

El “renacer afroperuano” de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana.

The “afro-peruvian rebirth” of 1950:
discourses on the black music of the Peruvian coast.

*Fernando Elías Llanos**
PPGMUS- Instituto de Artes/UFRGS
fllanos@usp.br

*Ph.D. PPGMUS - ECA/USP; M.Mus. IA/UNESP; Prof. - Guitar @ Fund. das Artes de São Caetano do Sul.
Submetido em 01/03/2018, Aprovado em 29/10/2018



Resumen

A partir de investigaciones de campo y un estudio de caso, analizaremos el periodo denominado de "renacimiento" afroperuano de la década de 1950 y debatiremos el conflicto por el control de producción y circulación del discurso de la afroperuanidad. Al hablarse en música afroperuana, tanto los investigadores como las propias familias negras lo hacían en nombre de una reivindicación histórica que buscaba saldar el daño ocasionado por la esclavocracia y posterior marginación. No obstante, juzgamos que ese mismo reclamo devino en un debate político más interesado en protagonizar una "historia del Perú Negro" que una "historia del Negro en el Perú", es decir, en sobrestimar los referentes estéticos antes que llamar nuestra atención para mejorar las condiciones sociales de la población que inspira el mismo universo simbólico. Así, el presente artículo busca contribuir para una revisión crítica de los discursos sobre la música negra de la costa peruana.

Palabras clave: Afroperuano; Música de la costa peruana; Identidad cultural; Discurso.

Abstract

This study discusses the so-called Afro-Peruvian "renaissance" period of the 1950s by analyzing the data collected from field research and a case study, thus expanding further discussions on the conflict of production control and circulation of Afro-Peruvian discourse. When speaking of Afro-Peruvian music, both the researchers and the black families sought an historical vindication that compensates for the damage caused by slavocracy and subsequent marginalization. However, this demand proves to be more interested in a political debate that overestimates aesthetic issues, thus disregarding social improvements of the Afro-Peruvian.

Keywords: Afro-peruvian; Peruvian coastal music; Cultural Identity; Discourse

Negro, Peruano, Afroperuano

Al "andar"¹ por la ciudad de Lima, es posible percibir que la discusión sobre negritud y autorepresentación étnica³ cobró mayor visibilidad, principalmente entre las autoridades del poder público. La sensibilidad al asunto se diferencia, principalmente, en relación a las expresiones artísticas si hablamos de una cultura afro-peruana. Aunque existe una mayor aproximación con la cultura andina que migró para la capital⁴, ambas actualmente continúan en un periodo de resignificación. Incorporadas al *status quo* de la ciudad de Lima, coexisten bajo el mismo ideal que se supone debe ser alcanzado en una ciudad pos moderna: tolerancia frente a la diversidad

Durante las observaciones de campo, percibí que aquellos que trabajan y viven en la capital peruana parecen experimentar una relación de identidad que los diferencia del nacionalismo romántico, que podríamos llamar de localismo⁵, pues se refiere más a una evaluación positiva del inventario cultural antes que a la efervescencia de un ideal de nación. Esa evaluación aparece vinculada al terreno de pertenencia social en una especie de discurso valorativo de aquello que existe sólo en el país y, de cierta forma, no existe en otros países de la región.

También resulta distinta de aquella evaluación surgida a partir de fines de la década de 1960, cuando el panorama político peruano fuera regido por un gobierno de izquierda que se apropiara de las expresiones artísticas bajo una ideología nacionalista, dentro de los moldes del pensamiento indigenista y la influencia del bloque socialista de países latinoamericanos⁶. En esos años, el inventario de las manifestaciones artísticas entendidas como cultura nacional gozaba de participación obligada en la programación de las radios, como fueron también las épocas de oro de las casas de cultura y las academias de folclore (FELDMAN, 2006, p. 127).

1 Este "andar" parte de dos contextos de producción. Como peruano que emigró, mi primer "andar" tuvo una actitud flaneurista, compleja y multifaceteda pero siempre crítica, como Benjamin la describe (Cf.: BENJAMIN, 1967 [1934]). En segundo lugar –consecuentemente– ese "andar" buscaba –entre 2009–2011– responder a la siguiente pregunta: ¿De qué manera nos interpelan las prácticas musicales que son objeto de nuestras investigaciones? Es aquí donde la noción de sujeto posicionado en Rosaldo (Cf.: ROSALDO, 1989) nos recuerda sobre la reflexividad –visible, contradictoria pero nunca neutra– entre pesquisa y pesquisador.

