasgos psicosociales sobresalientes.

Una verdadera plaza fuerte de cultura inmigrante, Miami se ha denominado "La Segunda Habana," la renombrada capital del exilio cubano. A través de un proceso de transculturación,<sup>5</sup> los cubanos intentaron replicar su cultura expresiva dentro de la sociedad heterogénea anfitriona, reforzando los lazos psicológicos con la cultura base premigratoria. De tal modo se fue iniciando la "cubanización" paulatina de Miami. Manteniendo una fuerte adherencia a la cultura pre-Revolucionaria como matriz social, el sector cubano tenazmente ha resistido su absorción total dentro de la cultura dominante. La adquisición de prosperidad económica y de poder político ha facilitado la tendencia de funcionar como una entidad autónoma e insular. Al igual que otras formaciones diaspóricas que tienden a mitificar a la patria natal, el sector cubano ha luchado por revivir un pasado glorificado a través de la memoria histórica colectiva.

Dentro de la jerarquía demográfica hispana miamense, y enfrente de la hegemonía cultural cubana, la comunidad peruana representa un estrecho sector de aproximadamente 25.000 residentes, limeños en su mayoría.<sup>6</sup> Sin embargo, dotado con un fuerte sentimiento de urgencia y un espíritu de superación, el pujante colectivo es considerado entre los más prósperos económicamente. A pesar de su comparativamente pequeña población, la comunidad peruanoamericana tiene los recursos financieros, la infraestructura social, y los incentivos divagadores para representarse como una verdadera diáspora, y por consiguiente, contarse entre los grupos más contribuyentes al paisaje sonoro de Miami. Pero las tradiciones musicales se recontextualizan y se reinterpretan de acuerdo a la nueva hibridación social. Por consiguiente, configuraciones sincréticas emergen en una cultura expresiva que responden a la historicidad de esa identidad híbrida, al igual que a los subconjuntos más específicos derivados de la población afroperuana (e.g., segunda-generación-peruanoamericana, afro-peruanoamericanos, etc.).

Con respecto a la relación triádica entre la cultura base, el país anfitrión, y la diáspora (Sheffer 1986), las comunidades peruanoamericanas y cubanoamericanas difieren en su acoplamiento simbólico con la patria natal. Esto tiene implicaciones profundas para la producción musical popular. Para los cubanoamericanos, quienes hasta cierto punto han resistido la asimilación cultural, la "patria" retiene un estatus simbólico elevado según lo sugerido en recientes escritos acerca de las diásporas (e.g., Clifford 1994, Sheffer 1986, Tölölyan 1996). Por otra parte, para los peruanoamericanos, que por general no acentúan el tema de un "regreso," reconciliando la tensión producida entre un distante hogar en el



Perú, y las realidades de la vida cotidiana inmigrante no es un subtexto común en su música popular. En el caso los afro-peruanoamericanos, el uso del país de origen como la base de la identificación grupal se complica aun más por el hecho de que ellos simultáneamente se perciben como parte de la diáspora africana. Con tantas bases de identidad, la patria original constituye solo un retazo del complejo, comprobando de hecho, "el proceso de ser diaspórico es inevitablemente incompleto, mutable, y desordenado" (Slobin 2003, 288).

### **Forjando una identidad nacional diáspórica**

Entre los factores que facilitan forjar una comunidad musical inmigrante está la formación de una organización o cámara de comercio profesional. El establecimiento de la Asociación de Artistas Peruanos en Miami crea un foro para intercambios musicales, promueve el talento local, realza la autoestima de músicos profesionales, y valida a través de concursos. Sobretudo, la organización es indispensable para negociar un repertorio musical representativo. Las organizaciones culturales, tales como la Asociación anteriormente mencionada, involucran a los peruanos en el proceso musico-artístico por medio de acontecimientos y actividades culturales que aglutinan una identidad colectiva de los diversos sectores regionales y sociales del grupo. Por otra parte, el patrocinio de estos acontecimientos refuerza un sentido de comunidad, y enfoca la conciencia diáspórica en cuestiones de asimilación, aislamiento, y la continuidad histórica social. Para el mantenimiento de la identidad, la función musical es un dispositivo cuyo efecto es inigualable por cualquier otra actividad social disponible al miembro diaspórico

En la formación de un repertorio esencial, se enmarcan los géneros que reflejan los valores culturales y promuevan el estatus alegado del grupo dentro de la jerarquía social. Generalmente, se reconocen cuatro esferas principales de producción musical. Estos complejos musicales son: 1) Música Andina o Música de la Sierra, 2) Música Criolla, 3) Música afroperuana, y 4) Tropical. En los siguientes párrafos se halla una breve descripción de estas esferas musicales y sus consumidores típicos.

#### **Música Andina**

Las tradiciones andinas son localmente representadas por varias agrupaciones. Sin embargo, la poca demanda comercial por la música de la sierra, y la devaluación general de la cultura indígena por la diáspora limeña relegan estas expresiones a eventos folclóricos o a los acontecimientos patrimoniales. Es importante reconocer que aunque los elementos de la cultura andina fueron promovidos simbólicamente como emblemas de identidad nacional en Perú, no se observa una atadura afectiva similar con la cultura amerindia entre los peruanoamericanos urbanos, quienes en su mayoría se definen étnicamente y culturalmente como criollos. Por lo tanto, ningún aspecto del indigenismo es semejantemente validado en el contexto diaspórico.



