

LA MÚSICA AFRO-PERUANA EN MIAMI Y LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA E IDENTIDAD

MARIO REY
EAST CAROLINA UNIVERSITY
PROFESOR DE ETNOMUSICOLOGÍA
ReyM@mail.ecu.edu

Resumen: La comunidad peruana en Miami elabora una cultura musical en el proceso de adaptación y transculturación, añadiendo enormemente al paisaje sonoro local donde convergen diversas tradiciones culturales hispanas. Este ensayo examina el consumo y producción musical diaspórico, factores centrales en la constante negociación de identidades locales, señalando notablemente el aporte afro-peruano como vehículo de resistencia hacia la hegemonía musico-cultural cubana. El repertorio afro-peruano paulatinamente desplaza la música criolla como emblema de identidad peruano-americana y contribuye al surgimiento del cajón en Miami. La ponencia discutirá la promoción de géneros afro-peruanos como recursos expresivos para la formación de esta identidad colectiva inmigrante y para establecer vínculos intergrupales, planteando su significado en el desarrollo de la estética intercultural miamense frente a la "cubanización" del ámbito social local. Reflejando la complejidad de la migración, estas expresiones adaptativas funcionan como símbolos culturales de una identidad nacional desplazada, elevando el estatus del sector dentro de la jerarquía regional hispana y los estratos étnico-sociales floridanos.

Palabras claves: Diáspora, Identidad, Perú

Abstract: The Peruvian immigrant community in Miami endeavors to assert an identity predicated on the homeland musical culture that is distinct from other Hispanic sectors in South Florida. This paper examines Peruvian immigrant music-making vis-à-vis the Cuban musico-cultural hegemony, and the shifting preferences of second-generation Peruvian-Americans who devalue Andean traditions and favor technocumbia or Anglo pop. Gaining local popularity is the *Perú Negro* repertoire. Largely derived from invented traditions and disseminated throughout Peru over the past two decades, Afro-Peruvian music is gradually replacing *música criolla* as a banner for Peruvian-American urban identity, reflecting a diverse heritage transplanted into a new multicultural context. Concomitantly, the *cajón* emerges as a symbolic affirmation of the Peruvian diasporic history. Despite strong currents of resistance to Cuban influences, syncretisms have developed synthesizing Afro-Peruvian and Afro-Cuban secular and sacred traditions. The presentation will explore the promotion of Afro-Peruvian idioms as an expressive resource for the (re)construction of memory and place-identity, and its significance in the evolving intercultural aesthetics related to the discourse of the "Cubanization" of a pan-Latino culture. Reflecting the complexities of the immigrant experience, these adaptive expressions function as cultural symbols of a displaced national identity, and enhance the sector's status within the regional Hispanic hierarchy of historically distinct and socio-economically stratified diasporic communities in South Florida.

Key words: Diasporas, Identity, Peru

La experiencia bicultural presenta un grupo de condiciones en las cuales se examina el aporte musical en la formación de una identidad cultural de grupos inmigrantes. Tanto el consumo como la producción musical crean un medio por el cual las identidades étnicas y los confines que demarcan las colectividades son negociados y movilizados. Para las comunidades inmigrantes, las autorepresentaciones musicales afirman orígenes y proveen un afianzamiento de que cabalgan sobre dos culturas.

En los Estados Unidos de América, la experiencia urbana bicultural es representada por los enclaves diaspóricos hispanos del condado Miami-Dade. Aproximadamente el 58% (1.3 millones)¹ de los residentes del condado son hispanos. Mientras que los cubanos representan la mayoría demográfica, el influjo reciente de centro y suramericanos crean más diversidad y balance de fuerzas político-ideológicas dentro de la comunidad latina. Sin embargo, en esta ciudad donde solo el 25% de los residentes hablan inglés en el hogar,² la retención cultural y el nacionalismo representan rasgos psicosociales sobresalientes. La adquisición de prosperidad económica y poder político del sector cubano han facilitado la tendencia de funcionar como una unidad insular, manteniendo una fuerte adherencia con la cultura base pre-migratoria como la matriz social. Pero la colisión de una población hispana diversa permite discernir si las retenciones culturales son facilitadas por la ideología del multiculturalismo, que reconoce las experiencias y circunstancias históricas de cada grupo diaspórico, o son diluidas por la supuesta "cubanización" de una estética intercultural latina o supra-étnica en Miami.

Dentro de la jerarquía demográfica hispana miamense, la comunidad peruana representa un estrecho sector de aproximadamente 25,000 residentes,³ limeños en su mayoría. Sin embargo, el colectivo es considerado entre los más prósperos económicamente, y más contribuyentes al paisaje sonoro de Miami.