2 Las percepciones analizadas en este artículo integraron una investigación de Maestría en Musicología entre los años de 2009 y 2011 centrada en la vida y obra del guitarrista negro peruano Félix Casaverde (1947–2011), por medio de investigaciones de campo en la ciudad de Lima (julio/2009 a febrero/2010 y julio/2011). Integran la base de datos: entrevistas a profesionales del escenario de la música de la costa peruana, consultas a bibliotecas universitarias de la capital y acervos particulares (bibliografía y especialmente discografía), conversaciones con musicólogos peruanos y etnografías de campo en diversos centros culturales y casas de espectáculo con programación de música de la costa peruana.

3 Definiremos estos términos en las siguientes páginas. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, negritud es utilizado para designar una categoría política y social que rodea la actividad artística, musical en este caso específico, y que alude a la producción simbólica de las familias negras peruanas y sus descendientes.

4 "Los códigos limeños de interacción con el migrante oscilaron entre la fricción y la gradual aceptación, entre el cholo de mierda y el cholo de mi corazón" Cf.: MELGAR BAO, 1993, p. 192.

5 En el sentido de una efervescencia regional y pensando en Lima como la catalizadora de los símbolos nacionales. El mejor ejemplo está en la campaña publicitaria del gobierno peruano, denominada "Marca Perú", para divulgar el país como atracción turística y potencial destino de capitales extranjeros. Cf.: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú, 2018.

6 El ejército tuvo un papel relevante la historia peruana. Entre 1968 y 1976, gobernó Juan Velasco Alvarado bajo un liderazgo militar civil que "tuvo la posibilidad de hacer experimentaciones con la sociedad peruana sin precedentes [...] fue prescripto el uso de la denominación indio en el lenguaje oficial, al mismo tiempo que se declaraba el quechua como idioma oficial; fueron abolidos inclusive Papá Noel y el Pato Donald como símbolos de penetración cultural. De otro lado, la apertura de relaciones con el bloque socialista en plena Guerra Fría previa legitimidad para la difusión de una "cultura socialista" tanto la prensa como los establecimientos educacionales del Estado. En ese sentido, el propio término "revolución" alcanzaría un nivel inédito de legitimidad. (RÉNIQUE, 2009, p. 127 –Traducción nuestra).

A esa época también pertenece el llamado "renacimiento" afro-peruano, del cual surgieron figuras emblemáticas en la escena cultural de la capital, como los hermanos Santa Cruz, Nicomedes⁷ y Victoria⁸, seguidos de otros nombres que incorporarían el imaginario de un Perú Negro sintonizado con el momento político francés de mayo del '68⁹ y aquellas reivindicaciones de la población negra de Estados Unidos.

En aquella época, los significados de esas reivindicaciones tenían sus equivalentes en las manifestaciones artísticas que presentaron a la sociedad peruana, y limeña en particular, un repertorio cultural legitimado políticamente al mismo tiempo que contemporáneo a la receptividad de las llamadas minorías¹⁰, lo cual parece haber preparado el escenario social actual para instaurar la primera afirmación positiva fuera del referente étnico indígena o criollo¹¹: lo afro-peruano.

El "renacer" afroperuano de 1950

En la década de 1950 creció una necesidad en ciertos sectores de la izquierda política peruana de abandonar la promesa fallida de una identidad nacional única, definida por la oligarquía criolla (RÉNIQUE, 2009, p. 77), la misma que, paulatinamente, pasó a adoptar una postura más cosmopolita y moderna, buscando sintetizar el criollo hispanista y el criollo popular¹² bajo un solo ideal de peruanidad (MELGAR BAO, 1993, p. 202). Al mismo tiempo, el fenómeno migratorio provinciano transformó el paisaje económico, cultural y social limeño en un fenómeno llamado de cholificación¹³, que conduce –nuevamente– a la superposición de dos culturas distintas en un sistema de dominación social, que instauró en el seno de la capital peruana una convivencia casi antagónica, definida –por un lado– por la aversión a todo lo que constituyese lo andino –el idioma,

7 Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) fue poeta, folclorista y periodista. En parte de su prolífica producción, concentrada entre las décadas de 1960 y 1970, se destacan las tesis sobre los orígenes de los instrumentos géneros musicales de la costa peruana, en particular aquellas que aluden al entorno social de las familias negras.