## Música Criolla

Trascendiendo fronteras nacionales, la música criolla ha sido favorecida por el público Peruano, independientemente de raza o clase social. Representado por géneros tales como el vals y la marinera, la música criolla suele invocar sentimientos de seguridad a la audiencia con temas vinculados al pueblo, la tierra, y la vida cotidiana. Esta esfera musical evoca un pasado que es ambamente real e imaginado, enmarcando con una ansiosa nostalgia, los recuerdos de un lugar histórico que, en toda probabilidad, son transfigurados e idealizados. Además, géneros tales como el vals y el tonderito invariablemente invitan la participación espontánea de la audiencia a través de palmadas y peticiones de los ejecutantes por "¡las palmas!" Estos géneros proporcionan un sentido de familiaridad a la comunidad desplazada a través de un instante sensorio para configurar la memoria colectiva.

## Música afroperuana

Vinculadas históricamente con la música criolla son las expresiones afroperuanas. Aunque es una tradición mayormente reconstruida, incorporando elementos cubanos, brasileños, y africanos, la música del Perú negro es distinguida por la aparición de géneros tales como el landó, el festejo, y el penalivio.<sup>7</sup> El renacimiento de estas expresiones musicales casi olvidadas, crea un sitio imaginario que sugiere una africanía privada de historicidad memorial. El interés en general por estas expresiones subculturales precipitó su mercaderización y difusión comercial subsecuente. Además, este repertorio no demostró ningún retraso apreciable en su importación a Miami, debido en gran parte a los esfuerzos artísticos de Chabuca Granda (1920-1983), quién dedicó sus últimos años a la interpretación y difusión de la música criolla y afroperuana en Miami.

La música de estas dos esferas (la música criolla y afroperuana) permanece firmemente anclada en la tradición, proporcionando opciones musicales conducidas por una mezcla de recuerdos y nostalgia por una patria idealizada. Estas selecciones reflejan las maneras que los peruanoamericanos elaboran autorepresentaciones musicales, ejercen un protectivismo cultural, y refuerzan los lazos psicológicos con la cultura base. Por consiguiente, este complejo representa un sitio de contesta sobre el significado del pasado, porque la memoria colectiva esta constantemente recreada a través de la música de estas dos importantes esferas.

## Corriente comercial y tropical

Las preferencias de los jóvenes peruanoamericanos, que suelen reducir las diferencias intergrupales, son regidas por tendencias musicales superculturales masivas. Arraigados a la cultura popular juvenil norteamericana, estos sujetos se adhieren aún a la cultura peruana, y negocian sus identidades híbridas en maneras complejas. Reemplazando la música autóctona están las expresiones agrupadas bajo la tal denominada categoría



“tropical,” incluyendo salsa, y otras músicas bailables como la cumbia. La sintetización de tecnología musical contemporánea con su combinación de sonidos electrofónicos, minimización de cualidades andinas, y una capacidad de sensualización facilita la recontextualización diaspórica de la technocumbia, según lo ejemplificado por varios artistas locales. Sin embargo, esta música también ha sido desplazada por el raggaetón. El gusto por los géneros sincréticos y fusiones musicales con ritmos urbanos norteamericanos caracteriza la dualidad de la identidad musical del joven peruanoamericana. La salsa, el rock, y fusiones de pop-rock andino coexisten como géneros focales en el repertorio de los jóvenes oyentes que no responden a las condiciones afectivas de la experiencia inmigratoria. El rock-alternativo peruano, que encapsula el código musical de la tal denominada “Miami scene” (escena miamense), es ejemplificada por una generación de jóvenes artistas peruanoamericanos. Los estilos urbanos y el Anglo-imitativo rock mestizo, ostensiblemente representando lo mejor de ambas culturas, coexisten como apropiaciones musicales que marcan la constitución de nuevas identidades. Por otra parte, la juventud afroperuana también demuestra una cierta afinidad con la cultura hip-hop, y gira en torno a las expresiones urbanas afroamericanas como base para sus propios estilos y preferencias musicales.

En ambiente multiétnico que sostiene una amplia gama de ritmos autóctonos, el surgimiento de un género emblemático para la identidad peruanoamericana representa una proposición primordial. Aunque las tradiciones musicales de la sierra no son valoradas por la comunidad diaspórica como en Perú, son las expresiones criollas que indudablemente resuenan. Mientras que estas dos esferas musicales y sus consumidores personifican posturas opositoras en el espectro de aculturación-resistencia –es la música negra que media entre ellas. La amplia difusión de la música afroperuana en las últimas dos décadas, y sus raíces tri- raciales acoplan con la cultura multiétnica miamense. Por lo tanto, estas expresiones adaptivas paulatinamente están reemplazando a la música criolla como símbolos culturales de una identidad nacional desplazada, elevando el estatus del sector dentro de la jerarquía hispana regional, históricamente compuesta de comunidades socioeconómicamente estratificadas.<sup>8</sup>

### **Afroperuanismo como memoria cultural "imaginada"**

La introducción de una voz afroperuana constituye un nuevo capítulo en lucha libertadora peruana. Representando menos de un por ciento de la población nacional, los afroperuanos han sido históricamente omitidos del debate sobre la formación étnica nacional. Debido a las desventajas económicas causadas por una forma sutil de racismo, más la carencia de metas comunes y poder político, los peruanos negros retrocedieron profundamente en oscuridad nacional. La meta de convertirse en una entidad étnica reconocible fue emprendida por el poeta negrista y etnólogo Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), que revalidó la herencia africana en la imaginación nacional, y reinterpretó el concepto de "peruanidad."