Este ensayo examina la función de ciertas expresiones para la elaboración de una identidad colectiva inmigrante, y como fenómenos confraternizadores que afirman la percepción de "peruanidad" enmarcada en un nuevo contexto social híbrido, enfocándose en la proyección del repertorio afroperuano como una *lingua franca* musical entre limeños y habaneros.

Entre los factores que facilitan forjar una comunidad musical inmigrante está la formación de una organización de comercio profesional. El establecimiento de *La Asociación de Artistas Peruanos en Miami* crea un foro para intercambios musicales, promueve el talento local, realza la autoestima del músico profesional, y valida a través de concursos.⁴ Sobretodo, la organización ha sido indispensable en negociar un repertorio musical céntrico. En este repertorio se enmarcan los géneros que reflejan los valores culturales y

¹ Fuente: United States Bureau of the Census, 2000.

² Ibid..

³ Fuente: Consulado General del Perú en Miami, E.E.U.U.

⁴ La Asociación de Artistas Peruanos en Miami, una organización no lucrativa de músicos y bailarines peruanos actualmente cuenta con 45 miembros.

promueven el estatus del sector dentro de la jerarquía social. Generalmente, se reconocen tres esferas principales de producción musical, estas son: 1) música andina; 2) música criolla/afro-peruana; y 3) música tropical.

La poca demanda comercial por la música de la sierra y la devaluación general de las tradiciones andinas por la diáspora limeña relegan estas expresiones a eventos folklóricos o manifestaciones patrimoniales. Trascendiendo fronteras nacionales, la música criolla ha sido favorecida por el público peruano, independientemente de raza o clase social. Representado por géneros tales como el vals y el tonderito, la música criolla suele invocar sentimientos de seguridad en la audiencia con temas vinculados con el pueblo y la vida cotidiana que, además, invariablemente invitan la participación espontánea de la audiencia a través de palmadas en ritmos cruzados y hemiola.

Vinculadas con el desarrollo de la música criolla están las expresiones de los afroperuanos, formando una tradición mayormente reconstruida por Nicomedes Santa Cruz (1925-1992). Este movimiento músico-cultural ha resultado en el surgimiento y subsecuente comodificación de varios géneros como el landó, el festejo y el penalivio. La difusión comercial de este repertorio no demostró un retardo apreciable en ser importado a Miami.

La música de estas dos esferas permanece firmemente anclada en la tradición, proporcionando opciones musicales conducidas por una mezcla de recuerdos y nostalgia por una patria idealizada. Estas selecciones reflejan la manera en que los inmigrantes elaboran autorepresentaciones musicales y refuerzan el lazo psicológico con la cultura base. Por consiguiente, este complejo representa un sitio de contienda sobre el significado del pasado, porque la memoria colectiva está constantemente recreada a través de la música criolla y afroperuana.

En el otro extremo, las preferencias de los jóvenes peruanoamericanos están regidas por tendencias musicales superculturales masivas. Reemplazando la música criolla están las expresiones agrupadas bajo la tal denominada categoría "tropical," incluyendo salsa, cumbia andina y tecnocumbia. Paralelamente, el gusto por los géneros sincréticos y fusiones musicales con idiomas urbanos norteamericanos caracteriza la dualidad de la identidad musical del joven peruanoamericano.⁵ La salsa, el rock y fusiones de pop-rock andino coexisten como géneros focales en el repertorio personal de los jóvenes oyentes quienes no responden a las condiciones afectivas de la experiencia migratoria.

En un ambiente multiétnico que sostiene una amplia gama de ritmos autóctonos, el surgimiento de un género focal como emblema de identidad para los peruanoamericanos representa una proposición primordial. Al final, son las

⁵ Este consumo "bimusical" de la juventud peruanoamericana se contrasta con la dicotomía musical (chicheros y roqueros) manifestada por los jóvenes limeños tras los 1980s.

expresiones criollas y afroperuanas que resuenan y se acoplan con la estética multiétnica miamense. Por consiguiente, el presidente de la *Asociación*, Juan Reyes, afirma que artistas y agrupaciones musicales más solicitados en la actualidad son aquellos especializándose en géneros afroperuanos.

El hecho que este movimiento musical peruano no esté abiertamente vinculado con ningún frente sociopolítico y que los afroperuanos históricamente se han identificado con los criollos (Romero 1992: 315, 321), contribuye a su popularidad. No obstante, como expresión de individualidad consciente negra, esta fuente actualmente sirve como modelo musical para muchos jóvenes afroperuanos, fuertemente compitiendo con la invasión de géneros pan-étnicos como el rap latino. Pero indudablemente, la vigencia del repertorio afroperuano se atribuye a los experimentos de la agrupación Perú Negro. Este grupo, fundado por Santa Cruz y Ronaldo Campos de la Colina (1927-2001), revalidó el legado africano en Perú y reinterpretó el concepto de "peruanidad."