8 Victoria Santa Cruz Gamarra (1922-2014), es hermana de Nicomedes y, como él, investigó el folclor de la costa peruana realizando importantes trabajos desde la coreografía y dramaturgia. Sus contribuciones destacaron al negro en la formación de la cultura nacional.

9 Llamado también de mayo del '68, se refiere a los conflictos sociales que surgieron en Francia a raíz de la huelga general que, en esa fecha, se tornó emblemática por tratarse de una insurrección civil que agrupó personas sin división de clase, color o edad. Cf.: COHN; PIMENTA, 2008.

10 Entendiendo minorías como lo opuesto a una cultura masiva o en ascenso. La lucha de las minorías se refiere a una reivindicación (afirmativamente política e simbólicamente cultural) de sus valores, creencias y actitudes por las cuales se identifican. Ejemplo: grupos civiles de negros, mujeres o homosexuales. Cf.: BARKER, 2004, p. 36.

11 Criollo en el contexto del presente trabajo no guarda relación con el significado en portugués para crioulo (negro nacido en las Américas, por oposición al nacido en África).

12 Distingo dos significados para la palabra criollo: 1) el de la lectura oligarca, que alude a una descendencia hispánica; 2) el de la lectura popular, que alude a su carácter miscigenado y proletario. En el Perú, esa misma palabra simbolizaba la garantía de una supuesta herencia y filiación no sólo genética (¿fenotípica?) sino también cultural, propia de un discurso político que veía en los indígenas y negros la antítesis del desarrollo desde la óptica modernista, dando la impresión de dos culturas o subculturas diferentes e inclusive contrapuestas (MATOS MAR, 1969, p. 33; COTLER, 1969, p. 146).

13 Palabra acuñada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano en su tesis de doctorado "La emergencia del grupo cholo y sus implicancias en la sociedad peruana", de 1964. Dicho trabajo aborda las transiciones entre una identidad adscrita y otra adquirida, en la cual el cholo (peruano con referentes culturales –y fenotípicos– andinos que migra para la capital peruana) puede o consigue ser más o menos indio, y más o menos criollo según su poder adquisitivo y región geográfica (estatus del barrio donde vive) Cf. NAVARRETE, 2005.

las ropas, los alimentos, la música– y por otro lado, por la formación de redes solidarias en el interior de las comunidades de migrantes serranos (BALBI, 1997).

Así, se estableció una dinámica entre un Perú oficial, criollo, y un Perú real, cholo, que resultó con el paso de las décadas en un "encuentro conflictivo entre dos culturas, ambas notablemente modificadas, con amplio intercambio de elementos entre sí, con numerosos puntos de contacto entre ambas" (QUIJANO *apud* BALBI, 1997, p. 12). En determinado momento, la demografía social y cultural de Lima concentraba una parte de la heterogeneidad del país, transformando esa ciudad en la principal arena cultural y social donde el sujeto urbano debía construir su propia identidad¹⁴.

Es en este contexto que el negro en el Perú se configura económica y políticamente, basado en las posibilidades que le ofrecían las relaciones de poder que ni lo colocaban en ventaja ni lo desfavorecían por completo. Por un lado, el negro pasó a formar parte de los símbolos de la peruanidad (en que el migrante de la sierra no tenía chance alguna) pues se trataba de uno de los grupos sociales más antiguos de la ciudad, por otro lado, sus condiciones materiales estaban más próximas a las de la población indígena que iba asentándose en la capital.

A partir de esta reflexión, podemos decir que la segunda mitad del siglo XX se impone como un divisor de aguas cuando se habla en cultura negra peruana¹⁵ (afroperuana). Los autores también concuerdan que en ese periodo se dio a conocer un gran número de grupos de "música negra" en la costa, muchos de los cuales tenían familias que también provenían del campo. Bajo los moldes de la profesionalización cultural y del ejercicio del espectáculo artístico, parte de esos grupos habría sido encaminada para presentarse en los diversos medios de comunicación –en ese caso, primero en las radios y después en la televisión–, en eventuales delegaciones artísticas nacionales (conjuntos artísticos que representaban al país internacionalmente), en presentaciones asociadas al turismo local y en la institucionalización del repertorio musical a través de las escuelas de folclore.

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 país¹⁶. 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

14 *Idem.*

15 Cf.: RODRÍGUEZ PASTOR, 2008; ROSTWOROWSKI et al., 2000; VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, 1982; ROMERO, 2007, 2008; TOMPKINS, 2006, 2008.