Santa Cruz entendía que el proceso de desarrollar una identidad positiva era vital para la integración completa de los negros en una sociedad en que formaban parte, pero a quienes se les negaba el valor de sus contribuciones culturales. Su intento en perfilar la significación del peruano negro revitalizó el interés por el patrimonio cultural africano entre otros artistas e intelectuales. Acudiendo a la africanía en el Perú como el enfoque de una identidad cultural distinta, Santa Cruz reconoció las varias influencias de la epistemología africana en el arte y folclor, más la importancia de los rituales religiosos sincréticos como vehículos de resistencia a la hegemonía postcolonial (Apter 1992, 223-224; 1991, 254-255). Los artistas y músicos negristas plasmaron productos socialmente relevantes que abarca la expresión del subalterno discursivamente. Reformando el pasado a través de la valorización y el fundimiento de elementos adversariales, el movimiento proyectó la expresión africanista al nivel nacional, desafiando los conceptos que dominaban acerca de la significación de peruanidad y el mestizaje cultural. La preocupación de Santa Cruz sobre temas de identidad y marginalización social fue la fuerza impulsora detrás de sus obras, que funcionaban fundamentalmente discursos musicales dilucidando su política de inclusión étnica.

Aunque Santa Cruz era uno de los exponentes máximo del movimiento de negritud hispano parlante, la reafirmación de valores africanistas fue expresada principalmente no en términos literarios, sino con la producción musical. Esta reconstrucción de un repertorio musical exclusivamente africanista comenzó por Santa Cruz y el historiador José Durand (1935-1990) a fines de los años 50. A pesar de su endorso de un "folclor peruano con aspectos negros más bien que de un folclor negro" (Lewis 1983, 60), sus teorías referentes al aporte africano en el baile y la música nacional fueron mayormente basadas en la especulación.

El afroperuanismo musical –la herencia negra en la música afroperuana– se ha reconstruido fundamentalmente en base de algunos recursos históricos disponibles, un repertorio escaso, y la noción novelesca de una "memoria ancestral," independientemente de la veracidad histórica. En varios casos, la reconstrucción incluyó los movimientos básicos de algunos bailes sin evidencia histórica cualesquiera (por ejemplo, el landó). En general, es una tradición "inventada," sintetizado de los elementos autóctonos y apropiaciones foráneas. Este proceso de preservación musical resultó en la reafricanización de un repertorio afroperuano casi extinto. Sin embargo, manteniéndose al margen de cualquier movimiento social y libre de agenda política facilitó su disolución como producto comercial durante los años 80. Estos experimentos, por otra parte, marcaron una juntura significativa en la evolución de un repertorio tradicional peruano, convirtiéndose en un foro de discusión para la negociación de una identidad nacional que reconoce el aporte africano.

La resistencia al africanismo musical fue manifestada por los esfuerzos ideológicos eurocentristas de la élite criolla que pretendía blanquear la presencia negra en el paradigma cultural nacional. Los partidarios del afroperuanismo, por otra parte, percibían la música nacional como espacio cultural simbólico, abarcando múltiple vertientes ideológicas que



reflejan la realidad socio-histórica peruana. No obstante la oposición ideológica y las inexactitudes históricas implicadas en la reafricanización de estos géneros, Santa Cruz, con mucho éxito, le dio comienzo al afroperuanismo musical. A pesar de una población decreciente en porcentaje, los afroperuanos indudablemente mantienen una fuerte presencia musico-cultural. Sus manifestaciones musicales son únicas entre las culturas de las Américas por motivo de su herencia tri-racial, mezclando tradiciones africanas, españolas, e incaicas, dando por resultado productos culturales sincréticos a los que Santa Cruz les denominaba como indoblanquinegros, blanquinegrindios, o negrindoblanco (Santa Cruz 1964, 38-39).

Sin embargo, afroperuanismo como entidad musical adquirió resonancia simbólica solo hacia los fines del vigésimo siglo. Dos factores sociales contribuyeron a su auge repentino. Primeramente, a pesar que Santa Cruz advocaba la participación peruana en movimientos de liberación negra al nivel internacional, esta revisión musical ni se derivó de ninguna vertiente sociopolítica, ni se percibía estar vinculada a ninguna organización de conciencia negra.<sup>9</sup> En segundo lugar, los afroperuanos históricamente se han identificado con los criollos, y no se manifiestan como grupo radicalmente distinguible de otros, con los cuales mantienen una alta incidencia de misigenación. El mismo proceso de creolización ha inhibido la solidificación de una conciencia negra como institución. Sin embargo, los acontecimientos musicales en El Carmen –el centro de producción musical negra en Perú– son vistos a su vez como sitios "alternativos" en los cuales la solidaridad comunitaria se articula en contesta a la nacionalización y producción transnacional del folclor andino.<sup>10</sup> Aunque la música y la danza funcionan como los principales marcadores de identidad para los grupos marginales, la atenuación de una conciencia negra a través de la creolización disminuyó la viabilidad del afroperuanismo musical como emblema cultural, pero sin embargo, ha facilitado su difusión como espectáculo comercial promulgado por los medios de comunicación en masa desde los años 80. Como expresión de negritud, esta fuente actualmente sirve como modelo musical para muchos jóvenes afroperuanos, compitiendo fuertemente con la invasión de géneros pan-étnicos tal como el hip-hop latino. La reciente participación representativa de la música afroperuana en la cultura nacional se atribuye, en gran parte, a su vigencia en el extranjero, notablemente entre culturas inmigrantes latinas en los EE.UU., hecho que afirma el apotegma "validación a través de visibilidad" (Slobin 1992).

