



Artículo / Artigo / Article

El Pacífico negro y el negro del Pacífico: un contrapunto a las tesis gilroyanas sobre la música negra peruana

Fernando Elías Llanos, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
fllanos@usp.br

Resumen

El presente análisis discute y establece contrapuntos críticos sobre el “renacimiento” afroperuano de 1950 y la circulación de conceptos estéticos importados sobre negritud en América Latina, partiendo de construcciones teóricas que buscan entender dicho fenómeno a la luz de un abordaje posmoderno sobre la globalización y la cultura popular. También ofrecemos las alternativas de la noción de afroandino para el entendimiento de las particularidades históricas del sujeto negro latinoamericano, en contrapunto a los discursos anglosajones al respecto, y un estudio de caso sobre el guitarrista negro Félix Casaverde y su noción de negritud peruana.

Palabras clave: afroperuano, discurso, afroandino, música afroperuana, Félix Casaverde

O Pacífico negro e o negro do Pacífico: um contraponto às teses gilroyanas sobre a música negra peruana

Resumo

A presente análise discute e estabelece contrapontos críticos sobre o “renascimento” afro-peruano de 1950 e a circulação de conceitos estéticos importados sobre a negritude na América Latina. Parte de construções teóricas que buscam entender este fenômeno à luz de uma abordagem pós-moderna sobre a globalização e a cultura popular. Propõe ainda alternativas à noção de afro-andino para o entendimento das particularidades históricas do sujeito negro latinoamericano, em oposição aos discursos anglo-saxônicos sobre o assunto, e apresenta um estudo de caso sobre o violonista negro Félix Casaverde e sua noção de negritude peruana.

Palavras-chave: afro-peruano, discurso, afro-andino, música afro-peruana, Félix Casaverde



The Black Pacific and the Pacific's Black: Contrasting Gilroy's Theses about Peruvian Black Music

Abstract

This analysis discusses and establishes critical counterpoints on the Afro-Peruvian “rebirth” of the 50s and the circulation of imported aesthetic concepts of Blackness in Latin America, based on theoretical constructs seeking to understand this phenomenon in the light of a postmodern approach on globalization and popular culture. We also offer the alternatives of the notion of Afro-Andean for understanding the historical particularities of the Latin American black subject, in counterpoint to Anglos discourses on the matter, and a case study of black guitar player Félix Casaverde and its notion of Peruvian blackness.

Keywords: Afro-Peruvian, discourses, Afro-Andean, Afro-Peruvian music, Felix Casaverde

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2017



Introducción

Las siguientes líneas analizan algunas de las hipótesis que destacan aspectos cubanos y brasileños en la música afroperuana, buscando localizar el llamado “renacimiento” afroperuano de 1950 dentro de relaciones de poder del tipo centro-periferia. Las reflexiones aquí trabajadas buscan responder la aseveración de que la música afroperuana resulta un híbrido periférico de negritudes globales del Atlántico, tales como Cuba y Brasil. Para ello ofrecemos una mayor contextualización del fenómeno afroperuano y, principalmente, una contrapropuesta bajo la noción de afroandino, que creemos puede ayudar a entender mejor las particularidades históricas de la diáspora negra del Pacífico. Finalmente, iremos contrastar tanto las tesis de Pacífico Negro como la de Afroandino con la noción de “negritud peruana” defendida por el guitarrista negro Félix Casaverde.

Las tesis gilroyanas de la negritud

Heidi Feldman (2005) ensaya que la afroperuanidad posee fuertes influencias cubanas y brasileñas y para ello se vale de la definición de Atlántico Negro, este por su vez modelo conceptual propuesto a inicios de 1990 por el sociólogo británico Paul Gilroy, en el libro *El Atlántico Negro*¹, donde se sugiere una lectura rizomórfica² y fractal (Gilroy 2001: 183), o sea, multilateral y pluricéntrica, de un mar Atlántico no sólo de rutas negreras sino también de negritudes globalizadas y posmodernas. La tesis gilroyana nos explica que en la noción de Atlántico Negro dicho espacio geográfico e histórico comprende una doble conciencia que emerge de las experiencias de dislocamiento y re-territorialización de poblaciones negras, que acaban definiendo su sentimiento de pertenencia.

Por analogía, es bajo este marco conceptual que Feldman sugiere llamar de Pacífico Negro al contingente de africanos y sus descendientes en países como Perú, donde las familias negras habrían experimentado también una doble conciencia al ser vecinos continentales de Brasil y Cuba, como también herederos del África premoderna y el Occidente moderno, sin hacer a un lado la sociedad mayoritariamente indígena y hegemónicamente hispánica (Feldman 2005: 206) en el que coexiste y al que pertenece.

En el transcurso de su investigación, la palabra “afroperuano” se refiere muchas veces a un grupo unido y heterogéneo, identificado tanto por su origen ancestral, por su ascendencia cultural de matriz africana, así como por los rasgos físicos. Al mismo tiempo se hace referencia que en la expresión “pueblo negro” coexistiría un juicio de valor que mide el grado de afrodescendencia de acuerdo con los vestigios de esclavitud que, eventualmente, habrían sobrevivido

¹ Para este trabajo utilizamos la versión traducida al portugués (ver bibliografía).

² Gilroy utiliza el concepto “rizoma”, introducido por Gilles Deleuze y Félix Guattari, al afirmar que en la religión afroamericana existe una definición cultural-popular estrictamente étnica que se contrapone a otra cultura rizomórfica de la diáspora (2001: 80). El término “rizoma” habría sido adoptado de la estructura de algunas plantas cuyas nacientes pueden ramificarse en cualquier punto: el rizoma de la botánica, que tanto puede funcionar como raíz, tallo o rama (por ejemplo, imagine un jengibre [kión]), serviría para ejemplificar un sistema epistemológico donde no hay raíces, o sea, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras.

con el paso de los siglos y que el Atlántico Negro, representado por Cuba y Brasil, sería visto como el ideal de un pueblo que alguna vez existió entre los negros peruanos (Feldman 2005: 207). Tal sería el proceso de reconocimiento y legitimación de la negritud que integra la noción de Pacífico Negro.

Siempre al amparo de las teorías gilroyanas, la autora también discute la diáspora negra que habría dejado aquellas estructuras basadas en relaciones entre un centro (África) y una periferia (destino de exilio) por otras geografías descentralizadas de flujos culturales posnacionalistas y multidireccionales (aquí reside la lectura rizomórfica y fractal), que habrían colocado al movimiento afroperuano como al margen de la experiencia cultural de una parte del Atlántico Negro detentor y centro hegemónico del discurso sobre la negritud y la afrodescendencia en dicha época, entre 1950 y 1970.

Uno de los argumentos sería que el conjunto de significados políticos y culturales del negro del Perú, sus estructuras de sentimiento³, encontrarían su catalizador referencial en africanidades como las brasileñas y cubanas, de forma que la relación entre la sociedad peruana y el ciudadano negro (reconocido o autodefinido) resultaría ser más una afrodescendencia globalizada. Esta especie de continuos intercambios entre una africanidad adscrita y otra adquirida simbolizarían la autoafirmación de la referida doble conciencia (Feldman 2005: 207-8).