16 "En la década de 1960, la lucha por los derechos civiles de los negros fue marcan en los Estados Unidos repercutió poderosamente en otros países de occidente: "en el exterior, tenías un país vergonzosamente involucrado con la guerra de Vietnam, donde sus tropas (las de Estados Unidos) cometían atrocidades [...] Internamente, sin embargo, brillaban las llamas libertarias de la contracultura, del feminismo, del poder negro" (RISÉRIO, 2007, p. 112 –Traducción nuestra)

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, p. 20).

En un segundo momento los vínculos culturales que relacionaban a la diáspora africana con las actividades políticas y culturales afroperuanas fueron substituidas por vínculos regionales, asociados 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 desde la música, el periodismo y la literatura, inspirados 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, p. 100). En el caso peruano, esos conocimientos así como la disponibilidad de fuentes diversas no habrían sido compartidos por Nicomedes y Victoria (su hermana), como una forma centralizadora de vigilar la "pureza" de las performances musicales: "los jóvenes seguidores aprendían los aspectos formales de la música y las coreografías, pero no les eran presentados los conocimientos filosóficos e históricos de sus líderes¹⁷ (los hermanos Santa Cruz)" (ROMERO *apud* LEÓN QUIRÓZ, 2003, p. 115 – Traducción nuestra). Además de Nicomedes, la figura de José Durand Flores (1925-1990), un académico especialista en literatura colonial de América Latina y Europa, se destacó como fundador del grupo "Pancho Fierro", responsable por llevar en 1956 un repertorio íntegramente compuesto por "música negra" peruana al Teatro Municipal de Lima¹⁸, compuesta en su mayoría por músicos y bailarines negros (FELDMAN, 2006, p. 29). Aquellos que participaron de esa experiencia artística años después desarrollaron sus propios recursos y discursos respecto a la cultura negra peruana, llamada a continuación de afroperuana: músicos como el cajoneador Carlos "Caitro" Soto de la Colina y otros como Abelardo y Vicente Vásquez, Ronaldo Campos y el propio Nicomedes fueron, además de profesionales, representantes y autoridades no siempre concordantes en asuntos afroperuanos (LEÓN QUIROZ, 2003, p. 104). Aunque el trabajo de Durand se preocupó exclusivamente con la reconstrucción histórica basada en escrituras e imágenes del siglo XIX o anteriores, los grupos de familias negras no hicieron de la rigidez documental un obstáculo y, en muchas ocasiones, superaron la ausencia de datos históricos y llenando esos vacíos en performances con músicas y coreografías de esa época (*Id.*).

17 "The young members followers learned the formal aspects of the music and choreographies, but were not introduced to the philosophical and historical knowledge of their leaders".

18 Existe una referencia anterior: el grupo "Ricardo Palma", fundado por Samuel Márquez, que habría presentado en 1936 fragmentos de "músicas negras" que sobrevivieron hasta esa época. (Cf.: TOMPKINS, 2008, p. 484).



Fig. 1. Carátula del libro de Luis Rocca: en la parte frontal, tenemos a Abelardo Vásquez (izq.) y Arturo Cavero, percutiendo un checo y una angara, respectivamente. Detrás, los folcloristas Arturo Jiménez Borja (izq.) y José Durand (cent.), junto al guitarrista Vicente Vásquez (ROCCA TORRES, 2009, p. 11)¹⁹.

El llamado "renacimiento" afroperuano de los años 50 parecía, en ese sentido, conducido por un conflicto por el control de producción y circulación del discurso de la afroperuanidad. Al hablarse en música afroperuana, tanto los investigadores como las propias familias negras lo hacían en nombre de una reivindicación histórica que buscaba saldar el daño ocasionado por la esclavocracia y posterior marginación. A propósito de esa reivindicación, existiría un debate político más interesado en protagonizar la historia del Perú Negro que la historia del Negro en el Perú, en las formas de una sobrestimación de los referentes estéticos y, paralelamente, una subestimación de las condiciones sociales²⁰. Todo eso me hace pensar en la conciencia que el lugar de debate del discurso

19 En esa ocasión, el checo y la angara fueron presentados en el marco de las investigaciones de dichos folcloristas, en 1979 (Id.), tarea que el propio Rocca retoma, de alguna forma, en esta publicación.