### **La presencia negra en la música diaspórica**

A pesar de la obra pionera de Santa Cruz y Durand, la relevancia de la música y el baile afroperuano es directamente atribuible a los experimentos del conjunto Perú Negro. Este grupo limeño, fundado por Santa Cruz y el coreógrafo Ronaldo Campos de la Colina (1927- 2001), singularmente revalidó el legado africano en Perú, y reinterpretó el concepto de "peruanidad," elevando la visibilidad de la minoría negra a un nivel global. Los esfuerzos de esta agrupación han sido tan exitosos que en Miami, los ritmos afroperuanos son comúnmente denominados y anunciados comercialmente como la música del "Perú



Negro." La emergencia de la música afroperuana en Miami señalaba varias cuestiones claves, tal como: 1) la clarificación de identidad en un contexto multicultural; 2) el uso del festejo como capital cultural; 3) el establecimiento de las peñas, 4) la función icónica de instrumentos musicales en el paisaje sonoro local, y 5) las afinidades musicales otras culturas circuncaribeñas.

### Clarificación de identidad

La ejecución musical afroperuana actualmente representa una vía primaria para proyectar peruanidad e identidad minoritaria inmigrante. Aunque estos géneros no son distintamente peruanoamericanos, la comunidad, no obstante, ha adoptado el repertorio como un emblema diaspórico que es multivocal, un símbolo de herencia multicultural trasplantada a un ambiente paralelamente poliétnico. La accesibilidad de esta música a otros hispanos floridanos, y su concordancia con la estética intercultural de Miami contribuyeron a su auge. Por lo tanto, la cultura expresiva afroperuana es empleada para afirmar y elevar el estatus del sector dentro de la jerarquía regional de comunidades diaspóricas.

### Festejo como emblema musical

Entre los géneros focales del repertorio afroperuano, el festejo ha logrado una posición privilegiada, dominando el paisaje musical urbano con inmensa popularidad. El género es actualmente el foco de muchos acontecimientos públicos y reuniones sociales, un símbolo potente de autoimagen cultural, satisfaciendo las preferencias estéticas de los oyentes independientemente de factores raciales o estratos sociales. La emergencia del festejo fue significativa porque realizó una función dual, respondiendo a las necesidades ambas internas y externas. Internamente, el género contribuye al mantenimiento de una identidad diaspórica peruana, usando la música e imágenes del Perú costero en un contexto nuevo, personal, y significativo. Externamente, como expresión metafórica de la heterogeneidad cultural peruana, proporciona una vía para consolidar una población diversa, e impartir un sentido de pertenencia en medio de un complejo cultural hispanoamericano. Por otra parte, la popularidad del género no solo aumenta su viabilidad como emblema musical nacional, sino incrementa la valorización en general de la cultura afroperuana.

Con su énfasis ambos en el texto y los ritmos bailables, el festejo se convierte en un vehículo eficaz para desarrollar identificaciones culturales de sus oyentes y practicantes. Rítmicamente, el festejo consiste en un patrón sincopado. Las parejas bailan en pasos sueltos sin brazos entrelazados, con ondulaciones pronunciadas en las caderas típicas de los hispano-caribeños. Con respecto al texto, esto es un género predominantemente autoreferencial; es decir, aborda el tema de su propia ejecución, sus virtudes, y la idiosincrasia de las personalidades locales directamente vinculadas a este ritmo. En general, el texto comunica un significado indexical y afectivo. Sin embargo, en su contexto diaspórico, se amplifica la negritud y aumenta notablemente el enfoque racial en los temas.



Interpretando las canciones como textos literarios revela las temáticas focales de dislocación y preocupación con las construcciones raciales de la cultura anfitriona. Por ejemplo, la negociación de una existencia negra en el exilio se trata en el tema de Víctor "Chocolatín" Casanova "Negro soy." Como una afirmación de negritud, el texto hace la pregunta retórica "¿Y que?" con un desafío pronunciado, ejemplificado por la siguiente frase: "a mí me llaman negro /y negro soy/ ¿y que?" La lucha por superar la denigración racial y la autoimagen negativa se articula a través de la sinécdoque del "cabello." La reiteración de la palabra "negro" crea la estructura anafórica del refrán fijado en un formato de llamada-y-respuesta, con el cual él puede estratégicamente señalar el rasgo más saliente e inmutable de la identidad –el color de la piel. La anáfora ("negro") sirve para destacar la clasificación racial de la cual él no tiene ningún control, una definición impuesta por la cultura dominante que históricamente conlleva matices discriminatorios y opresivos. La repetición musemática del vocablo se convierte en un canto de apoderamiento para el sujeto autónomo negro, mientras que el protagonista divulga que "desde mis entrañas/siempre resonaba la misma palabra/ negro, negro, negro." Una distinción jerárquica de clase se hace con el uso de los términos "negro" y "persona del color" como en lo siguiente: "algunos me llaman negro/otros son gente de color." Lo que distingue el texto de este tipo de festejo diaspórico es el tono particular del discurso racial. Notablemente desafiante y vigoroso en su afirmación de una identidad étnica, el tono es netamente incompatible con las narrativas culturales inherentes en los festejos de Perú, aún cuando describen aspectos de la experiencia negra. Sin embargo, las construcciones raciales articuladas en el texto de Casanova claramente resuenan con los autoconceptos minoritarios norteamericanos. El tono y el tratamiento de este tema es innegablemente informado por los discursos racializados en los EE.UU.<sup>11</sup> Por lo tanto, la presencia de un discurso "negro," en este caso, expresa no tanto una identidad afroperuana como una afro-latina-miamense.