Tras un breve análisis del comercio de mano de obra esclava de origen africana en tiempos de la colonia española, Feldman centra su explicación en la ciudad de Lima a inicios del siglo XX, en plena transición de una economía y sociedad agrarias para otra que se desarrolló en ciudades del litoral y que centralizarían el capital productivo por las próximas décadas. Posteriormente, se hace referencia a una noción de criollismo como una primera ideología de lo nacional que buscaría unificar la identidad de la naciente sociedad peruana en medio de las tensiones políticas de aquella época, las mismas que jerarquizarían las relaciones sociales y conducirían tanto esa noción de lo nacional como la posibilidad de integrarse a ella. Desde esa perspectiva, según el texto, el criollismo habría incluido el negro en el Perú en muchos aspectos como también lo excluyó de otros (Feldman 2005: 210).

De la década de 1950 en adelante, el Perú mudaría para una visión nacionalista de la cultura, cuya finalidad era la de integrar la diversidad de reivindicaciones sociales que conformarían el coro de una identidad propia⁴. Es en esta fase, principalmente desde los centros

³ Se habla en “estructuras de sentimiento”, citando Raymond Williams (Williams *apud* Feldman 2005: 206), como siendo la estructura política y cultural que apela a la historia no sólo de los africanos traídos a nuestro continente, sino también de sus descendientes. El término es utilizado en el sentido del conjunto del discurso académico, plástico, poético y estético que alude a un determinado arquetipo que remite a “lo africano” (Cf. Williams 2002: 37).

⁴ Por esas épocas ganaban representatividad política las así denominadas minorías, entendiéndolas como lo opuesto a una cultura masiva o en ascenso. La lucha de las minorías se refiere a la reivindicación de sus valores, creencias y actitudes por los cuales se identifican. Ej.: grupos civiles de negros, mujeres o homosexuales (Cf. Barker 2004: 36). La discusión de la afrodescendencia surgió bajo el “paraguas” conceptual de las minorías, término utilizado en las ciencias sociales para designar grupos de menor poder político, social, y económico. Históricamente, también se utiliza para describir la distinción fenotípica practicada con los afrodescendientes y otras personas por razones de color de piel (Cf. Thompson-Miller 2008: 190).

urbanos, que el país entero conocería el término afroperuano y conocería de dónde viene, cuál es “su” cultura entre otras preguntas existenciales en relación a una naciente afroperuanidad. Sin embargo, parte de la generación de los artistas dedicados a aportar con sus trabajos para comprender mejor esta “novedad” cultural se dividieron entre aquellos consagrados a un proyecto de identidad nacional que buscaba un papel destaque social para el negro, y aquellos románticos gestores⁵ de una afroperuanidad inventada que parecía haber resistido la inquisición, el racismo y los más de 400 años de esclavitud (Feldman 2005: 211).

Tales posicionamientos generaron tensiones por la representatividad de los proyectos de memoria⁶ sobre lo afroperuano, como es el caso de la teoría de Nicomedes Santa Cruz, sobre el origen del landó⁷, o la música “Canto a Elegua”⁸, interpretada por el grupo de danza Perú Negro.

Hasta aquí, gustaríamos resaltar dos puntos críticos de las argumentaciones resumidas:

- La idea de que el “renacimiento” afroperuano y los afroperuanos se habrían convertido en una periferia anexada a las negritudes brasileñas y cubanas⁹, siendo imaginadas como residentes de un Pacífico Negro que se sentiría menos africano que los ciudadanos del Atlántico Negro.

- El hecho de que el movimiento afroperuano haya surgido como una tradición inventada¹⁰ (en un sentido peyorativo, superficial y oportunista del concepto, sin correlato histórico y social que llegase hasta nuestros días) delante de la necesidad de participar políticamente de una circulación de lenguajes estéticos del/para el cuerpo negro, y que resultarían en una afroperuanidad basada en relaciones textuales y discursivas.

Respecto del primer punto, diremos que el concepto de Atlántico Negro se podría entender, principalmente, como una operación epistemológica pertinente para la comprensión de los problemas raciales entre Estados Unidos y Reino Unido¹¹, cuya cobertura sitúa las circunstancias históricas sudamericanas como periferias y meros correlatos. La propia explicación de la noción de la fraternidad, basada en el referido concepto parte de “un punto de vista al mismo tiempo

⁵ Parafraseando las categorías de “románticos” y “folcloristas”, según Ortiz (1993).

⁶ “By ‘memory projects’, I mean agendas established by the present-day needs and desires that direct people to selectively remember certain elements of the past and not others” (Feldman 2005: 226).

⁷ Nicomedes Santa Cruz propuso que el landó sería una danza de los afro descendientes peruanos de inicios del siglo XX, y que serviría de base para la actual danza de la marinera. Además, los orígenes del landó estarían en el *lundú* angolano que derivó del *lundú* brasileño y, desde allí, partiría para el Perú (Cf. Santa Cruz 1970: 18-20 *apud* Feldman 2005: 213).

⁸ “Canto a Elegua” sería una música inspirada tanto en los rituales afrocubanos de santería como los de candomblé afro brasileño. Su *performance* es cargada de símbolos pan-africanos y el canto presenta frases y palabras inspiradas, aparentemente, en dichas prácticas religiosas.

⁹ Parafraseando De Certau, esta sería una negritud periférica entendida como consumidora “táctica” de una estética transnacional “estratégica” de mayor volumen y circulación de productos culturales. En este caso específico, se trata de una clásica relación centro-periferia, donde la última se aproxima a la definición ofrecida por la antropología urbana (Frugoli Junior 2000: 38), como *locus* por excelencia de la pobreza y exclusión

¹⁰ Según Hobsbawm, “por ‘tradición inventada’ entiéndase un conjunto de prácticas, normalmente reguladas por reglas tácita o abiertamente aceptadas; tales prácticas, de naturaleza ritual o simbólica, procuran inculcar ciertos valores y normas de comportamiento a través de la repetición, lo que implica, automáticamente, en una continuidad en relación al pasado”. Tratase, sin embargo, de una “continuidad artificial” en relación al pasado, puesto que estamos hablando en tradiciones inventadas (Cf. Hobsbawm 1984: 9).

¹¹ En la línea de los *Black studies movements* y los *African studies* (Cf. Borgatta, Montgomery y Rhonda 2000: 67).

negro e inglés y, por eso, escoge como interlocutores preferenciales [...] el nacionalismo cultural británico y el absolutismo étnico de pensamiento africano-americano” (Mattos 2002). En el modelo de Gilroy, a pesar de los varios ejemplos y testimonios trasatlánticos discutidos en profundidad, resulta notoria “la repetición de una operación que elimina una parte importante del mundo negro que no consigue hacerse representar en el circuito académico entre Estados Unidos e Inglaterra” (Moreira 2005).

Como contrapunto, el modelo contemplado por la antropóloga peruana Olinda Celestina, publicado en el libro *Los afroandinos de los siglos XVI al XX* (2004), refiere, en principio, al diálogo entre africanos (y descendientes) e indígenas, que establecería una serie de relaciones sociales, religiosas, económicas y políticas, en el marco de una situación subalterna a la que ambos son forzados desde tiempos coloniales (Celestina *et al.* 2004: 25). Prescindiendo del estatus de periferia del Atlántico Negro, el concepto de afroandino busca la comprensión de una historia de afrodescendientes a lo largo de las zonas bajas y altas de la accidentada geografía latinoamericana, independiente de sus regiones marítimas.