El surgimiento de la música afroperuana implica varios temas tocante a los procesos de adaptación diaspórica, tales como: 1) el esclarecimiento de la identidad peruanoamericana en un contexto multicultural; 2) el uso del *festejo* como capital cultural; y 3) el establecimiento de vínculos con otras culturas circun-caribeñas a través de afinidades musicales. La ejecución de música afroperuana representa una vía primaria de proyectar peruanidad e identidad inmigrante. Su accesibilidad a otros hispanos floridianos, y concordancia con la estética intercultural de Miami contribuyen a su auge. El artista peruano Jhonny (sic.) Mora afirma: "...la música más popular es la afroperuana. El público puede que no la conozca, pero cuando la escuchan, de inmediato, es como si le prendieran fuego en los pies. A los cubanos les encanta."⁶

La presentación de esta música se circunscribe a los eventos culturales comunitarios, conciertos, certámenes, fiestas particulares, y por supuesto las peñas. Manifestadas en centros nocturnos y restaurante-tabernas como el Tondero y La Kerencia, las peñas proporcionan un punto de solidaridad, presentando agrupaciones típicamente compuestas de voces, guitarra acústica, bajo eléctrico, cajón, tumbadoras, cencerro y bongó. No obstante, los ritmos afroperuanos se expresan a través de una variedad de fuerzas interpretativas, incluyendo solistas, conjuntos y grandes agrupaciones folklóricas. Entre los exponentes principales de cada categoría se hallan el cantautor y guitarrista Víctor Manuel "Chocolatín" Casanova, nombrado "el mejor artista musical del 2000" por la prensa local,⁷ el grupo Tondero y Perú Expresión -- señalado como el mayor conjunto afroperuano en el exterior con un elenco de 13 músicos y bailarines. Sin embargo, pocos músicos afroperuanos pueden dedicarse exclusivamente a su profesión.

⁶ Conversación personal en diciembre 19, 2002, con Jhonny Mora, sobrino de Ronaldo Campos de la Colina.

⁷ Miami New Times, Mayo 11, 2000, 42.

Un denominador común entre la mayoría estos artistas es que son conjuntamente cajoneros. Esta generalidad revela el papel central que desempeña el cajón en la realización de la música afroperuana. Aportando una variada fuente rítmica-sonora, el cajón fija la metrorítmica del grupo, ejecutando contrapuntos, figuraciones constantes u ostinato rítmico. El gusto por la músicaailable en Miami y la contribución rítmica del cajón han transformado el instrumento en símbolo de una identidad nacional desplazada. El estatus elevado de este idiófono ha legitimizado la música de cajón como punto focal en competencias organizadas. En acorde, la Asociación de Artistas Peruanos patrocinaron el "Primer Gran Festival del Cajón" en Agosto del 2002,⁸ creado para presentar los mayores exponentes del cajón y de los ritmos afroperuanos miamenses. Según el promotor del Festival, Juan Reyes, no se anticipó la participación de 50 concursantes regionales, confirmando la legitimidad del instrumento como recurso expresivo. La concurrencia del foro fue resaltada por el fabricante de instrumentos Jhonny Mora. Construyendo hasta cinco cajones semanalmente, él estima que solo la mitad de estos serán utilizados musicalmente. La otra mitad adornará los hogares peruanoamericanos. En este contexto, el cajón funciona como símbolo de cultura ergológica musical peruana, desempeñando en la comunidad una función sociopsicológica más que musical.

La prominencia del cajón en la cultura diaspórica es reforzada por múltiple factores, tal como el punto de afinidad establecido con la comunidad hispana dominante, en vista que el cajón también se emplea en la música afrocubana. Pero el instrumento no es la única semejanza con la producción musical cubana. El vínculo cubano se establece desde el auge internacional de la músicaailable cubana a mediados del siglo XX. El éxito del son comercial agiliza la importación y resignificación de otros ritmos cubanos como la rumba, el mambo, la guaracha y el bolero. Elementos coreográficos de la rumba cubana, tal como el "vacunao," fueron incorporados en la reconstrucción del baile landó por Perú Negro, mientras que géneros como la habanera se introdujeron al repertorio por Santa Cruz.

A pesar de estos antecedentes, son muchos los músicos peruanos miamenses que profesan una resistencia hacia la hegemonía musico-cultural cubana. Sin embargo, como resultado de indagaciones acerca de sus influencias musicales, se obtuvo un extenso listado de artistas y conjuntos cubanos tales como Willie Chirino (1947-), Irakere, Celia Cruz (1924-2003), Benny Moré (1920-1963), el Trío Matamoros y Los Papines.