### La peña y las fuerzas instrumentales

La producción musical afroperuana se circunscribe a los centros nocturnos, eventos culturales comunitarios, conciertos, funciones sociales, y fiestas particulares. Sin embargo, las peñas y los certámenes musicales representan el foro principal para la interacción musical. Como contexto primario para la producción musical, las peñas proporcionan un punto de la solidaridad, manifestadas típicamente en los restaurantes-tabernas después del horario de cena. Por lo general, las agrupaciones son compuestas de voces, guitarra acústica, bajo eléctrico, cajón, y otros instrumentos de percusión como la tumbadora, el cencerro, y el bongo. No obstante, los ritmos afroperuanos se expresan a través de una variedad de fuerzas interpretativas, incluyendo solistas, conjuntos, y agrupaciones mayores. Entre los exponentes locales más destacados se hallan el cantautor/guitarrista ya mencionado "Chocolatín" Casanova, nombrado el "mejor artista musical local del milenio" por la prensa farandulera,<sup>12</sup> y Perú Expresión, señalado como el mayor conjunto afroperuano en el exterior con un elenco de 13 músicos y bailarines. El simple hecho de que varios de sus miembros están emparentados con el difunto Ronaldo Campos de la Colina, el coreógrafo fundador de la compañía pionera Perú Negro, dota el conjunto con



cierto "pedigrí" musical. La participación simultánea de músicos en conjuntos estilísticamente diversos es un aspecto curioso de la producción musical peruana local. La fluidez intergrupala, potencialmente un problema logístico, le permite al músico no solamente un mayor número de contratos remunerados, sino también la oportunidad de realizarse en una variedad de estilos musicales. Sin embargo, son pocos los músicos afroperuanos que pueden dedicarse exclusivamente a su profesión.

### La iconicidad del cajón

Un denominador común entre la mayoría de los artistas afroperuanos es que son conjuntamente cajoneros. Esta concordancia revela el papel icónico que desempeña el cajón en la cultura afroperuanista. Datado desde los fines del siglo XIX, el instrumento es un tambor de madera derivado de las cajas de fruta usadas en las haciendas durante la época colonial. La caja es montada a horcajadas por su ejecutante y percutida. Originalmente vinculado a la música afroide, el cajón fue incorporado posteriormente a la criolla, donde actualmente forma parte del trío inseparable que es "voz, guitarra, y cajón." Constituyendo el primer instrumento mulato, según Ortiz, el cajón es "arrojado por el blanco y acariciado por el negro" (1995, 23). El cajón ha atravesado una trayectoria migratoria entre los continentes y hemisferios, como lo demuestra la tradición flamenca que se ha apropiado ampliamente de este tambor. Aportando una variada fuente rítmica-sonora, el cajón fija la metrorítmica del grupo, ejecutando contrapuntos, figuraciones constantes, u ostinato rítmico. Un componente sonoro integral de todos los conjuntos criollos y afroperuanos, el cajón ancla el ritmo. Sin embargo, en la interpretación afroperuana, no es raro intervenir en la melodía con un pasaje soloístico cajonero. Además, cuando hay dos cajones presentes, el primero (denominado como "hembra") típicamente articula un ostinato rítmico, mientras que el segundo ("macho") improvisa. A lo contrario, los dos pueden ejecutar un contrapunto rítmico.

El gusto por la músicaailable en la comunidad hispana de Miami y el aporte rítmico del cajón han transformado el instrumento como símbolo de una identidad nacional desplazada. El estatus elevado de este idiófona ha legitimizado la música de cajón como punto focal en competencias organizadas, algo esencial para la preservación musical de la comunidad. Por consiguiente, la Asociación de Artistas Peruanos patrocinó el "Primer Gran Festival del Cajón" en agosto de 2002,<sup>13</sup> como foro para exponer los principales intérpretes del cajón y de los ritmos afroperuanos. La exposición inesperadamente atrajo a casi 50 cajoneros locales, confirmando la legitimidad del instrumento como recurso expresivo en la comunidad. La concurrencia del festival fue resaltada por el músico y fabricante de instrumentos Jhonny (sic.) Mora. Construyendo hasta cinco cajones por semana, él estima que solo la mitad de estos serán utilizados musicalmente; la otra mitad adornará hogares peruanoamericanos. En este contexto, el cajón actúa como un símbolo de cultura ergológica musical peruana, desempeñando una función más socio-psicológica que musical. El uso casero del cajón como denotador cultural, en conexión con la importancia simbólica otorgada a las grabaciones importadas, ejemplifica lo que Solís ha llamado neológicamente el "pathoscape," o sea, el paisaje sonoro emocional (2004, 234).



La prominencia del cajón en cultura peruanoamericana es reforzada por múltiples factores, principalmente un cambio en preferencias musicales en torno hacia el afroperuanismo. Otro factor es que se establece un punto de afinidad con la comunidad hispánica dominante, en vista que los cubanos también emplean el cajón. Sin embargo, ésta no es la única concordancia compartida con la producción musical cubana que facilita su acoge en el sur de la Florida.

### **La Conexión cubana**

No es inusual que las influencias, préstamos, y apropiaciones interculturales sean manifestados. Es natural que la experiencia diaspórica incorpore selectivamente rasgos de la patria natal, del país anfitrión, y de las otras formaciones inmigrantes para plasmar una sola matriz cultural coherente. Por consiguiente, toda la formación de identidad es emergente y compuesta (Turino 2004, 14). La música afroperuana ilustra la dinámica central de formaciones culturales diaspórica a través de la combinación de variados elementos estilísticos derivados de la composición étnica de la comunidad inmigrante en el sur de la Florida. Sin embargo, los intercambios creativos con el grupo local estadísticamente preponderante –los cubanoamericanos– predatan a la inmigración peruana.