Podemos agregar al modelo de Gilroy la experiencia decisiva “[...] por toda el área del Nuevo Mundo, del candomblé brasileño, la santería cubana y el vudú haitiano, además de las cofradías afrocatólicas y otras formas de catolicismo popular donde se camuflan presencias africanas[...].” (Celestina *et al.* 2004: 181). En el caso de Feldman y su definición de afroperuano, las investigaciones sobre la devoción al Señor de los Milagros y sus relaciones con el negro del Perú no fueron llevadas en cuenta, mucho menos el papel de las cofradías de negros, hasta hoy muy representativas (Melgar Bao y González Martínez 2007: 197). Al adoptar la tesis gilroyiana y aplicarla sobre similitudes sudamericanas, se corre el riesgo de excluir también el universo simbólico y estético de la música afrolatina (salsa, merengue, guaguancó, rumba etc.) que de hecho nos presenta otro Atlántico Negro diferenciado de sus pares musicales anglosajones (*soul, jazz, reggae, rap*, etc.): hay diálogos, está claro, pero también hay particularidades irreductibles en ambos lados.

También nos parece importante destacar que, aunque en la referida tesis se busca un argumento capaz de unificar las perspectivas Norte-Sur y Este-Oeste del Atlántico Negro esta también “deja de tomar en cuenta las gigantescas diferencias de poder, en el sentido geopolítico de las relaciones entre las naciones de ese Atlántico: Estados Unidos e Inglaterra de un lado y África, Caribe y América Latina del otro” (Celestina *et al.* 2004: 182)¹².

Retomando el análisis de Feldman a partir de estas reflexiones, nos parece posible establecer dos enfoques distintos. Por un lado, la discusión de un Pacífico Negro amparado en

¹² El presente trabajo se limita apenas a analizar y ampliar el entendimiento del “renacimiento” afroperuano de 1950 problematizando el uso de las tesis gilroyanas por Feldman. Así, no se pretende invalidar el modelo de Gilroy ni mucho menos considerarlo inapropiado. Sin embargo, los contrapuntos del presente artículo se originan desde la opción epistemológica que prioriza los particularismos históricos y no los modelos explicativos universales que, eventualmente, pueden simplificar excesivamente fenómenos como es el caso de la música afroperuana. Si bien definir los alcances y limitaciones exclusivas de la teoría del Atlántico negro en relación a la diáspora africana no es, de lejos, el objetivo del presente texto, creemos que sí es necesario ir más allá del Atlántico Negro profundizándonos en las enormes diversidades a lo largo de las diásporas africanas contemporáneas (Cf. Zeleza 2005: 35-68).

otra discusión global sobre la diáspora negra y la presencia de un “imaginario afro” proveniente de los movimientos urbanos de las metrópolis occidentales (Celestina *et al.* 2004: 183). En esa discusión, a partir de los diálogos intelectuales sobre las varias concepciones de los varios Atlánticos y Pacíficos Negros subsistiría la idea de un discurso hegemónico sobre el lugar de la cultura de origen africano en el mundo contemporáneo¹³. Por otro lado, en una discusión del negro del pacífico amparada en los conceptos definidos como lo afroandino, es posible superar el discurso poscolonial de las teorías sincréticas (que resultan muy útiles para casos como los de Brasil y la región del Caribe) esta vez incluyendo en los diálogos un Otro subalterno, esto es, el indígena como espejo de identidad para el negro¹⁴:

[...] la ruta de los esclavos es también la ruta de los indios en los Andes. Qué posición tomaron, en qué lugares estuvieron, qué discursos produjeron con relación a esa diferencia que no era la ‘monstruosidad’ del Otro radical, el blanco. Tal vez se nos permita, en ese espacio, separar la diferencia de lo contado por el negro con respecto al blanco. Eso nos lleva a otra hipótesis mucho más compleja, porque con ella vamos a revisar lo que es el indio, al “focalizarnos” en el lugar del negro (Celestina *et al.* 2004: 87).

El segundo punto, que aborda el “renacimiento” afroperuano como tradición inventada en el proceso de las tensiones para legitimar su origen, recuerda en parte la definición dada por el

¹³ Para entender mejor el movimiento afroperuano conviene recordar también que a la representatividad cultural le acompañó una representatividad política activa, inspirada, en un primer momento, en los movimientos de derechos civiles estadounidenses, por los ideales representados en el slogan Black Power, que en las décadas de 1960 y 1970 fue decisivo para la revalorización de la cultura negra en los Estados Unidos y para la consciencia del racismo institucional en aquel país (Risério 2007: 112). Al mismo tiempo, diversos procesos históricos como la descolonización en el continente africano a partir de 1945, la revolución socialista cubana en 1959 y la revolución china de 1949 también repercutieron en el imaginario social de los movimientos afroperuanos, colocando la cuestión racial y la reivindicación social próximas a las prácticas culturales que fortalecían una identidad negra y peruana (Thomas III 2009). La identificación que los miembros de la comunidad afroperuana tenían con sus contrapartes en otros lugares del mundo así como su lucha por un mayor reconocimiento político, social y artístico advirtió la ausencia local de estas cuestiones como también el potencial suceso que un proyecto de reclamación cultural tendría en el Perú (León Quiróz 2003: 20). En un segundo momento los vínculos culturales que relacionaban la Diáspora Africana con las actividades políticas y culturales afroperuanas fueron substituidas por vínculos regionales, vinculados a los movimientos afrolatinos, cuya mayor visibilidad provenía de países como Cuba y Brasil. En esos intercambios, fueron importantes los trabajos realizados por Nicomedes Santa Cruz con la música, el periodismo y la literatura, inspirado en las pesquisas de los brasileños Câmara Cascudo, Nina Rodrigues y Arthur Ramos, y de los cubanos Fernando Ortiz y Luciano Franco, orientando su discurso sobre el negro en la costa peruana por medio del análisis de las afrodescendencias en esos países (Feldman 2006: 100).

¹⁴ Aunque no figuren en la presente investigación, gustaríamos mencionar dos partes de las referidas relaciones subalternas: los chinos y los japoneses. Entre 1847 y 1874 los primeros contingentes de aproximadamente 100 mil chinos entraron al Perú, como fuerza brazal semiesclavizada, para trabajos destinados a la construcción de carreteras y especialmente en los plantíos de algodón y caña. En las últimas décadas del siglo XIX, problemas económicos y políticos afectaron la sobrevivencia de este cuerpo humano. Por estos motivos, protagonizaron revueltas violentas y no violentas que integraron sus tácticas de resistencia, semejantes a las empleadas por los negros esclavizados, teniendo en cuenta que ambos compartían el trabajo agrícola en zonas rurales. Las mayores concentraciones de chinos cedieron en las provincias costeñas de Piura, Lambayeque, La Libertad, Ancash, Lima e Ica (Gonzales 1989). Por su parte la colonia japonesa se asentaría en el periodo entre 1873 y 1940, concentrándose exactamente en la ciudad de Lima y en la zona porteña del Callao, desempeñando actividades que van desde la agricultura, comercio, hasta el ejercicio de profesiones liberales y en el sector de manufactura. Entre 1899 y 1923 se contaban 17 mil japoneses aproximadamente (Titiev 1951).

historiador británico Eric Hobsbawm (1998), sobre los diversos sentidos del pasado en las sociedades occidentales. Por éste y otros abordajes semejantes, la música afroperuana figuraría como síntesis de géneros musicales cubanos y brasileños, ampliamente divulgados y muy bien recibidos y “manoseados”. Sobre esto, los relatos textuales y discursivos de los diversos agentes culturales (músicos, bailarines, investigadores, políticos, medios de comunicación y sociedad peruanos) habrían contribuido recreando los orígenes de la afroperuanidad, modelando y presentando un imaginario cultural llamado de “Perú negro”.