Otras correspondencias entre la música afroperuana y la cubana se manifiestan en las dimensiones estructurales, rítmicas, textuales, organológicas y coreográficas. Por ejemplo, la estructura musical de ciertos géneros posee rasgos derivados del son y la rumba, particularmente el yambú, un subgénero rumbero que emplea el cajón en Cuba. En el componente rítmico, la célula

⁸ La fecha conmemora el primer aniversario de la Resolución Directoral Nacional #798 del Instituto Nacional de Cultura, que declara el cajón como patrimonio cultural de Perú.

identificada con el festejo incorpora el ubicuo tresillo cubano, y no es infrecuente que el cajón articule el ritmo de habanera y los tambores empleen el síncope de la conga. Los ejecutantes también suelen acelerar las figuras rítmicas del cajón, adaptando los ritmos salsa al compás de 6/8, ejemplificado por Victor Casanova con un arreglo de la pieza "Tiburón" de Ruben Blades en forma de festejo. Los ritmos cubanos también son invocados durante el contrapunto de cajón, cuando tres cajones polirrítmicamente estratificados, imitan los toques sagrados de los tambores batá. Ocasionalmente, las prácticas sagradas afrocubanas son aludidas por los textos, con referencias religiosas, cantos y jitanjáforas derivadas de la santería.

En la dimensión tímbrica, idiófonos y membranófonos afrocubanos han sido incorporados en el instrumentarium afroperuano desde la época de oro de la música cubana y subsiguientemente reforzado por el fenómeno salsa. Cencerros, tumbadoras y bongoes fueron introducidos en la música peruana desde los 60s, mientras que los cajones repiqueteaban en La Habana en realización rumbera. En contraste con su primo peruano, el cajón cubano se halla en tres tamaños con registros diferentes y rara vez alguno se destaca en función de solista. En Miami, el cajón generalmente se circunscribe a espectáculos nocturnos coreográficos. Pero su popularidad ha producido un sincretismo organológico, el batajón, una familia de tambores comerciales donde se fusiona el cajón con el batá.

El baile representa otra esfera donde fuertes correspondencias interculturales se conjugan. Perú Negro, hasta cierto punto los originadores del baile contemporáneo afroperuano, usa elementos del yambú y el guaguancó en su espectáculo escenográfico. Los bailes más celebrados del repertorio, como el zapateo, el zambamató y el alcatraz, contienen coreografías altamente estilizadas y más apropiadas para el escenario que para la pista. La complejidad coreográfica de estos y otros géneros reconstruidos limita su viabilidad como baile social entre el público que, en su mayoría, favorece la salsa. Por consiguiente, el ritmo que surge como el más representativo, no solo de Afro-Perú sino también de la diáspora peruana, es el festejo.

Los puntos señalados en este ensayo sugieren que la producción musical y las actividades de la peña, la representación del cajón y el festejo están situados en la coyuntura del multiculturalismo y la construcción de una identidad inmigrante por la comunidad peruanoamericana. Trascendiendo barreras locales, raciales, de género y de clase social está la música de Perú Negro o los denominados "ritmos de negro." La música afroperuana refleja la complejidad de la experiencia diaspórica y es reforzada por su afinidad expresiva con la música del sector dominante de la comunidad latina. Reflejando la complejidad de la inmigración, estas expresiones adaptativas funcionan como emblemas culturales de una identidad nacional desplazada, elevando el estatus del sector dentro de la jerarquía hispana floridana.

BIBLIOGRAFÍA

- Bowser, Frederick P. 1974. *The African Slave in Colonial Peru 1524-1650*. Stanford: Stanford University Press.
- Lewis, Marvin A. 1983. *Afro-Hispanic Poetry: 1940-1980. From Slavery to "Negritude" in South American Verse*. Columbia: University of Missouri Press.
- Romero, Raúl R. 1992. "Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions". En *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*, ed. Gerard H. Béhague. Miami: University of Miami North-South Center, 307-330.
- _____. 1985. "La Música Tradicional y Popular". En *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvernir Pro Musical Clásica.
- _____. 1980. *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque: Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Sims, Calvin. 1996. "Peru's Blacks Increasingly Discontent with Decorative Role". En *New York Times*, Agosto 17, 2.
- Tompkins, William David. 1998. "Afro-Peruvian Traditions". En *The Garland Encyclopedia of World Music*, ed. Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy. New York: Garland Publishing, Inc., 491-502.
- _____. 1981. *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru*. Ph.D. Dissertation. Los Angeles: University of California, Los Angeles.
- Vázquez Rodríguez, Rosa Elena. 1982. *La práctica musical de la población negra en el Perú: la danza de negritos de El Carmen*. La Habana: Casa de las Américas.