Históricamente, el vínculo cubano se establece desde el auge internacional de la músicaailable cubana a mediados del vigésimo siglo. El más destacado de los ritmos populares de la isla era el son, que emergió de ser un género marginal en los fines del siglo diecinueve hasta llegar a realizar un papel emblemático como la expresión musical preeminente de Cuba. El estatus del género fue alentado a causa de su integración de características afrohispanas derivadas de la música popular, folclórica, y de concierto. Conjuntamente, el género refleja una síntesis equilibrada de la estética rural y urbana en la cual los elementos instrumentales, vocales, y poéticos son paralelamente acentuados. Históricamente vinculado a la clase obrera y los subalternos, el género funde los opuestos binarios (e.g., hispano/africano, dominante/subalterno, rural/urbano), y satisface las preferencias musicales de oyentes socialmente y racialmente diversos. El establecimiento del son como emblema de identidad, y el simbolismo del septeto sonero,<sup>14</sup> tendrían un impacto formativo en el desarrollo de una estética musical afroperuana. Además, el éxito rotundo del son comercial a mediados de siglo XX, dotándolo como un tipo de género hegemónico, apresuró la importación de otros ritmos cubanos al Perú.

Posteriormente, los limeños acogieron entusiásticamente a la rumba, el mambo, la guaracha y el bolero cubano. Estos géneros fueron resignificados como música pan-latina, y apropiados completamente o parcialmente modificados por la comunidad global. Los elementos coreográficos de la rumba cubana, tal como el "vacunao" (los empujes pélvicos, pantomima de cópula sexual), fueron incorporados en la reconstrucción danzaria del landó por Perú Negro. Santa Cruz también introdujo géneros emblemáticos tales como la habanera en el repertorio. Estas apropiaciones de elementos musicales cubanos durante los



años 50 fueron reforzadas posteriormente por la interacción entre las comunidades diaspóricas peruanas y cubanas en Miami, rindiendo hibridaciones musicales que sugieren el nexa triádico de Lima-Miami-La Habana.

A pesar de estos antecedentes, hay un esfuerzo por mantener una tradición auténtica en medio de un contexto diaspórico. Por consiguiente, muchos artistas peruanos miamenses, renuentes a la incorporación de afrocubanismo, profesan una firme resistencia hacia la hegemonía musico-cultural cubana.<sup>15</sup> Irónicamente, la cuestión de “autenticidad” se complica aún más en vista que la tradición musical afroperuana es predominante “imaginada” o “inventada.” Cualquier pretensión acerca de la pureza cultural expresiva diaspórica se desvanece puesto que los hechos demuestran lo contrario. De hecho, una breve encuesta acerca de las influencias musicales entre los artistas peruanoamericanos reveló el impacto formativo que tuvieron los artistas y conjuntos cubanos tales como Willy Chirino (b. 1947), Irakere, Celia Cruz (1924-2003), Beny Moré (1919-1963), Trío Matamoros, y Los Papines.<sup>16</sup> Por lo tanto, sería insensato negar una cierta “cubanización” de la música inmigrante afroperuana, a pesar de su supuesta resistencia a las influencias foráneas, según sus ejecutantes. Una examinación profundizada de la práctica musical afroperuana revela varias otras consonancias con la música cubana. Estas semejanzas se manifiestan en los planos estructurales, rítmicos, textuales, organológicos, y coreográficos, según lo indicado en las siguientes secciones.

### Estructura y ritmo

En la estructura musical de varios géneros afroperuanos, ciertas características derivadas del son cubano y de la rumba están presentes, particularmente las del yambú –un subgénero del complejo rumbero cuya interpretación emplea el cajón. Las afinidades son las más marcadas, sin embargo, en el componente rítmico. Por ejemplo, en el patrón rítmico del festejo se destaca el ubicuo tresillo cubano,<sup>17</sup> toques o golpes del cajón basados en el “ritmo de habanera,” y los tambores articulan a menudo el patrón sincopado de la conga. Los ritmos afrocubanos también se pueden invocar durante un contrapunto en el cual tres cajones elaboran una acentuada, intrincada polirítmica que imita a los toques sagrados de los tambores batá.<sup>18</sup>

### Texto

Ocasionalmente, las figuras más destacadas del repertorio popular afrocubano se citan en los textos (e.g., Beny Moré en el tema “Negro soy” de Casanova), no solo como expresión de solidaridad negra, pero también en reconocimiento de la enorme contribución de estos artistas de la música popular latina a nivel internacional. También, las tradiciones sagradas afrocubanas se evocan esporádicamente a través de las referencias religiosas, cánticos lucumies, y el uso de jitanjáforas derivadas de la santería (e.g., babaloricha).<sup>19</sup> A pesar de las evocaciones inequívocas de la santería en algunos textos, los músicos afroperuanos realmente no han adoptado estas u otras creencias de adoración de cultos afrocaribeños.



## Instrumentación

Los idiófonos (instrumentos cuyos cuerpos producen el sonido al ser percutidos, sacudidos, o frotados) y los membranófonos (tambores una membrana tensa) se han introducido al archivo tímbrico afroperuano desde la edad de oro de la música cubana, y subsiguientemente reforzado por el fenómeno salsero. Los cencerros, las claves (palillos de madera percusivos), la tumbadora, y el bongo fueron incorporados en la música peruana desde los años 60. Entretanto, los cajones repiqueteaban en La Habana en realización rumbera (específicamente el yambú). Sin embargo, a diferencia de su pariente peruano, el cajón cubano se halla en tres tamaños con registros diferentes, y rara vez se destaca en función soloística. En Miami, el cajón cubano generalmente se circunscribe a espectáculos nocturnos coreográficos. También se halla un sincretismo organológico –el batajón– una familia de tambores comercialmente fabricadas que sintetiza las propiedades del batá con el cajón.