Tales afirmaciones vienen al encuentro de lo que creemos resulta un proceso más complejo que la relación de dependencia o subalternidad cultural, pues, las reflexiones colocadas en ese orden nos dan a entender una afroperuanidad forjada: ni lo suficientemente africanizadas como sus equivalentes del Atlántico Negro, ni lo suficientemente capaces de crear su propia estética, por su vez importada y reelaborada.

Es posible que esa concepción no haya considerado los períodos de mudanzas sociales y económicas que el Perú experimentó a lo largo de la década de 1950 y que recolocó familias negras, junto a otros grupos humanos, en contextos de mudanzas abruptas en el plano laboral y de los derechos civiles y políticos:

Cuando la mudanza social acelera o transforma la sociedad más allá de un cierto punto, el pasado debe cesar de ser el padrón del presente, y puede, cuando mucho, convertirse en modelo para lo mismo. ‘Debemos volver al camino de nuestros antepasados’ cuando ya no los trillamos más automáticamente o cuando no es probable que lo hagamos. Eso implica una transformación fundamental del propio pasado. El ahora se vuelve, y debe convertirse, [en] una máscara para la innovación, pues no expresa más la repetición de aquello que ocurrió antes, sino las acciones que son, por definición, diferentes de las anteriores (Hobsbawm 1998: 26)¹⁵.

La restauración selectiva del pasado puede ser un intento simbólico, de aparente representatividad, y admitiendo en ello cierto elemento estético o efectivo como respuesta al “clamor” que necesita concretizarse en un acto social (el “renacimiento” afroperuano) instaurado en determinado momento (a partir de 1950) y mantenido con el pasar del tiempo (hasta los días de hoy). Simultáneamente, el deseo de restablecer un pasado muy remoto no dejaría de ser, en cierto modo, una total innovación que convertiría una historia con pretensiones de realidad en un mero artefacto sociopolítico (Hobsbawm 1998: 28).

Si la música afroperuana habría llegado o no con la intención de recordar el pasado, lo que llama la atención es cómo ella resultó un tipo de expresión de identidad cultural, probablemente menos entendida como invención artificial de una tradición y más como necesidad social de re-significar elementos culturales del Occidente globalizado, en un diálogo con las nociones locales de negritud.

¹⁵ “Quando a mudança social acelera ou transforma a sociedade para além de um certo ponto, o passado deve cessar de ser o padrão do presente, e pode, no máximo, tornar-se modelo para o mesmo. ‘Devemos voltar aos caminhos de nossos antepassados’ quando já não os trilhamos automaticamente, ou quando não é provável que o façamos. Isso implica uma transformação fundamental do próprio passado. Ele agora se torna, e deve se tornar, uma máscara para inovação, pois já não expressa a repetição daquilo que ocorreu antes, mas ações que são, por definição, diferentes das anteriores”.

Claro que resulta difícil negar la existencia –en algún momento histórico– de expresiones musicales de matriz africana en el Perú, como también es difícil pretender rastrear sus recursos pues una pesquisa de esta naturaleza, arqueológica y (etno)musicológica, evidencia desde ya un largo periodo de tradiciones que ejercieron la eliminación ferrea de la diversidad cultural humana en dicho país.

Sin jamás llegar hasta nuestros oídos las *performances*, pues la negritud era un signo social condenado y estigmatizado hasta mediados del siglo XX, hablar en música afroperuana parece referirse más a los remanentes de un “Perú negro” exclusivamente documentado por historiadores, viajeros, órdenes religiosas, cronistas y demás letrados que vivieron durante el régimen esclavocrático: es como una revisión histórica para “hacer justicia”, en la cual interpretamos imágenes e imaginamos sonidos del pasado para restablecer cierto orden de lo que, a nuestro juicio, “debería existir aún”.

Lejos de esas variadas “posibilidades” históricas se constataría que la realidad (entendida como un conjunto de vicisitudes y particularidades) del negro junto a otros actores sociales no fue una directriz que trazó el camino para el conocimiento del Otro en la costa peruana.

Siendo así, la música afroperuana podría ser tan simbólica cuanto efectiva, pues, de hecho, alude a una oportunidad que habría valorizado el cuerpo negro destacándolo como nunca antes en la historia de ese país.

Puesto que las relaciones sociales entre identidad y música se presenta volubles y volátiles, consideramos que un análisis del *modus operandi* musical afroperuano no satisface lo que el negro del Perú simboliza en las relaciones sociales. La constatación previsible de influencias cubanas y brasileñas en sus estructuras formales condicionan y limitan la problematización a la validación o no de tal hipótesis. Por ese motivo, la mención frecuente de datos históricos, conceptos antropológicos y teorías sociológicas no problematiza los procesos culturales y la relación entre música y los más variados hechos sociales. En fin, resumir la música afroperuana a una síntesis de las estéticas “afro” de Cuba y Brasil, fundamentándose en evidencias estrictamente comparativas, puede distanciarse de la idea de que música y cultura se encuentran vinculadas a una visión holística, contextualizadora y relativista del hecho musical en sí (Martí 2004: 9).

Otra lectura de la música afroperuana pasaría por entenderla como una respuesta cultural contemporánea al espíritu social y político de la época, traducida en un lenguaje musical muy particular y único, en cierto sentido. Aunque en el repertorio musical del llamado “renacimiento” afroperuano se perciban ciertas semejanzas con los lenguajes estéticos cubanos¹⁶ y brasileños, hasta hoy los músicos que lo interpretan reafirman su singularidad frente a otros géneros musicales del continente, como sucede cuando insisten en explicar la supuesta dificultad técnica de su ejecución como siendo su rasgo más característico (León Quirós 2003: 92).

¹⁶ Entre las décadas de 1950 y 1960, algunos músicos de familias negras representantes del llamado “renacimiento” afroperuano, como el músico Abelardo Vásquez, incluían músicas cubanas en su repertorio, así como el cantante “Zambo” Cavero ejecutaba la batería y cantaba músicas de Benny Moré en una peña llamada “Negro Negro”, donde el emblemático cajoneador “Chocolate” Argendones era también bongosero (Casaverde 2006).

Si eventualmente se perciben ciertos “ecos” musicales cubanos y brasileños¹⁷ en la música afroperuana, no podemos olvidar que se nos referimos a una expresión cultural cuya propiedad intelectual es colectiva y local, pues de hecho existe una parte de la población que convive y convivió con esta música, sea para adaptarla o para rechazarla. En resumidas cuentas, simplificar todo esto de forma evolucionista, buscando el origen de aquello bautizado como afroperuano, no agota, ni invalida, ni mucho menos omite la compleja red de significados inherentes a esta música, ni mucho menos ayuda a comprenderla. La mera influencia y repetición de negritudes musicales importadas no bastaría para provocar todo lo que hoy estudiamos como afroperuano, en el sentido amplio de la palabra.

La música afroperuana como lo conocemos hoy, por el acervo discográfico de una fase entendida como “renacimiento” de la misma, se podría comprender como un lugar y un evento para negociar la negritud bajo los mismos términos en que ésta fue, y aún es, tratada en el Occidente. Cuando decimos “lugar” queremos referirnos al hecho de que en esa música se evidencian intercambios políticos, culturales y sociales, “donde descubrimos y jugamos con las identificaciones de nosotros mismos, donde somos imaginados, representados” (Hall 2001: 159)¹⁸, y al hablar de “evento” deseamos llamar la atención precisamente a su carácter no institucional y no formal, dentro de la noción de cultura popular nacional de esa época. Entendiéndola no como mera invención interesada en sus orígenes y sí como punto de partida muchas veces retomado y olvidado, otros abordajes de los surgimientos de la música afroperuana evidenciarían también el contenido de discursos protagonizados por determinados grupos sociales para tornarse visibles bajo los códigos masivos (léase mediáticos) utilizados para el entendimiento del Otro diferente.