20 Para el caso peruano, me parece que, tanto en 1950 como hoy, es posible pasar por una situación de esquizofrenia cuando vemos que se celebra industrialmente la música afroperuana, en cuanto 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. Esta situación dio señales de mudanza a partir de documentos como el Mapa Geoétnico de población afroperuana del Ministerio de Cultura, de 2016, y el Censo Nacional de Población y Vivienda, de 2017.

de la afroperuanidad despertó en sus actores principales, y cómo estas que tuvieron por objetivo hacer alusión a un grupo social específico como las familias negras en el Perú, oscilaron entre la discusión académica y la discusión empírica, en lo que parecía ser una disputa entre las versiones no oficiales de las prácticas musicales y sus diversos agentes (músicos, bailarines, coreógrafos, dramaturgos etc.) y los descubrimientos científicos de la "clase pensante" peruana.

En su libro *Românticos e folcloristas*, Renato Ortiz (1993) afirma que:

Si por un lado el Romanticismo da un impulso hacia la comprensión de las curiosidades populares, por otro lado no combina con la atmósfera reinante a finales del siglo (el positivismo). Para consolidarse como "ciencia", el folclore tiene que reinterpretar su pasado, buscando de manera inequívoca sus nuevas fronteras (*Id.*, p. 30 – Traducción nuestra)

Por todo eso, dejados atrás el embellecimiento y las preocupaciones literarias de los imitadores románticos, se pasó a escuchar el pueblo para reproducir sus historias con cierta "fidelidad escrupulosa" (*Id.*, p. 31). He aquí, en esta descripción, que podemos analizar el trabajo folclorista de Durand y, en ese sentido, decir que después de él el "renacimiento" afroperuano pasó a ser discutido tanto por otros folcloristas como por románticos, en este caso, los integrantes del antiguo grupo Pancho Fierro, en busca de evocar en sus propias palabras tiempos pasados. Quizás, desde 1950 ese hablar perenne de la música afroperuana en tercera persona sea algo como De Certau y Julia (1989) mencionan al referirse a la "belleza del muerto" a la hora de explicar un concepto de cultura popular:

La propia ciencia recibe los objetos y la forma del acontecimiento político, pero no su estatuto; no le es reductible. Sin duda, siempre será necesario que haya un muerto para que haya discurso; él dirá su ausencia o su falta pero, señalar lo que lo hizo posible en un momento dado no equivale a explicarlo (*Id.*, p. 75 – Traducción nuestra)

¿Afro-Indígena-Hispano-Peruano?: Félix Casaverde, un estudio de caso²¹

El guitarrista negro peruano Félix Casaverde (1947 – 2011)²² entiende la música afroperuana como la intención de "africanizar" al negro en el Perú, esto es, una especie

21 Las pistas para acceder al material de la musicóloga Chalena Vásquez y la periodista Cecilia Valenzuela me fueron dadas durante las entrevistas en profundidad que realicé a Félix Casaverde entre 2009 y 2011, recogidas en mi disertación de Maestría en Musicología. Aunque no son de mi autoría figuran aquí por una cuestión de planeamiento y "estrategia" que explico a seguir: cuando indagué personalmente sobre las cuestiones levantadas por Vásquez y Valenzuela, Casaverde siempre respondía con evidente incomodidad y me recordaba ya haberse pronunciado reiteradas veces sobre temas políticos y sociológicos que envuelven el concepto de negritud y afro descendencia. En determinado momento de la investigación, percibiendo que insistir en los mismos asuntos podría comprometer el andar de mi investigación escogí otro abordaje y realicé una "etnografía" de la memoria musical del referido guitarrista. Este recurso me permitió aportar otro tipo de informaciones que me ayudaron no solo a entender la complejidad de mi entrevistado sino también su relación, a partir de las memorias simbólicas e identitarias contenidas en sus experiencias musicales, con los temas que él prefería evitar.

22 Para otros detalles sobre la vida del músico confrontar: ROJAS; LLANOS, 2016, p. 74-75.

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 a la música peruana, puesto que los referentes culturales son negros y peruanos (locales) antes que afrodescendientes (globales) (CASAVARDE, 2009).

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 afroperuana, la autodefinition 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, afro-peruanos...