## Danza

El baile representa otra esfera donde fuertes correspondencias interculturales se conjugan. Perú Negro, hasta cierto punto la entidad originadora de la estética e interpretación danzaria afroperuana contemporánea, incorpora elementos del yambú y el guaguancó en su espectáculo escenográfico. Santa Cruz asumió erróneamente que el landó estaba relacionado al lundú brasileño y a la rumba cubana, géneros de los cuales el se apropió e incorporó elementos en su coreografía. Los bailes más celebrados del repertorio, tales como el zapateo (también oriundo del oriente de Cuba), el zambamató, y el alcatraz, tienen coreografías altamente estilizadas y más apropiadas para el escenario que para la pista de baile. La complejidad de estos y otros géneros reconstruidos limita su viabilidad como bailes sociales para un público que en su mayoría favorece la salsa. Por lo tanto, el ritmo que surge como el más representativo de la diáspora peruana es el festejo, que además posee varias semejanzas estilísticas con el guaguancó cubano.

## Conclusiones

La comunidad peruanoamericana en el sur de la Florida está motivada por un deseo irreprimible de construir una identidad política- y culturalmente vinculada a la patria, como también a la sociedad anfitriona, y aún afirmar su distintividad de los otros sectores hispanos en Miami. Como las diferencias intergeneracionales invariablemente surgen en las formaciones diaspóricas, las distintas esferas de producción musical nacional se validan desigualmente entre los peruanoamericanos. Los ritmos sincréticos urbanos reflejan la experiencia bicultural de los jóvenes oyentes, mientras que una mezcla de memoria y atadura nostálgica a una patria mítica rige la preferencia por la música criolla entre los inmigrantes de primera generación. Sin embargo, trascendiendo barreras raciales, generacionales, género, y clase social son los denominados "ritmos de negro."



En los últimos años, la música afroperuana ha representado un componente esencial para formar una comunidad integrada de la heterogeneidad étnica y geográfica de los peruanoamericanos. La música refleja las complejidades de la experiencia diaspórica, y de las históricamente determinadas prácticas de intercambio cultural. Aunque indudablemente respaldada por su afinidad expresiva con el sector dominante de Miami, esta música, no obstante, perfila la imagen grupal peruanoamericana en distinción a las más generalizadas identidades étnicas "hispanas" o "latinas."

La discusión precedente analizó cómo la producción musical y las actividades de la peña, la iconicidad del cajón, y el bailar festejo son utilizadas en la intersección del multiculturalismo y la construcción de una identidad inmigrante. Las expresiones adaptivas de los músicos inmigrantes, que funcionan como emblemas culturales de una identidad nacional desplazada, alzando no solo la visibilidad de la comunidad peruanoamericana y su posición en la jerarquía hispana floridana, pero también facilitando la reconfiguración diaspórica de la memoria colectiva a través de la voz musical de un Perú negro.

## Notas

---

<sup>1</sup> El término "diáspora" como sustantivo o forma de adjetivo ("diaspórico") será empleado no solo como término descriptivo refiriéndose al dispersado o a la comunidad expatriada, pero también como modo de consciencia empapado en narrativas socio-históricas que realcen ciertas formas y prácticas culturales expresivas.

<sup>2</sup> Salvo indicación al contrario, todas las traducciones de textos citados en inglés son mías.

<sup>3</sup> Fuente: Oficina de Censo de Estados Unidos, 2000.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> Según Fernando Ortiz (1940), la transculturación es un proceso paulatino de cambio y transferencia cultural a consecuencia de un contacto intergrupalo sostenido. Un aspecto notable del concepto es la presunción que el grupo subordinado o la cultura receptora fundamentalmente determina qué aspectos de la cultural dominante serán apropiados.

<sup>6</sup> Fuente: Consulado General del Perú, Estados Unidos.

<sup>7</sup> El autor y etnólogo Nicomedes Santa Cruz propone un repertorio central de 15 géneros y subgéneros musicales exclusivamente afroperuano. Éstos son festejo, socabón, agua de nieve, zaña, ingá, zapateo, cumanana, landó, pregón, penalivio, son de los diablos, habanera, samba-malató, alcatraz, y marinera. Para una descripción completa de cada género, consulte la disertación de Tompkins, actualmente el más comprensivo análisis de la cultura musical afroperuana (Tompkins 1981).

<sup>8</sup> En conformidad con esto, Juan Reyes, presidente de la Asociación de Artista Peruanos en Miami, afirma que a pesar de la popularidad de la música criolla, los músicos y conjuntos musicales más solicitados son actualmente aquellos que cultivan el género afroperuano.

<sup>9</sup> A pesar del contexto de desigualdad racial y discriminación social sutil, no ha habido un "problema negro" reconocido por el estado como lo ha habido con los amerindios (Romero 1994, 311), dando lugar al surgimiento del indigenismo. Por lo tanto, ningún movimiento sociopolítico ha emergido para defender la causa de la cultura negra, y con el cual un movimiento paralelo musico-artístico pudiera ser vinculado.