¿Afro-Indígena-Hispano-Peruano?: Félix Casaverde, un estudio de caso

El guitarrista peruano Félix Casaverde (1947-2011)¹⁹ entiende la música afroperuana como la intención de “africanizar” al negro en el Perú, esto es, una especie de mudanza abrupta y pseudo humanista para aquella parte de la sociedad peruana que históricamente fue marginalizada. Así, el término afroperuano es, para Casaverde, una alienación, un préstamo externo que no podría ser aplicado la música peruana, puesto que los referentes culturales son negros y peruanos (locales) antes que afrodescendientes (globales). Para comprender mejor la trayectoria de esos posicionamientos, escogimos trechos de entrevistas concedidas por Félix en las cuales fueron discutidos la definición del término afroperuano, las nociones de música

¹⁷ La influencia brasileña en la música afroperuana no necesariamente está presente en la estructura formal como una aplicación directa de ritmos, armonías o formaciones instrumentales, por lo que no pueden reducirse a un análisis –por ejemplo– de festejos y landós que acusan la ausencia de padrones reconocibles en un *choro* instrumental o un *samba do morro*. Superando enfoques comparativos de este tipo, podemos mencionar la familiaridad del *bossa nova* en el lenguaje versátil de guitarristas como Carlos Hayre (quien acompañó a Alicia Maguiña) y Félix Casaverde (quien acompañó a Chabuca Granda), y otras experiencias como la de grupos peruanos como “Los Reis do Samba” (*sic.*) y “Bossa 70”, respuestas fehacientes de la aludida influencia. Además, el paisaje sonoro limeño, que concentraba el mercado fonográfico nacional, ya importaba desde 1930 discos con *choros*, *marchinhas de carnaval* y *sambas-enredo* de las escuelas de Rio de Janeiro (Cf. Llanos 2011: 98-101).

¹⁸ “É onde descobrimos e jogamos com as identificações de nós mesmos, onde somos imaginados, representados”.

¹⁹ Cf. Rojas y Llanos (2016: 74-75).

afroperuana, la autodefinición cultural del arte, la historia del negro en el Perú y otros ejemplos que ilustrarán mejor los asuntos hasta ahora abordados. Comenzaremos por un diálogo mantenido con la musicóloga peruana Chalena Vásquez (1950-2016), en 2006 :

Félix: Esto que es ya música de la costa se está convirtiendo en algo interesante, siempre y cuando no le pongan etiquetas que no son nuestras... digo yo, ¿no?, como comentamos...

Chalena: Ni colores...

Félix: Claro, como estamos en el Perú, afroperuanos...

Chalena: Eso es para reconocer una raíz...

Félix: No, ya... pero...

Chalena: Lejana ya...

Félix: ¡Pero muy lejana ya pues!, ¡muy lejana! (risas) porque ese negro se mezcló con el chino, ese negro se mezcló con todo mundo... entonces es bien difícil. Un poco conversaba con Juan José Vega eso...

Chalena: ¿Afro-indígena-hispano-peruano tendría que ser?

Félix: O ibero, como dices tú, ibero-peruano. En un momento leía eso, pues debe ser difícil si en algún momento se dice afroperuano también puede ser hispanoperuano... (risas) entonces me pareció genial la idea.

Chalena: Claro, si hay una raíz allí hay una raíz en el otro lado y hay otra acá, entonces... sí pues. Es peruano ya.

Félix: Hay que decirlo. Parece que todavía la gente tiene un poco de temor en aceptar su peruanidad (Casaverde 2006).

En estas primeras líneas podemos percibir una idea que atravesará el resto de la entrevista: una peruanidad en crisis con la alteridad, por lo distinto, como lo tradicional y las formas que lo confrontan. Sean estos “etiquetas que son de otros”, como falacia sin fundamento histórico o como signo de una peruanidad deturpada, lo peruano se presentaría como un sentido decidido a problematizar en términos raciales la mixtura y la africanización de lo nacional:

Chalena: Claro, sin embargo, [se habló en afroperuano] para reafirmar, para destapar, pues estaba un poco oculta, el hecho de la contribución africana a la formación de la cultura (nacional, peruana). Entonces en un momento fue necesario, era necesario decir afroperuano. En ese sentido fue que lo planteaba Nicomedes, creo yo...

Félix: ¿Creemos que sí? Yo tengo mis dudas...

Chalena: ¿Tú crees?

Félix: Yo tengo mis dudas porque yo sé que en determinado momento esta persona [Nicomedes], que por supuesto ya no se puede defender el está, ya feneció, y su recuerdo y su amistad siempre quedarán acá... su trabajo. Creo yo que él un poco complicó las cosas políticamente, y esta acepción, esta teoría yo sé que [él] la propuso en la misma Casa de las Américas pero no fue muy bien recibida. Las alusiones, como Fernando Romero dice, de afronegrismos, que son basadas en su mayoría por cuestiones de [Fernando] Ortiz, ¿ah?, el mismo Argeliers León, ¿ah? Son interesantes pues porque simplemente aseveran que puntos importantes en América, como es Cuba y como es Brasil, son los que han servido para sumar, ¿ah?, al lenguaje castellano muchos de estos afronegrismos, por tanto ¡son cosas prestadas! (risas)

Chalena: Pero ya están aclimatadas, trabajadas, ya son nuestras...

Félix: ¡Pero, eso es otra cosa! (risas) Entonces ese [afronegrismo aclimatado] es un campo lindo y fértil para seguir ahondando, ¿pero por qué no aceptar [que no es nuestro]? (Casaverde 2006).

Félix hace una referencia directa a las tesis promovidas por Nicomedes Santa Cruz quien, efectivamente, tuvo frecuentes encuentros con destacados investigadores a mediados del siglo XX, como el cubano Fernando Ortiz y los brasileños Edison Carneiro y Câmara Cascudo, todos ellos historiadores muy identificados con las investigaciones folclóricas. En ese sentido, su duda traería la idea de que Santa Cruz no habría favorecido una reivindicación social y política de negro, y si buscado legitimar su discurso. No obstante, conforme dicho anteriormente, persiste la percepción de las teorías del afroperuanismo como un evento políticamente incómodo.

En otra oportunidad, siempre dentro de la posición crítica al término afroperuano, Félix hablaría del viaje que realizó a Cuba, probablemente 1974, junto a un grupo de músicos intérpretes y ritmos de la costa peruana. En esa ocasión, el espectáculo de la comitiva artística fue divulgado como “Ritmos Negros del Perú” y, de esta manera, compartieron el escenario junto a diversos exponentes de la Nueva Trova y el Latin Jazz cubano:

Estamos en un país que lleva el nombre de Perú. Ahora, lo de afroperuano, ahora que usted me pregunta, yo, cuando trabajaba con Chabuca, había lo que se decía música negroide. Le dije [a Chabuca] “Señora, no hay ovoides”?, “No pues –Chabuca respondió– no se pueden freír ovoides”... una vez lo dijo ella por un programa. Bueno, entonces ya se creó el nombre de música negra del Perú. Así la llevé a Cuba. Ritmos Negros del Perú, así se llamó el espectáculo que presenté, tocando después de Irakere, con una guitarra natural así como ésta [indicando la guitarra acústica], llevando Cecilia Barraza, llevando gente muy linda y querida... Toño Gonzales, Carlos Wong, Carlos Espinosa, la señora Elena Bustamante, como cicerone de Cecilia Barraza. Y ese grupito, así, por sorpresa, les dio un revolcón, a quién?, a Chucho [Valdez], me hice amigo de ellos, a Silvio, bueno con Pablo, él fue el que me invitó, y como no me conocían, no sabían de Casaverde, bueno al final la música, la música nuestra, vuelvo a repetir, la música peruana, esta música costeña, como quieran, ¡pero peruana! (Casaverde 2010).