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 afro-peruano 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. (CASAVARDE, 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 no son nuestras", 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 afro-peruano. 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 Américas²³ pero no fue muy bien recibida. Las alusiones, como Fernando Romero²⁴ dice, de afronegrismos, que son basadas en su mayoría por cuestiones de [Fernando] Ortiz²⁵, ¿ah?, el mismo Argeliers León²⁶, ¿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]? (*Idem*)

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 ovoides²⁷"... una vez lo dijo ella por un programa. Bueno, entonces ya se creó el nombre de música negra del Perú. Así

23 Organización fundada luego de la instauración del gobierno de la revolución cubana, en 1959. Fomenta la discusión sociocultural de las artes en general (con excepción de las artes visuales y audiovisuales) en países de América Latina y el Caribe. Promueve el premio Casa de las Américas.

24 (1905-1996) Historiador e investigador de las relaciones raciales en el Perú, en particular de las poblaciones negras. Su nombre está asociado con los estudios africanos de la primera mitad del siglo XX, junto a otros como el cubano Fernando Ortiz, el estadounidense Melville Herskovits y el brasileño Arthur Ramos.

25 (1881-1969). Ensayista y etnomusicólogo cubano. Conocido por introducir el término transculturación, en 1940, también realizó pesquisas sobre las culturas indígenas y afrodescendientes en ese país.

26 (1918-1991) Musicólogo y compositor cubano. Sus pesquisas se concentraron en explicar los rasgos culturales formadores de la nación cubana, desde las teorías del folclor. Son conocidos sus trabajos sobre las influencias de la cultura africana en la isla.

27 Félix habría criticado el término "negroide" como siendo políticamente peyorativo para referirse a la música negra del Perú. Por eso, llegó a proponer el término "blancoide" para referirse a la música criolla. Cf.: LEÓN QUIRÓS, 2003, p. 113.

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! (CASAVARDE, 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 costeño²⁸, 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 mas 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 gané 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. (*Idem* – Destaque nuestro).

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

28 Una supuesta negritud de origen africano, en línea directa con Cuba y Brasil, se forjaba en músicas como "A la Molina no voy más", que se disfrutaba como música de los tiempos de la esclavocracia. Compuesta por Samuel Marques y Ballesteros la música no era más que un encargo que formaba parte de una obra costumbrista de José Durand (CASAVARDE, 2006).

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" (Idem, p. 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... (CASAVARDE, 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, como también sobre los diversos pormenores de la historia peruana en cada uno de sus diversos 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... (Id.)

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 (paganos y profanos) 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 trazo rojo, sonaba... ya decían que estaba endiablado, y ya, un acto de fe. (*Ibid.*)

Félix critica la 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 (CASAVARDE, 2009), en este caso, el proceso histórico de la discriminación racial. En este sentido, se podría afirmar que 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 trabajo²⁹...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 conseguirían pero eran ese número, "cincuentaitantos" números sobre el tratado

29 Puede pensarse que se está refiriendo a los contingentes de familias negras manumitidas o nacidas fuera del esclavocracia, que mudaron del campo a la ciudad en la onda de migración que atravesó la costa peruana durante las primeras décadas del siglo XX.

30 Guerra civil ocurrida en los estados unidos de América, entre 1861 y 1865, entre los Estados Confederados del Sur (latifundistas, aristócratas y defensores de la esclavocracia) contra los Estados del Norte (industrializado, en que la esclavocracia tenía un peso económico mucho menor). En ese contexto bélico, la fuerza de trabajo de los esclavizados afrodescendientes fue destacada para formar los regimientos afroamericanos en ambos lados de las trincheras. Su papel en la guerra fue sistemáticamente omitido de la historia oficial. Cf: GRANT, 2008. p. 127-152.

31 Se refiere a la escalada bélica durante el régimen dictatorial de Francisco Franco, en España, entre 1936 y 1986.

32 La historicidad es la construcción de un discurso donde se cree que la suma de personajes, hechos y fechas ayudan a anticipar leyes universales en el devenir histórico de las sociedades. Cf.: HISTORICIDADE, 2004, p. 719 –Traducción nuestra.

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 Secesión³⁰ que fueron los verdaderos héroes de muchas cosas y no, lo callan. O como en España también, en la guerra de Franco³¹, y se callan, no se cuentan su verdadera historia, pero nosotros tenemos que despertar un poco de eso. (CASAVERDE, 2006 –Destaque nuestro)

Sobre el sentido expresado en la frase destacada, podría verlo de dos formas: o bien denuncia una interpretación historicista³² 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 utiliza 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 étnica³³, 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

33 Dicho sea de paso, la discusión de la afrodescendencia surgió bajo el amparo conceptual de las llamadas minorías, término utilizado en las ciencias sociales para designar grupos de menor poder político, social y económico. Históricamente, también fue utilizado para describir la distinción fenotípica practicada con los afrodescendientes así como con otras personas por motivos de color de piel. Cf.: Minorities. DARITY, 2008, p. 190 –Traducción nuestra.