<sup>10</sup> No obstante el auge actual de la cultura expresiva afroperuana, hay una carencia de investigaciones etnomusicológicas sobre la tradición musical negra en Perú, pues los intereses académicos han indudablemente favorecido las contribuciones de la población indígena como el enfoque temático de estudios musicológicos. Aunque estas expresiones musicales se han documentado en parte (Tompkins, 1981), se han realizados pocas investigaciones acerca de esta población, y no se ha publicado ningún estudio a profundidad que aborde el tema de la identidad étnica negra actual.

<sup>11</sup> Es interesante reconocer que "Chocolatín" Casanova, aún siendo afroperuano, nunca interpretó la música negra hasta inmigrar a los EE.UU. en 1998. Anteriormente en Perú, fue imitador y cantante de bossa nova. Sin embargo, Casanova logró éxito comercial en Miami solo como interprete de la música afroperuana.

<sup>12</sup> Miami New Times, Mayo 11, 2000, 42.

<sup>13</sup> Fecha conmemorativa del primer aniversario de la Resolución Directoral Nacional No. 798 del Instituto Nacional de Cultura, que declara el cajón como patrimonio cultural de Perú.

<sup>14</sup> El septeto sonero tradicionalmente esta compuesto de guitarra, tres (un pequeño cordófono con tres órdenes de cuerdas), bongos, claves, maracas, contrabajo, trompeta, y ocasionalmente una tumbadora.

<sup>15</sup> El artista afroperuano Pedro Casanova, por ejemplo, interpreta el préstamo cultural como acto de "desacato" al folclor nacional.

<sup>16</sup> Esta declaración está basada en entrevistas conducidas entre 2002-2004 con varias decenas de músicos y bailarines peruanos en Miami.

<sup>17</sup> El llamado "tresillo cubano" o "tresillo criollo" es un patrón rítmico que consiste de tres notas sincopadas en pulso binario.

<sup>18</sup> Los tambores batá es un conjunto de tres membranófonos consagrados, vinculados a la práctica de santería, forma de religiosidad sincrética afrocubana que se comunica con los orichás (deidades predominantemente Yoruba).

<sup>19</sup> El término "jitanjáforas" se refiere a vocablos o elocuciones ininteligibles, cuyos valor fonémico y eufónico predomina sobre el semántico. Estas expresiones, que en su mayoría son inventadas, frecuentemente se emplean para producir aliteración rítmica carente de significado en si. (Ortiz 1975, 294).

## Bibliografía

Apter, Andrew. 1992. Black Critics and Kings. Chicago: University of Chicago Press.

—. 1991. Herskovits' Heritage: Rethinking Syncretism in the African Diaspora. Diaspora 1, no. 3: 235-260.

Basadre, Jorge. 1970. Historia de la República del Perú, 1822-1933. Vol. 16. Lima: Editorial Universitaria.

Clifford, James. 1994. Diasporas. Cultural Anthropology 9, no. 3: 302-38.

Doughty, Paul. 1970. Behind the Back of the City: 'Provincial' Life in Lima, Peru. En Peasants in Cities, ed. William Mangin. Boston: Houghton Mifflin.



---

Hall, Stuart. 1994. *Cultural Identity and Diaspora*. En Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, Patrick Williams and Laura Chrisman, eds. New York: Colombia University Press, 392-403.

Herzfeld, Michael. 1997. Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State. New York/London: Routledge.

Lewis, Marvin A. 1983. Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980. Columbia: University of Missouri Press.

Little, Kenneth. 1973. *Urbanization and regional Associations Paradoxical Function*. In Urban Anthropology, ed. Aidan Southall. New York: Oxford University Press.

Merriam, Alan P. 1964. The Anthropology of Music. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Ortiz, Fernando. 1940. El fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba. Revista Bimestre Cubana 46, no. 2: 273-278.

—. 1975. La música Afrocubana. Madrid: Ediciones Júcar.

—. 1995. El catá, el cajón. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Romero, Raúl R. 1994. Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America, Ed. Gerard H. Béhague. Miami: University of Miami North-South Center, Lynne Rienner Publishers, 307-30.

Rout, Leslie B. 1976. The African Experience in Spanish America: 1502 to the Present Day. New York: Cambridge University Press.

Safran, William. 1991. *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*. Diaspora 1. No. 2: 83-99.

Santa Cruz, Nicomedes. 1964. Cumanana: décimas de pie forzado y poemas. Lima: Juan Mejía Baca.

Sheffer, Gabriel. 1986. *A New Field of Study in Modern Diasporas in International Politics*. En Modern Diasporas in International Politics, ed. G. Sheffer. London: Croom Helm, 1-15.

Slobin, Mark. 2003. *The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology*. En The Cultural Study of Music, Clayton, M., Herbert, T., and Middleton, R., eds. New York: Routledge, 284-96.

Solís, Ted. 2004. *Community Comfort: Negotiating a World of "Latin Marimba."* En Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles, Ted Solís, ed. Berkeley: University of California Press, 229-48.



---

Starobinski, J. 1966. *The Idea of Nostalgia*. *Diogenes* 54: 81-103.

Stokes, Martin. 1994. *Introduction: Ethnicity, Identity, and Music*. En Ethnicity, Identity, and Music, Martin Stokes, ed. Providence: Berg, 1-27.

Tölölyan, Khachig. 1996. *Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Moment*. Diaspora 5, no. 1: 3-36.

Tompkins, William D. 1981. The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru. Ph.D. Dissertation. University of California, Los Angeles.

Turino, Thomas. 2004. *Introduction: Identity and the Arts in Diaspora Communities*. En Identity and the Arts in Diaspora Communities. Thomas Turino and James Lea, eds. Warren, MI: Harmonie Park Press.