En esta vez, la crítica se concentró en deslegitimar la música afroperuana como siento un término válido para designar el lenguaje estético y cultural que, para Félix, nace del bagaje empírico de los diversos artistas de la costa peruana, de las performances y de la tradición oral inherentes a ella. Por ello, sentía que el término afroperuano no se mostraba capaz de fortalecer ese aspecto vivencial de la música peruana, pues estaría concentrado básicamente en el refuerzo de un lenguaje estético que, sea por asociación superficial, semejanza u observación, apelaría a una noción de africanidad más o menos cuantificable.

En la ápice de su rechazo, Félix delimitaría el entendimiento de lo afroperuano musical como siendo simplemente un neo folclore costeño, basado en elementos formales de la música popular y tradicional peruana, representados bajo otras premisas políticas y culturales:

Ahora somos afroperuanos. Entonces, eso me dio un escozor, porque en África, en Angola, en radio Angola, viajando con Tania, me hicieron una interview [sic.] entonces me dice un comentarista que hablaba portugués... yo entiendo el portugués... no “falo mal” pero le doy... me dice “ustedes le llaman afroperuano a su música [...] porque nosotros no los consideramos a ustedes afro, ah?... para nosotros ustedes son sudamericanos: hay centro americanos y hay norteamericanos... nosotros somos los africanos!”. Me dio una risa. Y analizando y rebuscando... también ya lo he dicho en la Escuela Nacional de Folclore [se refiere a la Escuela Nacional Superior de Folklore José

María Arguedas, de Lima], de la que he sido profesor, hace ya más de diez años, lo vengo diciendo, que me respeten, que me disculpen los estudiosos etnomusicólogos, si todo está basado en el folclore de Cuba y en el folclore de Brasil, tanto para Ortiz como para la figura de allá. Y Nicomedes, con quien me hice amigo, me ganó su respeto y su amistad, por mi terquedad, de decir que yo no tenía que ir a África para entender lo que estaba pasando, una suerte de neo-folclore costeño (Casaverde 2010).

Hasta aquí, podemos decir que el guitarrista peruano se ha preocupado en desarticular la noción de una afrodescendencia exclusiva en la música costeña, en primer lugar, en su pasaje por Cuba, como integrante de una comitiva musical peruana, con la cual confirmó que las teorías de Nicomedes Santa Cruz, sobre los orígenes africanos de ciertos ritmos de la costa peruana no habrían sido bien aceptadas por la clase etnomusicológica cubana. Paralelamente, también dejaría claro que el grupo Ritmos Negros del Perú, del cual formaba parte, podría prescindir del discurso político y cultural de “lo afroperuano” e imponer respeto entre sus pares internacionales basándose sólo en la competencia profesional.

La definición de negritud que transcurre en el pensamiento de Félix, rompe con las ilusiones de muchos “africanizadores”, pues sería, en nuestra comprensión, una peruanidad desprovista de prejuicios ideológicos, en que no se “surge nuevamente negro” frente a la historia, sino que se asume una condición negra y peruana con sus particularidades sociales:

Chalena: Mejor estarías tú reafirmando como dice René Depestre...

Félix: No sé lo que dice...

Chalena: “Buenos días y adiós a la negritud”...

Félix: (risas) Entiendo...

Chalena: O sea, reconocer y seguir para adelante...

Félix: Yo creo que es bueno reconocer...

Chalena: y seguir para adelante con todas nuestras mezclas...

Félix: ¡Con todas nuestras mezclas!, o sea este crisol de razas está [presente] y si esto que ha comenzado no tiene cincuenta años como de nuevo resurgir [en alusión al “renacimiento” afroperuano de 1950], bueno, tomémoslo como es, con todas las mezclas, con piedras, papas, camote, y vamos para adelante como una cosa ya nuestra, ya propia de nuestra época (Casaverde 2006).

La situación del poeta haitiano René Depestre (1977) habla justamente de la crítica a un esencialismo basado en presupuestos racistas que, en un sentido opuesto, idealiza lo negro no para despertar y alimentar una autoestima que justifique o legitime sus reivindicaciones políticas. En lugar de eso, “presenta la negritud como una concepción de mundo que, en las sociedades americanas o africanas, sería exclusiva de los negros, independientemente de la posición que ellos ocupan en la producción, en la propiedad y en la distribución de bienes materiales y espirituales” (Depestre 1977: 337). Bajo el título “Buenos días y adiós a la negritud” Depestre sugiere que es preciso entender la historia de la esclavitud sin llegar a utilizarla fuera de contexto, como en la construcción africanizada de un presente, a pesar de los diversos actores sociales y políticos. Considero que la misma situación, de uso y abuso de la noción de africanidad, fue transferida por completo a la música de la costa peruana:

Chalena: Claro, el problema fue cuando el landó prácticamente se reinventó o se

reinventa y se dice “ah, esto viene del África...”. Entonces eso era mentir. Eso fue mentira olímpicamente...

Félix: Además... (risas) esta teoría que yo rebatí, y he rebatido hace bastantes años. Mi padre era amigo de Nicomedes y, bueno, la primera vez que yo lo escuché dije... y compré entonces el disco que ahora lo encontré...

Chalena: Cual, donde sale ahí el...

Félix: Claro, donde está la teoría y toda la historia del lundú [en alusión al disco *Cumanana*, de Nicomedes] y que está, ¿no?, yo dije “pues, esto... que es extraño, es interesante pero es extraño...” igualito, me tuve que leer muchas cosas, muchos libros...

Chalena: Pero tu hipótesis me parece interesante, la que me dijiste una vez, o sea, esa relación con la música cubana...

Félix: ¡Claro!, yo creo que sí, definitivamente la veo [a la música afroperuana] más cercana a ello que a lo africano... (Casaverde 2006).

Es posible que las teorías sobre los supuestos orígenes africanos de los ritmos negros peruanos hayan tenido, sí, un fuerte impacto entre los músicos y entre la población en general, allá por la década de 1950, en el llamado “renacimiento” afroperuano, como muestra el propio Félix Casaverde. Así, entendemos que los trabajos de Nicomedes Santa Cruz resultaron importantes en cuanto llamaron la atención para otras posibilidades de discutir la música popular peruana, introduciendo como actores principales a los negros y sus descendientes. Sin embargo, su discurso pos colonial de reivindicación del negro no parecía dar cuenta de la miscelánea étnica, cultural y social que, con el pasar del siglo XIX y XX, reconfiguró el país. Por eso, Félix sentía necesidad de ampliar sus referentes sobre el negro en el Perú y sobre los diversos pormenores de la historia peruana en cada uno de sus actores sociales y culturales:

Félix: Por ahí he leído un libro... no me acuerdo, desgraciadamente me he leído tantos libros sobre la figura del negro en América, que decía al respecto que nosotros queríamos idealizar un poco lo que fue la esclavitud, el negro.