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. Es allí 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 diversos fines, muchos de ellos personales, políticos y partidarios, siempre deturpando la expectativa de una mudanza social y capitalizando tales discursos como una oportunidad del momento, para provecho político e económico de algunos.

Conclusiones

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 De Certeau (1990, p. 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 etnográfico sería importante comprender cómo opera esa afroperuanidad y cómo, desde tales "codificaciones musicales extranjeras", se exponen las tensiones locales.

En esa misma línea y ampliando el análisis para un repertorio discográfico mayor de música afroperuana, podemos pensar en la existencia de un eventual repertorio oral y público de músicas con referencias al negro del Perú que no nos parecen agotados por razón de tiempo, olvido, poco caso o sobrevivencia, y sí por un ensordecedor apabullamiento (¿silenciamiento?) frente a aquellas que refieren al Perú negro, que por lo visto tienen todas las condiciones políticas y económicas para sonar más fuerte y en nombre del negro del Perú. Por ese motivo, la palabra de orden es el "rescate" musical bajo una lógica maniqueísta de salvaguardia del patrimonio nacional amparado por la visión romántica del folclor, ¡que aliena incluso nuestra visión social y económica de esa parte de la sociedad que detenta la cultura que se pretende "rescatar"!

Aquí también nos referimos a la vieja práctica de sumar la etnomusicología y la pesquisa en música popular como un valor agregado a la mercaduría (*commodity*) de las transacciones musicales y discográficas especializadas en "rescatar" joyas raras de las "músicas del mundo". En este caso, la expresividad o repertorio de posibilidades estéticas de determinado artista funcionan como el "aura" del arte (BENJAMIN, 1985, p. 170) que sumados al lenguaje científico integrarían un "discurso del legado musical". Este tipo de apropiaciones, entre un "hecho musical" y un "hecho histórico", posibilitan que una cantante talentosa del Perú negro se erija en embajadora internacional del negro del Perú, por ejemplo: cuando en los palcos de la *world music* las personas creen

oír un "afroperuanismo ancestral", en esos mismos instantes, en algún barrio "negro" de Lima o en algún pueblo "negro" del Perú todo sigue igual, ¿y los negros de la canción? "bien, gracias... ahí, no más". Resulta evidente que siempre se gana al experimentar las estéticas transnacionales fusionadas o mezcladas (pues, no son sinónimos) con ritmos locales. Todo entretenimiento involucra un proceso social, con datos etnomusicológicos riquísimos, por más comercial y banal que sea el emprendimiento musical. Sin embargo, también resulta importante pensar y reflexionar las músicas y los músicos que experimentan y ofrecen otros sentidos, otros entendimientos "de lo mismo", recordándonos el valor de la experiencia de ser singular, incluso cuando todo y todos lo relativicen, o se muestren nihilistas.

Referencias bibliográficas

BALBÍ, Carmen Rosa. **¿Una ciudadanía descoyuntada o redefinida por la crisis? De "Lima la horrible" a la identidad chola.** In: _____. (Org.). Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa. Lima: PUCP, 1997. p. 11-27.

BARKER, C. **The SAGE Dictionary of Cultural Studies.** Londres, California: Sage, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** In: _____. Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política. Trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **París, capital del siglo XIX.** México: Madero, 1967 [1934].

CASAVARDE, Félix. **Entrevista con Fernando Llanos.** Lima: 5 ago. 2009. Entrevista concedida en la casa de Félix Casaverde Vivanco. Archivo en formato AVI, color, 53m.

_____. **"Félix Casaverde, Maestro de la guitarra". Entrevista com Cecilia Valenzuela.** 30 out. 2010. Programa Cecilia Valenzuela – Mira quién habla. Lima: Willax TV, 2010. Disponível em: <<http://sites.willax.tv/ceciliavalenzuela/entrevistas/felix-casaverde-maestro-de-la-guitarra.html>>. Acessado em 04 fev. 2011.

_____. **Entrevista com Rosa Elena Vásquez Rodríguez.** Lima: 2006. Entrevista concedida na casa de Rosa Elena Vásquez Rodríguez. Hi8, 1h 40m, color.