Chalena: ¿En qué sentido?

Félix: En el sentido de que como raza fuimos los más, este... eh, ¿acomodados?, ¿acomodados!, acomodadizos, mejor dicho, al sistema. O fuimos cocheros, o fuimos amas, ¿ah?, o fuimos músicos, o fuimos maestros de danza, o fuimos amantes...

Chalena: (risas)

Félix: ¿Me entiendes?, ¿ah?, pero no fuimos tan sacrifi... (sic) algunos sí... hay casos de elementos sacrificados pero [no] tan sacrificados como el chino y el oriundo de aquí, y allí hay un punto interesante... (Casaverde 2006).

Cuando Félix hace referencia el periodo de prisión sistemática practicada en tiempos de la colonia española del Perú, estaría principalmente destacando las otras relaciones subalternas que compartían la referida opresión: el negro, el chino y el indígena. Cuando él menciona que el negro no habría sufrido tanto como los otros subalternos, es muy difícil saber cuánto hay de análisis histórica en esa afirmación, o si es sólo rechazo a las tesis de Nicomedes que él consideraba africanizantes, e incluso un deseo por legitimar un posicionamiento personal sobre el negro en el Perú. Él, por ejemplo, contrario a las teorías que creen en el sincretismo religioso (pagano y profano) de la devoción al Señor de los Milagros, considera que el negro perdió la fe de matriz africana, cuyo referente persiste en Cuba y Brasil, por culpa de una violenta “cacería” cultural y religiosa:

Félix: Cuba tiene su porqué. Bueno, allí se mató a todos los aborígenes y quedaron la sociedad negra, ¿no?, esclava después mulata y punto. Brasil también, sus historias, con su religión, y todo ello. Todo está ahí, pero nosotros no. Nosotros nos mezclamos bastantes hasta el punto en que éramos mulatos, cuarterones, quinterones y todo, y éramos la mayor parte de la población de Lima sino casi toda la población de Lima, y eso también está en los documentos que hablan sobre la colonia y todo, pero exentos de tipo religioso, exentos de una religión, ¿por qué?

Chalena: Se pierde la religión...

Félix: Se pierde la religión, y además porque la inquisición hace todo lo posible por ello. Fue peor de lo que sabemos ahora. Debe haber sido mucho más represiva definitivamente. Si cualquier persona se pone un trapo rojo, sonaba... ya decían que estaba endiablado, y ya, un acto de fe (Casaverde 2006).

Félix critica una denominación de afroperuano, pero entiende que los negros en el Perú fueron “mulatos, cuarterones, ochavones y todo”. Para él, el rechazo al término se encontraría más en la alusión a una negritud homogénea quien el hecho de destacar la presencia histórica de los negros, pues el mismo acepta que estos llegaron a formar incluso “la mayor parte de la población de Lima”. El hecho es que el guitarrista peruano no fue ajeno a ninguno de estos asuntos sensibles a su generación y, por el contrario, buscó los varios puntos de vista de un mismo asunto, en este caso, el proceso histórico de la discriminación racial. En este sentido, la definición de negritud gana en él una dimensión tal que siente la necesidad de recorrer fuentes históricas o antropológicas que contribuirían para su formación y pensamiento crítico al respecto de esas ideas, como también su posicionamiento frente los músicos contemporáneos él:

Félix: Llegó un momento en que, ya... si... los negros venían, como dicen muchos de los libros, que acá en el Perú llegaban los bozales, porque no podían hablar ni podían expresarse bien, pero no solamente eso, no se podían integrar con los demás [negros] que traían, o sea, era más brava la cosa, o sea, la estrategia les salió bestial, ¿no? Ellos hicieron todo el negocio aquí, acá, en Lima. Y eran gente que tenía que pedir trabajo ... yo he casi llorado de algunos libros, eran como cincuenta y dos libros. Una vez con Zelmira Velarde, vas a escuchar ese nombrecito, una morenita ella, esa Zelmira se consiguió todos los libros porque queríamos hacer una obra teatral, una cosa. Yo he leído, oye, en esa época [1970], en su casa, no sé... (risas) aprendí a leer rápido, y no solo cosas, no solamente de acá [sino también] de afuera, de Colombia, de Venezuela, no sé de adonde se consiguieran pero eran ese número, “cincuentaitantos” números sobre el tratado del negro en América, o sea en general, lo general. Y es increíble como nosotros tenemos otra historia. Yo a Lalo (Izquierdo, director de Perú Negro) le he dicho que toma las cosas venezolanas y las ha estado enseñando en la escuela como cosas ciertas acá y eso está mal. Yo, “habla, compadre, eso es otra cosa...”. Bueno, no hay que seguir inventando, no hay que seguir inventando cosas que uno no tiene certeza pues. Mejor habla las cosas como son. Yo sé que los pueblos omiten sus verdades, como el norteamericano omite que hubieron destacamentos negros en la Guerra de Secesión que fueron los verdaderos héroes de muchas cosas y no, lo callan. O como en España también, en la guerra de Franco, y se callan, no se cuentan su verdadera historia, pero nosotros tenemos que despertar un poco de eso (Casaverde 2006).

Sobre el sentido expresado en la frase destacada, podría verlo de dos formas: o bien denuncia una interpretación historicista de la sociedad, donde se colocan convenientemente los rasgos que deseamos transmitir y representar; o bien sería más un acto de reivindicación

necesario (afirmativo) de una buena parte de los actores de determinada época. Para el primer caso, citaremos como ejemplo el hecho de que Félix no admitía que una figura importante como Lalo izquierdo utilice conscientemente elementos culturales venezolanos y los presente como siendo constitutivos del arte peruano. Para la segunda sección, la referencia las guerras civiles de los estados unidos y España simbolizan para él una deuda del discurso histórico que debe ser pagada, y donde el papel del negro habría sido subestimado.

De otro lado, identificamos ciertas semejanzas entre la idea de afroperuano y la de minoría étnica, que para él no tendrían significado en tanto no ofrecen una mejoría real y evidente de la condición material de las poblaciones a las cuales hacían, y aún hacen, referencia:

No hay minorías étnicas en nuestro país con la gracia de Dios. Somos multiétnicos, multiculturales. Ricardo Palma decía “el que no tiene de inga, tiene de mandinga”. ¿Por qué queremos seleccionarnos? Por qué queremos hacernos tan selectivos, eso de las minorías étnicas, que me disculpen los señores que la usaron. Yo soy así, lo hablo... más de veinte años en el Congreso [Poder Legislativo] para no hacer nada de las minorías étnicas. ¡Que me disculpen! Y todavía existen y están. Y por eso digo, y a la contra, no hay minorías étnicas (Casaverde 2010).

En el viejo refrán del escritor Ricardo Palma se encuentran tanto la autoafirmación necesaria de la pluriétnicidad que reconoce en las variadas vertientes culturales del país, al mismo tiempo que también se le puede considerar como una frase que inaugura una supuesta democracia racial en el Perú que le pida cualquier intento de reivindicación política, pues aparentemente si acepta una identidad étnica y social. Es importante entender como la misma frase puede tener dos lados o interpretaciones tan disímiles. Es probable que ella funcione menos como un refrán y más como medio capaz de canalizar las tensiones cuando nos referimos a Discusiones sobre identidad cultural. La misma frase, en las declaraciones de Félix, lo lleva hasta cierto “callejón sin salida”, preestablecido y políticamente “incontestable”: todos somos iguales, todos somos mestizos y tenemos un poco de “todas las sangres”, por eso nadie puede afirmar con absoluta certeza que viene de “tal o cual” origen: allí es que reside la aparente fortaleza de la frase de Palma.

Por otro lado, es posible concordar y aceptarla siempre que llevemos en cuenta que la diversidad a la que se hace alusión posee un largo histórico de desigualdades también. El descontento de Félix reside en que, con el pasar de las décadas, el discurso de la afroperuanidad y de las minorías étnicas habría demostrado paulatinamente ser más un pretexto para intereses personales, políticos y partidarios, deturpando la expectativa de una mudanza social y capitalizando tales discursos como una oportunidad del momento, para provecho político e económico.

Reflexión final

En 1950, los significados de las reivindicaciones afroperuanas tenían sus correlatos en las manifestaciones artísticas que presentaron a la sociedad peruana un repertorio cultural legitimado políticamente y contemporáneo a la receptividad de las llamadas minorías, lo cual parece haber preparado el escenario social para instaurar la primera afirmación positiva fuera del

referente étnico indígena o criollo: lo afroperuano.

A propósito de esa reivindicación, cabe preguntarnos si estamos presenciando un debate político más interesado en protagonizar la historia del Perú Negro que la historia del Negro en el Perú, es decir, más interesado en las formas de sobrestimación de sus referentes estéticos (“Perú Negro”) que en reflejar y mudar sus condiciones sociales (“Negro del Perú”)²⁰.

Si las tesis del landó, de Nicomedes, o el Canto a Elegua recurren a la readecuación de discursos e imaginarios de una africanidad no-peruana, cabe preguntarse, por ejemplo, ¿cuál sería la relación de poder entre eventuales estrategias de imposición presentes en ambas músicas y cuales sus tácticas de apropiación? Parafraseando a De Certeau (1990: 99), si las tácticas se comportan como acciones calculadas por aquel que “no tiene por lugar sino el del otro y por eso debe jugar con el terreno que le es impuesto, tal como lo organiza la ley de una fuerza extraña”, en nuestro caso sería importante comprender cómo opera esa afroperuanidad y cómo desde tales codificaciones musicales extranjeras se exponen las tensiones locales.

Bibliografía

- Barker, C. 2004. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. Londres, California: Sage.
- Borgatta, Edgar F; V. Montgomery, and J. Rhonda (eds.). 2000. “African Studies”. En *Encyclopedia of Sociology*, 2ª ed, pp. 60-68. Nueva York: Macmillan.
- Casaverde, Félix. 2006. Entrevista con Rosa Elena Vásquez Rodríguez. Lima: Entrevista concedida en casa de Rosa Elena Vásquez Rodríguez. Hi8, 1h 40m, color.
- _____. 2010. “Félix Casaverde, Maestro de la guitarra”. Entrevista con Cecilia Valenzuela en 30 de octubre de 2010. Programa *Cecilia Valenzuela – Mira quién habla*. Lima: Willax TV, <http://sites.willax.tv/ceciliavalenzuela/entrevistas/felix-casaverde-maestro-de-la-guitarra.html> [Consulta: 04 de febrero de 2011].
- Celestina, Olinda *et al.* 2004. *Los afroandinos de los siglos XVI al XX*. Lima: Unesco.
- De Certeau, Michel. 1990. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Depestre, René. 1977. “Saludo y despedida a la negritud”. En *Fraginals*, Manuel Moreno (ed.), *África en América Latina*, pp. 337-362. Paris/México: UNESCO/Siglo XXI Editores.
- Feldman, Heidi Carolyn. 2005. “The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival”. *Ethnomusicology* 49 (2): 206-231.
- _____. 2006. *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Frugoli Junior, Heitor. 2000. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: EdUSP.
- Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34.

²⁰ Para el caso peruano, tanto como lo era en 1950, hoy es posible pasar por una situación esquizofrénica cuando vemos que se celebra industrialmente la música afroperuana mientras el “pueblo” aludido en esas músicas muchas veces vive en la extrema pobreza y ni siquiera tiene la oportunidad de reconocerse afroperuano en los censos nacionales.

- Gonzales, Michael J. 1989. "Chinese Plantation Workers and Social Conflict in Peru in the Late Nineteenth Century". *Journal of Latin American Studies* 21 (3): 385-424.
- Hall, Stuart. 2001. "Que negro é esse na cultura popular negra". *Revista Lugar Comum* 13-14: 147-159. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Hobsbawm, Eric. 1984. "Introdução: A invenção das tradições". En Hobsbawm, Eric J. e Terence Ranger (orgs.), *A invenção das tradições*, pp. 9-23. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. 1998. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- León Quirós, Javier Francisco. 2003. "The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation". Tesis de Doctorado en Música. University of Texas, Austin
- Llanos, Fernando Elías. 2011. "Félix Casaverde, violão negro: identidade e relações de poder na música da costa do Peru". Disertación de Maestría en Música. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo.
- Martí, Josep. 2004. "Prólogo". En Cámara De Landa, Enrique, *Etnomusicología*, pp. 7-11. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Mattos, H. 2002. "Resenha do livro O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência". *Estudos afro-asiáticos* 24 (2). <https://goo.gl/O2bK1F> [Consulta: 13 de junio de 2009].
- Melgar Bao, Ricardo y José Luis González Martínez. 2007. *Los combates por la identidad: resistencia cultural afroperuana*. México D.F.: Ediciones Dabar.
- Moreira, Paulo da Luz. 2005. "Uma resenha de O Atlântico Negro, de Paul Gilroy". *Rev. Literatura e Cultura* 4 (4). <https://goo.gl/bHdwyL> [Consulta: 14 de junio de 2009]
- Ortiz, Renato. 1993. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Ed. Olho d'água.
- Risério, Antonio. 2007. "Em busca de ambos os dois". En *A utopia brasileira e os movimentos negros*, pp. 91-122. São Paulo: Ed. 34.
- Rojas, Mónica and Fernando Llanos. 2016. "Casaverde, Félix". En Knight, Franklin W., and Gates Jr, Henry Louis (eds.), *Dictionary Of Caribbean And Afro-Latin American Biography*, vol. 2, pp. 74-75. New York: Oxford University Press.
- Thomas III, John. 2009. *Theorizing Afro-Latino Social Movements: The Peruvian Case*. Comparative Politics Workshop, University of Chicago.
- Thompson-Miller, Ruth. 2008. "Minorities". En Darity, William (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 5. 2ª ed., pp. 190-193. Michigan: Macmillan.
- Titiev, Mischa. 1951. "The Japanese Colony in Peru". *The Far Eastern Quarterly* 10 (3): 227-247. <http://www.jstor.org/stable/2049316> [Consulta: 23 de febrero de 2011].
- Williams, Raymond. 2002. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Zezeza, Paul Tiyambe. 2005. "Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic". *African Affairs* 104/414: 35-68.



Biografía / Biografia / Biography

Fernando Elías Llanos es guitarrista y musicólogo. Es Magister en Etnomusicología (IA/UNESP) y está terminando un Doctorado en Musicología (PPGMUS-ECA/USP). Es profesor de guitarra popular en la *Fundação das Artes de São Caetano do Sul* (FASCS). Investiga los siguientes temas: guitarra latino-americana, etnomusicología de la guitarra, repertorio *crossover* para guitarra erudita y popular, enseñanza de la guitarra popular.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Llanos, Fernando Elías. 2017. “El Pacífico negro y el negro del Pacífico: un contrapunto a las tesis gilroyanas sobre la música negra peruana”. *El oído pensante* 5 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].