COHN Sérgio, PIMENTA, Heyk (Orgs). **Maio de 1968.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COTLER, Julio. **La mecánica de la dominación interna y del cambio social en el Perú.** In: MATOS MAR, José. (Org.). Colección Perú problema 1. Lima: IEP, 1969. p. 145-188.

DE CERTAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

_____ ; JULIA, Dominique. **A beleza do morto: o conceito de cultura popular**. In: REVEL, J. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989.

DEPESTRE, René. **Saludo y despedida a la negritud**. In: FRAGINALS, Manuel Moreno. *África en América Latina*. Paris/México: UNESCO/Siglo XXI Editores, 1977. p. 337-362.

FELDMAN, Heidi Carolyn. **Black rhythms of Peru: reviving African musical heritage in the Black Pacific**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2006.

GRANT, Susan-Mary. **Americanos construindo uma nova nação, 1860-1916**. In: *Nacionalismos no novo mundo*. Tradução de Waldéa Barcellos. PAMPLONA, Marco A.; H. DOYLE, Don. (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 127-152.

HISTORICIDADE. *Historicidade*. In: **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. DA SILVA BORBA, Francisco (Org.). São Paulo: Unesp, 2004. p. 719 –Traducción nuestra

LEÓN QUIRÓS, Javier Francisco. **The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation**. Texas: University of Texas at Austin, 2003. 376 p. Tese (doutorado). Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin, Texas, 2003.

MATOS MAR, José. **Dominación, desarrollos desiguales y pluralismos en la sociedad y culturas peruanas**. In: _____. (Org.). *Colección Perú problema 1: Perú problema*. Lima: IEP, 1969. p. 13-52.

MELGAR BAO, Ricardo. **El imaginario político y la identidad: los nacionalismos mestizos em el Perú: 1948-1960**. In: MELGAR BAO, Ricardo; BOSQUE LASTRA, Ma. Teresa. (Org.). *Perú contemporáneo: el espejo de las identidades*. México D.F.: Univ. Nacional Autónoma de México, 1993. p. 187-214.

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú. **Programa de licenciamiento de la "Marca Perú"**. Sitio oficial en internet. Disponible en <<https://peru.info/es-pe/>>
Accesado en 01 mar. 2018

NAVARRETE, Julio Mejía. **El desarrollo de la sociología en el Perú: notas introductorias**. In: *Sociologias*, Porto Alegre, n. 14, Dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222005000200012&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 17 fev. 2011.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1993.

RÉNIQUE, José Luis. **A revolução peruana**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

RISÉRIO, Antonio. **Em busca de ambos os dois**. In: A utopia brasileira e os movimentos negros. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 91-122.

ROCCA TORRES, Luis. **Renace el "checo" antiguo instrumento de percusión afroperuano**. Chiclayo: Museo Afroperuano, 2009.

RODRÍGUEZ PASTOR, Humberto. **Negritud; Afroperuanos: resistencia y existencia**. Lima: Cedet, 2008.

ROJAS, Mónica; LLANOS, Fernando. **"Casaverde, Félix"**. In Dictionary Of Caribbean And Afro-Latin American Biography, edited by Franklin W. Knight and Henry Louis Gates Jr. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2016, p. 74-75

ROMERO, Raúl R. **La música tradicional y popular**. In: BOLAÑOS, César et al. La música en el Perú. Lima: Fondo editorial Filarmonia, 2007, 2ª ed. p. 217-274.

_____. Peru. In: OLSON, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. **Handbook of Latin American Music**. Routledge, 2008. p. 438-462.

ROSALDO, Renato. **Culture & Truth – The remaking of Social Analysis**. Boston: Beacon Press, 1989

ROSTWOROWSKI, Maria et al. **Lo africano en la cultura criolla**. Lima: Congreso del Perú, 2000.

THOMAS III, John. **Theorizing Afro-Latino Social Movements: The Peruvian Case**. Trabalho apresentado no Comparative Politics Workshop, University of Chicago, em 28.mai.2009.

TOMPKINS, William D. **The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru**. Tese de doutorado. Los Angeles: University of California, 1981. Tradução de Raquel González Paraíso e Juan Luis Dammert E. Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú. Lima: Pontificia Univ. Católica del Perú, 2006. Edición en imprenta.

_____. **Afro-peruvian traditions**. In: OLSON, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. **Handbook of Latin American Music**. Routledge, 2008. p. 438-462.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena. **La práctica musical de la población negra en Perú: la danza de negritos de El Carmen**. La Habana: Casa de las Américas, 1982.